

[pp. 1-29]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.01>

SEMIÓTICA ICONOCLASTA EN FIGURAS QUE DAN LA ESPALDA O QUE OCULTAN EL ROSTRO EN EL LENGUAJE GRÁFICO

ICONOCLASTIC SEMIOTICS IN FIGURES THAT TURN THEIR BACKS OR HIDE THEIR FACES IN GRAPHIC LANGUAGE

Cristina Parellada Bezares
Universidad de Salamanca

Resumen:

Este artículo distingue una particular forma de iconoclasia que subvierte la tradicional naturaleza de los ataques contra los iconos, entendidos como signos que representan una individualidad. Es una iconoclasia gestual y semiótica que los artistas planifican y ejercen durante el mismo proceso de creación de las imágenes. Utilizan las figuras que dan la espalda al espectador y las que ocultan el rostro como motivos pictóricos con capacidad significativa. Estas figuras, que reaparecen en la pintura a partir del *Trecento*, desempeñan una doble función iconoclasta. Externamente a las representaciones, socavan la cultura visual de la Edad media, arremetiendo contra la tradicional y casi inamovible representación frontal de los iconos. Internamente, marginan las imágenes de ciertos personajes ingratos; para desmitificar la representación unívoca y simbólica

de un icono individualizado; para ocultar los afectos; y para representar alegóricamente a un colectivo o ideas universales. El giro de lo simbólico a lo alegórico que rompe la unicidad de las representaciones obliga al espectador a cambiar la naturaleza de su mirada y sustituir la intuición estética por la comprensión filosófica.

Palabras clave: Iconoclasia; semiótica visual; figuras vistas de espaldas; figuras anónimas; Rückenfigur

Abstract

This article distinguishes a particular form of iconoclasm that subverts the traditional nature of the attacks against icons, understood as signs that depict an individuality. It is a gestural and semiotic iconoclasm that the artists plan and exercise during the very process of creating images. They use the figures that turn their back to the viewer and those that hide their faces as pictorial motifs with significant capacity. These figures, who reappear in paintings from the Trecento onwards, perform a double iconoclastic function. Externally to the depictions, they undermine the visual culture of the Middle Ages, attacking the traditional and almost immovable frontal depiction of the icons. Internally, they marginalize images of certain disagreeable characters, to demystify the univocal and symbolic depiction of an individualized icon; to hide feelings; and to allegorically depict a group or universal ideas. The turn from the symbolic to the allegorical that breaks the uniqueness of representations forces the viewer to change the nature of their gaze and replace aesthetic intuition with philosophical understanding.

Keywords: Iconoclasm; visual semiotics; figures seen from behind; anonymous figures; Rückenfigur

1. Introducción

Una particular forma de iconoclasia, sutil y tácita, y semánticamente beneficiosa para el lenguaje gráfico, subvierte la tradicional naturaleza de los ataques contra los iconos, entendidos estos como signos que representan una individualidad verdadera o imaginariamente verdadera y que son protagonistas de narraciones legendarias, míticas, históricas o ficcionales. Es una iconoclasia intrínseca, gestual y semiótica que los artistas planifican y ejercen durante el mismo proceso de creación de las imágenes. Utilizan las figuras que dan la espalda al espectador y las que ocultan el rostro como motivos pictóricos con poder de significación. Estas figuras, que reaparecen en la pintura a partir del *Trecento*, desempeñan una doble función iconoclasta en dos direcciones.

Por una parte y de forma externa a la representación, socavan la cultura visual de la Edad media, arremetiendo contra la tradicional y casi inamovible representación frontal de los iconos. Internamente, según los casos, sirven para marginar las imágenes de ciertos personajes ingratos; para desmitificar la representación unívoca y simbólica de un icono individualizado; para ocultar los afectos; y para representar alegóricamente a un colectivo o ideas universales. Este giro semiótico de lo simbólico a lo alegórico que fragmenta la unicidad de las representaciones obliga al espectador a cambiar la naturaleza de su mirada y sustituir la inmediatez de la intuición estética por la comprensión filosófica y la verbalización. Se trata de un tipo de iconoclasia ambivalente y productiva que revoca imágenes y crea conceptos.

Metódicamente se diferencian: las figuras que dan la espalda sin mostrar el rostro ni la dirección de su mirada y, por lo tanto, son anónimas y sin identidad —*reine Rückenfigur* en alemán—; las figuras de espaldas anónimas, pero que tienen una identidad definida por la dirección de su mirada que la pone en contacto visual o la relaciona con unos intereses —figuras de perfil perdido—; las figuras de espaldas que no son anónimas y tienen también identidad porque tienen el rostro visible de perfil; y las figuras clandestinas, que ocultan su rostro estando de frente o de perfil hacia el espectador y que no son figuras anónimas, sino ausentes.

Este análisis no es un relato histórico diacrónico, sino que con el punto de vista de un intérprete del siglo XXI recoge sincrónicamente desde los albores del Renacimiento hasta nuestros días y sin solución de continuidad algunos ejemplos de la historia de la pintura, el dibujo y el grabado que ilustran una clase de iconoclasia que enriquece el arte, como un estudio de caso que podría hacerse extensible a todo tipo de ilustraciones y, con carácter general, a toda imagen bidimensional en cualquiera de sus formas, medios, técnicas y soportes.

2. Una particular y selectiva iconoclasia

Una suerte de iconoclasia selectiva y grácil, pero muy productiva semánticamente, utiliza estrategias estéticas y proxémicas para desmitificar o desacreditar la presencia de determinados iconos religiosos o laicos, pero sin borrarlos definitivamente como hacen, por ejemplo, los artistas paleocristianos cuando sustituyen la crucifixión por el Cordero místico o diseñan una cruz sin la imagen de Cristo, sino solo modificándolos. Estos meditados actos iconoclastas no producen necesariamente tipos iconográficos nuevos, como no cambia el tipo iconográfico ni abandona el carácter simbólico la imagen del deslustrado pontífice sentado en su sillón en *Estudio según el retrato del papa Inocencio X de Velázquez* (1953, Ioxa, Des Moines Art Center) de Francis Bacon, porque los iconos fundamentales permanecen en las representaciones del tema; solamente se presentan de otra manera que descompone los criterios más

convencionales de la representación humana y proporcionan nuevos significados. Al fin y al cabo, la iconoclasia que destruye completamente una imagen es imposible e improductiva porque paradójicamente nunca logra hacerla desaparecer y su destrucción se convierte en otro espectáculo visual (Mitchell, 2011:74).

No se aborda en estas líneas la ofensa contra las imágenes sagradas, ni la degradación, humillación o destrucción violenta de iconos religiosos o civiles, sino que desde una perspectiva diferente se contempla la negación o el descrédito de determinados iconos desde dentro de las imágenes. No es la iconoclasia extrínseca acaudillada por grupos de presión que sojuzgan las representaciones de la propia cultura, sino una iconoclasia intrínseca a las representaciones que se ejecuta libre y voluntariamente por los artistas utilizando motivos que proporciona el lenguaje visual en el mismo momento de conceptualizar y crear la imagen. No se impone a todos los iconos, sino que, selectivamente, los artistas posicionan las figuras marcadas de una forma poco convencional y en un lugar no privilegiado mediante gestos estéticos o movimientos proxémicos precisos y no invasivos con una función significativa. En este sentido, cabe preguntarse si el «posicionamiento de la figura» cumple los criterios sociales de reconocimiento interindividual y regularidad consensuada necesarios para llegar a ser un signo (Bryson, 1991:66-67). La respuesta es que es posible que inconscientemente las imágenes del cuerpo hayan configurado a lo largo de la historia y de forma natural un «ecosistema visual» (Carrere y Saborit, 2000:168), pero en todo caso formado por «códigos blandos» (Carrere y Saborit, 2000:80), es decir, por signos abiertos con una delimitación imprecisa, como las innumerables posturas que la figura humana puede adoptar en las representaciones con giros de hasta trescientos sesenta grados.

El carácter de la iconoclasia que aquí se examina no modifica externamente una imagen, como la acción del joven que en 1912 pinta de rojo el retrato de François Boucher en el Louvre para poner algo de vergüenza en el rostro del que considera un pecador (Gamboni, 2014:256). Tampoco se debe a una censura externa que modifica la obra, como podría ser el hecho de que en 1559 el papa Paulo IV ordena al pintor y escultor Daniel Ricciarelli de Volterra tapar con un velo puritano las partes pudendas de los cuerpos desnudos pintados por Michelangelo Buonarroti en fresco del *Juicio Final* (1541, Ciudad del Vaticano, Cappella Sistina). El pontífice se había dejado orientar por la crítica de su maestro de ceremonias Biago de Cesena para quien los desnudos deshonestos eran más propios de baños y hosterías que de una santa capilla (Vasari, 1957a:191). El fresco de Miguel Ángel se reprueba y se remeda con una intervención artística que es iconoclasta porque ya no es la obra original, si bien no ha perdido su iconicidad ni su significación. Por el contrario, el tipo de iconoclasia que aquí se describe arremete contra la iconicidad y su simbolismo.

Los particulares y selectivos actores iconoclastas son las figuras que se giran dando la espalda al espectador o aquellas que ocultan el rostro estando en cualquier posición. Su iconicidad simbólica se degrada porque se suspende la relación motivada esencial entre el significante y el referente. El icono sin rostro tiene arrebatados los rasgos individuales que son la esencia formal de la identidad que representa; y sin poder imaginar una individualidad pasa a figurar la generalidad. La ausencia de identidad y la apertura a lo universal fragmenta la unicidad del icono y su naturaleza simbólica se torna alegórica. Así, en la obra *El arte de la pintura* (1668, Viena, Kunsthistorisches Museum) de Johannes Vermeer van Delft el pintor visualmente anónimo ya no representa a Vermeer, sino al gremio de pintores o la dedicación a la pintura; en *Pere Romeu* (1900, Nueva York, Museum of Modern Art) el hombre retratado por su amigo Pablo Picasso ya no es Pere, sino un representante del pueblo judío o de la amistad (Figura 1); y en *Los amantes* (1928, Nueva York, Museum of Modern Art) de René Magritte, los rostros sin nombre que se besan con las cabezas cubiertas representan un amor ciego o claustrofóbico (Figura 2). Este giro de lo simbólico a lo alegórico obliga al espectador a cambiar la naturaleza de su mirada y sustituir la intuición estética por la comprensión filosófica.



Figura 1. Picasso (1900). *Pere Romeu* [Tinta y acuarela sobre papel, 7 x 8,6 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art.



Figura 2. Magritte, R. (1928). *Los amantes* [Óleo sobre lienzo, 54 x 73,4 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art.

A veces, las figuras de espaldas sean o no anónimas aparecen como un elemento diferente o aislado de los demás personajes situados de frente a los que acompaña. Esta distinción proxémica estéticamente negativa también fragmenta la unicidad de la obra. Así, la inclusión de un hombre de espaldas en *La muerte de la Virgen* (1460-1465, San Diego, Timken Museum of Art) del pintor flamenco Petrus Christus es responsable, desde dentro y sin ningún tipo de hostilidad por su parte, de la fragmentación de la estructura homogénea de una imagen simbólica e icónica. Es uno de los apóstoles que se aparta del grupo de dolientes, que icónicamente acompaña en su tránsito a María, y se aísla para mirar en lontananza por la ventana desatendiendo a la Virgen (Figura 3). Es una figura que capta en última instancia la atención del espectador y le distrae de la escena religiosa para llevarle irreverentemente hacia otro lugar, no un espacio físicamente perceptible al otro lado del muro, sino un lugar abstracto o imaginario como el de los propios pensamientos. La disipación del asistente desgrana la unicidad de la imagen simbólica y aproxima el tema sacro, como si fuera una escena de género, alegóricamente a la vida real.



Figura 3. Christus:(1460-1465). *La muerte de la Virgen* [Óleo sobre tabla de roble, 73,7 x 102,9 cm]. San Diego, Timken Museum of Art.

3. Genealogía de las figuras que dan la espalda

Si en la Edad Media la representación de la figura humana estuvo castigada a mirar de frente o de perfil en lugar de hacia la pared, en el siglo XIV se «reinventa» en Florencia la posición dorsal de las figuras como una forma de representación clásica que ya existía en la Antigüedad, pero que se ignora en la Edad Media, y se incorpora en los lienzos como motivo, siendo muy posiblemente Giotto di Bondone (ca. 1267-1337) uno de los principales artífices que se atreven a girar las figuras y a dotarlas de un movimiento natural que las aproxima a la vida real.

El lenguaje de la pintura se libera de las ataduras de la tradición medieval y moderniza la pintura a partir del *Trecento*, cuando los círculos intelectuales valoran a los artistas innovadores capaces de introducir cambios y asombrar al público (Chastel, 1982:299), y del *Quattrocento*, cuando los artistas, filósofos y mecenas protagonizan el espíritu de una época que aboga por la renovación cultural, intelectual y artística. Para responder estéticamente al pensamiento humanista, la representación del ser humano debe ser necesariamente más flexible desde el punto de vista narrativo, capaz de transmitir acciones, emociones y relaciones. La pintura como «forma simbólica» aprovecha tanto la perspectiva espacial como la perspectiva psíquica de los efectos fisiognómicos y de los gestos (Chastel, 2004: 22-23). En el siglo XIV Boccaccio elogia a Giotto y critica a los que pintan para agradar a los ignorantes y a los que todavía permanecen apegados al *Trecento* y no se preocupan de satisfacer al público más culto (Chastel, 1982:299). En el siglo XV, Leon Battista Alberti recomienda a los pintores la máxima diversidad posible de actitudes, posiciones y movimientos contrastados de las figuras, unas con el rostro todo visible y otras con la cabeza girada al lado contrario (Trad. Alberti, 2007:102). Se precipita una manera diferente de formalizar el mundo y el ser humano. Los artistas se educan en la idealización del espacio en perspectiva y la figuración de los movimientos naturales del cuerpo, contradiciendo la imagen frontal heredada del medievo; y estudian tratados de fisiognomía y ensayan los gestos para representar los afectos humanos. En este marco, la representación dorsal pasa a formar parte del repertorio de signos del lenguaje pictórico más libre que, gracias a la renovación cultural, filosófica y artística, se desarrolla en el Renacimiento. Esta moderna visión de la figura humana que corre paralela a la visión antropocéntrica del mundo compite con la iconografía medieval, la arrincona y concita una relación diferente entre la imagen y el espectador. Los hombres y las mujeres perciben desde el Renacimiento, dentro de sus «competencias visuales» (Baxandall, 1981:58), una transformación en la forma de concebir la pintura y de representar su propia naturaleza humana, pero también la de Dios.

La visión de espaldas tiene más de siete siglos de historia y, sin embargo, no es la imagen más esperada ni mejor recibida porque se considera una negación del

espectador a quien la imagen debe pleitesía. En realidad, en el Renacimiento, las figuras completamente de espaldas que no muestran el rostro son muy minoritarias y las que van apareciendo lentamente casi siempre giran la cabeza para exhibir el rostro de perfil. En toda la historia de las imágenes la posición frontal es la predominante. Cuando se da a conocer el *Monje frente al mar* (1808-1810, Berlín, Alte Nationalgalerie) de Caspar David Friedrich en una exposición, la imagen causa revuelo entre los el público espectador y críticos entendidos (M. García, 2018:281); y todavía bien entrado el siglo XIX, cuando el público ve por primera vez *Sobremesa en Ornans* (1848–1849, Lille, Palais des Beaux-Arts) de Gustav Courbet (Figura 4) reacciona ante el hombre retratado de espaldas en el centro del cuadro con interpretaciones muy encontradas, entre muy favorables, negativas y virulentas; se recibe como algo no excepcional, pero sí inusual e, incluso, ofensivo porque se excluye al espectador de ese lugar privilegiado desde el cual visualizar toda la obra amparándose en su supuesta superioridad moral o social (Blake y Frascina, 1998: 75-77). Y todavía en el siglo XXI prevalece la idea de la visión dorsal como una imagen deficiente, incompleta o complementaria de la principalidad de la frontal, como la figura femenina de espaldas en *Concierto Campestre* (1510, París, Louvre) de Tiziano, caracterizada «sólo aparentemente, irreverente con las reglas de la pintura» (Mancini, 2002:127).



Figura 4. Courbet, G. (ca. 1849). Sobremesa en Ornans [Óleo sobre lienzo, 195 x 217 cm]. Lille, Palais des Beaux-Arts.

La figura de espaldas es un recurso simple de negación que se pone en práctica por oposición a la frontalidad por ser esta el posicionamiento dominante y el contenedor de la imagen esencial. Así, Tiziano llama en el siglo XVI «la contraria parte» a la visión de Venus de espaldas (Rosand, 2003:54). La cultura occidental se torna plenamente iconoclasta cuando la representación del hombre se vuelve más natural y real con variaciones de posturas, gestos y expresiones que eran casi inamovibles en el icono medieval (Bryson, 1991:132). Subvertir la forma tradicional de una imagen es condicionar la mirada del espectador, trastocar su cultura visual y cuestionar los valores de su conocimiento. La figura de espaldas se constituye como una experiencia de negación para el espectador que debe renovar su talante ante las obras. Haciendo un pequeño ejercicio de homología, las representaciones dorsales y todas aquellas figuras que en cualquier posición ocultan el rostro al espectador, robándole el término a Buchloh, suponen *la retirada de la percepción* (Buchloh, 2004:27).

4. La proxemia iconoclasta en las figuras que dan la espalda

El posicionamiento y la localización relativa de un icono respecto de otros puede convertirse en una acción iconoclasta que, con fines precautorios o aleccionadores, degrada o trata de minimizar su identidad y protagonismo. Desde el Renacimiento, el posicionamiento de las figuras de espaldas al espectador, sin que necesariamente oculten el rostro, se convierte en una estrategia que discrimina la imagen de determinados personajes ingratos, como el recaudador de impuestos en el fresco *El pago del tributo* (ca. 1425, Florencia, Cappella Brancacci) de Masaccio, un cargo público que el Nuevo Testamento asocia con un pecador codicioso y estafador que recauda más de lo que debe; o el verdugo en *El juicio de Salomón* (1611–1614, Madrid, Museo Nacional del Prado) de la escuela de Rubens, que muestra su poderosa espalda al tiempo que agarra a la criatura inocente boca abajo por una pierna. También sirve para diferenciar en el fresco *Las tentaciones de Moisés* (ca. 1481-1482, Ciudad del Vaticano, Cappella Sistina) de Sandro Boticelli, que narra simultáneamente varios hechos de la vida del profeta, las acciones negativas, realizadas de espaldas al espectador, de las positivas, realizadas frontalmente. Los iconos ocupan el espacio de la representación de forma simbólica y el espacio los configura adscribiéndolos o excluyéndolos (Hammer-Tugendhat, 2015).

Es bien conocida la marginación que sobrelleva la figura de San José como padre putativo de Jesús. Se desplaza en la «Natividad» desde la escena central hacia un rincón del lienzo o vuelto de espaldas para significar que él no es el padre del niño recién nacido y señalar indirectamente la paternidad del Espíritu Santo (Grabar, 1985: 122-123). En general, su figura es secundaria o simplemente eliminada de las representaciones pictóricas hasta el siglo XVI cuando adquiere una mayor

consideración social y aparece en los primeros planos como icono principal (Carmona, 2008: 229-230). También Filipo II de Macedonia sufre esta marginación. Se vuelve de espaldas a su esposa Olimpia de Epiro y a su hijo Alejandro el Magno en un mosaico de la natividad de este, criatura concebida por intervención divina (Grabar, 1985:123). La negación de sus paternidades está semióticamente representada en la distancia o relación de oposición que mantienen respectivamente con sus cónyuges e hijos adoptivos.

Los pintores también crean artimañas para marginar la imagen del discípulo que traiciona a Cristo a cambio de treinta monedas de plata. Judas Iscariote se diferencia a veces por sus atributos, como un nimbo negro o una bolsa de monedas en la mano (Réau, 1996:451), pero también se discrimina con castigos proxémicos y estéticos, ubicándolo en lugares marginales de la composición, poco iluminados o situándolo de espaldas al espectador, aunque exhibiendo en la mayoría de los casos un rostro de perfil cetrino o castigado estéticamente. En el fresco *El beso de Judas* (1304–1306, Padua, Cappella degli Scrovegni) de Giotto, el discípulo infiel está ligeramente vuelto para enseñar al espectador una amplia espalda envuelta en una túnica amarilla, «color simbólico del judío y del traidor» (Réau, 1996:451) y mostrar un «rostro bestial, una frente estrecha, de bruto, que contrasta con la nobleza de Jesús» (Réau, 1996:451). Da Vinci crea un artificio para borrar a Judas en el mural de *La Última Cena* (1495-1498, Milán, refettorio di convento di Santa Maria delle Grazie). No está sentado de espaldas, sino el cuarto desde la izquierda en el mismo lado que los demás; sin embargo, su rostro está de perfil, pero ostensiblemente oscurecido por la sombra de san Pedro que se inclina hacia delante (Woodford, 1989:86). Pero el tipo iconográfico más característico del tema de la última cena de Jesús con sus discípulos presenta, en general, a todos los apóstoles sentados frontalmente en el lugar icónico de la mesa, salvo Judas que, aislado y desprovisto de aureola, se sitúa al otro lado y de espaldas, mostrando al espectador la bolsa de monedas que oculta a los suyos. Es paradigmático este tema porque desde la Edad Media se desarrolló la argucia de aislar al traidor de espaldas al espectador en primer plano (Wilks, 2005:27), lo que se puede interpretar como una forma propia de iconoclasia profiláctica. En el fresco *La última Cena* (ca. 1445-1450, Florencia, Cenacolo di Sant'Apollonia) de Andrea del Castagno, Cristo y sus fieles seguidores situados detrás de la mesa miran hacia las monjas del refectorio y Judas, aislado al otro lado de la mesa, está sentado para darles la espalda (Woodford, 1989:85). Ese tipo iconográfico con diversidad de motivos o esquemas se encuentra, entre otros muchos ejemplos, en *La última cena* (ca. 1486, Florencia, Cenacolo di refettorio di san Marco) de Domenico Ghirlandaio, *La última cena* (1565, Dessau, Schlosskirche) de Lucas Cranach el Joven o *La última cena* (1586, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Francesco Bassano.

También las figuras de pecadores y arrepentidos, si bien renegando de la vida terrenal que han dejado a sus espaldas, se discriminan posicionándolos dorsalmente al espectador y contrariamente a todos los demás personajes supuestamente intachables, como el joven arrodillado ante su padre en *El regreso del hijo pródigo* (1669, San Petersburgo, Hermitage) de Rembrandt y en *El retorno del hijo pródigo* (1773, Viena, Kunsthistorisches) de Pompeo Girolamo Batoni o María Magdalena lamentándose a los pies de Cristo en *La Crucifixión* (1426, Nápoles, Museo e Real Bosco di Capodimonte) de Masaccio.

5. Iconos sagrados que dan la espalda al espectador

En el ámbito religioso, una forma o intento de abjuración podría producirse a través del arte mediante gestos que, sin llegar a ser apostasías, podrían acercarse al sacrilegio mediante la violación de un canon tácito de representación. Sin embargo, el mundo del arte es líquido. Por una parte, las normas de representación de lo sagrado se ahogan o flotan entre las distintas y alternantes corrientes de pensamiento, unas veces, iconoclastas y, otras, iconólatras. Por otra, los artistas emprenden desde el Renacimiento un ascenso imparable hacia la autonomía del arte que les acerca o separa de la representación fiel de lo sagrado en virtud de su rectitud artística, de la intromisión de lo pagano en el pincel y de la personalidad individual del artista, de tal forma que dejan de existir los modelos canónicos (Besançon, 2003: 213-214). En estas líneas se esbozan tan solo algunas reflexiones sobre el inusual empleo de figuras que dan la espalda para crear iconos sagrados.

Cristo en la cruz debe estar necesariamente visible para ser un crucifijo, es decir, la imagen divina que representa la salvación de la humanidad (Besançon, 2003:211). Un grabado de Rembrandt que representa el tema de la *Crucifixión* (ca. 1641, Amsterdam, Rijksmuseum) contiene la visión de uno de los ladrones crucificado en un giro de ciento ochenta grados dando la espalda al espectador. Pero si un pintor creara para una iglesia la *Crucifixión* de Cristo completamente de espaldas al devoto podría considerarse una acción iconoclasta o un anti-símbolo con una negatividad menos evidente y no por ello menos vehemente que otras actitudes iconoclastas especulativamente más torpes y zafias. Tal y como se distancian la audaz *Mona Lisa LHOOQ* de Marcel Duchamp y *Mona Lisa* agredida vandálicamente por una visitante en el Louvre. En todo caso, como se describe después, hay crucifixiones de Cristo de espaldas al mundo terrenal.

Las representaciones de los pasajes de la vida de Jesús muestran por lo general un hijo de Dios situado frontalmente a los feligreses o, al menos, revelando un rostro. Casi nunca se representa como alguien anónimo porque su representación se vincula con un mensaje sincero de salvación, así que su rostro siempre debe ser visible

para el espectador (Wilks, 2005:27). A finales del siglo XIX Cristo resucitado está excepcionalmente representado de forma anónima en *El camino a Emaús* (1891, Dresde, Galerie Neue Meister) de Fritz von Uhde. Según narra el evangelio, se encuentra y camina con dos apóstoles que no le reconocen; quizá, por ello, aparece semióticamente como una figura anónima en una imagen que parece más profana que sagrada por su cotidianidad.



Figura 5. Fritz von Uhde (1891). En el camino a Emaús [Pastel sobre papel, 66 x 90 cm]. Dresde, Galerie Neue Meister

Michelangelo Buonarroti representa la ascensión de Cristo a los cielos en el luneto superior de la fachada principal de la Cappella Sistina decorado con *El juicio final* (1541, Ciudad del Vaticano); y simulando un torbellino ascendente, se atreve a representar insólitamente una imagen de la crucifixión dando la espalda a los fieles (Figura 6). La posición parece estar justificada porque Michelangelo expresa el terror de la Pasión de Jesucristo (Vasari, 1957a:192). Sin embargo, Michelangelo podría ser fiel a las escrituras porque el hijo de Dios se va a unir al Padre. Pues en el Antiguo Testamento, Dios prohíbe a Moisés que vea su faz cuando este le pide poder reconocerlo, pero tan solo le permite ver su espalda cuando Él ya haya pasado (Éxodo 33, 18-20). Sin embargo, Cristo, además de divino, es un hombre terrenal con un rostro que le singulariza de todos los demás hombres comunes, por lo que su icono debe individualizarlo (Besançon, 2003:154). El esquema de la crucifixión de Michelangelo

es una licencia que en el siglo XVI solo se puede permitir uno de los más grandes genios de la pintura.



Figura 6. Buonarroti, M (1541). Detalle de *El juicio final* [Fresco, luneto izquierdo]. Roma, Cappella Sistina.

En el siglo XIX, tímidamente Caspar David Friedrich representa a Cristo de espaldas al espectador en un extraño paisaje en *Cruz de las montañas* (1808, Dresde, Gemäldegalerie) y en su dibujo previo *La cruz de las montañas* (ca. 1806, Berlín, Staatliche Museen) dejándose llevar por su propia espiritualidad religiosa y artística. Cuando el pintor muestra el óleo por primera vez en su estudio conmueve a todo el que lo visita salvo al canciller y teórico sajón Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, quien indignado lo considera una concepción del paisaje que pone en peligro el buen gusto y la excelencia pictórica y que ideológicamente evidencia la expresión del espíritu degradado de la época (Honour, 1984:30). Friedrich justifica que Cristo abandona el mundo donde ya no está Dios y se vuelve hacia el Padre eterno figurado en el sol poniente (Besançon, 2003:356). Cabe pensar que el deseo de Friedrich hubiera sido llevar la crucifixión hasta una *reine Rückenfigur* como la mayoría de sus iconos; sin embargo, corrige la posición en el lienzo con otra que se acerca algo más al perfil que la del boceto (Figura 7), quizá, condicionado por la mayor repercusión social y predicamento que tiene la obra pictórica frente al dibujo, pero quizá pudiera ser también el reflejo de un estado de ánimo confuso que caracterizó a gran parte de la ideología religiosa del siglo XIX (Honour, 1984:33).



Figura 7. Friedrich, C. (ca.1806). *La cruz de las montañas*. [Dibujo a tinta sepia, 64 x 93,1 cm]. Berlín, Staatliche Museen.

6. La iconoclasia que oculta una identidad

Las figuras que dan completamente la espalda ocultando el rostro al espectador contradicen la clase de imagen frontal que unívocamente representa e inmortaliza a un individuo concreto. Constituyen la iconografía anónima que niega, oculta, tapa o borra la identidad del representado. El icono sin rostro ni mirada es una suerte de iconoclasia contra la estética de la representación que el artista ejecuta en el mismo momento de crear un retrato. Con ello cuestiona una forma acostumbrada, pero regresiva de representar a los representantes, quienes paradójicamente carecen de representados porque solo se representan a sí mismos y se convierten en paradigmáticos y legendarios, como el retrato regio *Isabel de Francia, reina de España* (1615, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Frans Pourbus el joven, el retrato popular *Pablo de Valladolid* (ca. 1635, Madrid, Museo Nacional del Prado), el retrato imaginado *Judas Iscariote* (1878, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og desing) de Eilif Petersen, el retrato corporativo *Los regentes del asilo de ancianos* (1664, Haarlem, Frans Hals Museum) de Frans Hals o el retrato del anónimo *Anciano con su nieto* (1490, París, Louvre) de Domenico Guirlandaio, circulando por la historia de las imágenes con la autoridad y el prestigio que les otorga la Historia del arte.

La figura dorsal que esconde el rostro es víctima de un acto de rebelión icónico que aniquila la memoria de una imagen social concreta, entorpece la idolatría de su estampa célebre y suspende la relación tácita de comunicación con el espectador, porque los rostros se animan y nos miran cuando los miramos (Belting, 2007:48). Es cierto que son muchos los atributos que acompañan a los iconos y que permiten reconocerlos. Pero la demanda de un rostro como la esencia de la imagen humana tiene un componente simbólico y antropológico porque en el rostro reside la totalidad

del cuerpo como signo social (Belting, 2007:47) y contribuye a instaurarse como modelo ejemplarizante. Giorgio Vasari (Trad. 1957b) describe cómo Leonardo da Vinci deja sin terminar el fresco con la representación de la última cena de Jesús con sus discípulos en el refectorio de los hermanos dominicos de Santa María de las Gracias en Milán porque no encuentra en la tierra el modelo ideal de belleza y gracia celestial para representar el rostro del hijo de Dios; pero tampoco encuentra el modelo de un traidor para encarnar a Judas hasta que decide copiar la cara de un indiscreto prior que le importuna con frecuencia (pp. 19-20). Da Vinci busca unos rostros que sean el fiel reflejo de la vida y el carácter de los personajes como símbolos de ellos mismos para revivirlos, pero también, en este caso, castiga de por vida al prior inmortalizándolo en el cuerpo de Judas. Los rostros de la Modernidad pintados sobre lienzo actúan como las máscaras mortuorias que vivifican la representación de un sujeto ausente (Belting, 2007:48). Pero la iconoclasia tiene el propósito de obstaculizar la supervivencia de algunos sujetos imponiéndoles el anonimato, vueltos de espaldas en su representación para que, según qué casos, si su vida es indigna, que su imagen se olvide y no sea ejemplar; si su vida es modélica, que tras el anonimato cualquiera se pueda poner en su lugar; y si sus acciones son meritorias, que pueda representar a todo un colectivo, como *El joven dibujante* (ca. 1738, Fort Worth Texas, Kimbell Art Museum) de Jean-Baptiste-Simeón Chardin, que de espaldas e inclinado hacia delante sobre su carpeta de dibujo, representa a todo su gremio al tiempo que traza de forma privada unos bocetos. Estos iconos anónimos dejan a un lado la unicidad de lo simbólico y adquieren un carácter alegórico que es semánticamente más fértil.

La valentía de las mujeres aragonesas que reemplazaron a los soldados muertos durante la Guerra de la independencia española está personificada en un grabado de la serie *Los desastres de la guerra: Qué valor!* (ca.1810-1814) de Goya. Es la estampa de una mujer vuelta de espaldas que se dispone a disparar un cañón contra los franceses en el sitio de Zaragoza (Figura 8). Aunque parece ser que la esbelta figura y la negra cabellera desordenadamente recogida se corresponde con el físico de la popular y emblemática Agustina de Aragón, Goya se resiste a representarla e individualizarla como única heroína: «la realidad es que en la estampa no se puede ver a Agustina de Aragón, pues, al hacerlo, se limitaría su significado y primaría, en la valoración de la obra, la certera documentación histórica» (Vega, 1988:294). La mujer que enciende la mecha del cañón se ha tomado de la historia real, pero al presentarla de espaldas y sin rostro la imagen se desvincula del nombre propio y se desvanece la iconicidad; en la silueta de la figura la individualidad se transforma en generalidad. Frente a otro tipo de imágenes en las que los héroes están individualizados, ella es el icono anónimo y alegórico de todo un colectivo de mujeres decididas. Conceptualmente

esta estampa es genérica y emblemática y expresa la participación valerosa de la mujer en el conflicto y su coraje ante la muerte (Matilla, 2008: 286-287).



Figura 8. Goya, F. (ca.1810-1815). ¡Qué valor! Serie: Los desastres de la guerra (7/82) [Estampa, aguafuerte, aguatinta, buril, punta seca y bruñidor, 15,5 x 20,8].

En *El monje en el maizal* (ca. 1646, Amsterdam, Rijksmuseum) de Rembrandt, un hombre vestido con hábito peca realizando el acto sexual de espaldas al espectador recostado sobre una mujer a la que oculta con todo su cuerpo. La relación parece ser consentida y el clérigo dando la espalda y sin exponer el rostro consigue el anonimato y la privacidad para el acto. Así, Rembrandt, siguiendo la tradición del arte gráfico reformista del norte que prospera burlándose de las transgresiones sexuales del clero católico (Hammer-Tugendhat, 2015), en lugar de señalar a un monje concreto, generaliza el vicio apuntando a todo un gremio por la espalda. En este caso, el dorso del monje representa, además del apartamiento, el encubrimiento. Por una parte, la acción iconoclasta que borra el rostro y el nombre propio del monje protege la identidad y la responsabilidad de un individuo que no está orgulloso de su acto y, por otra, generaliza la acción tras el anonimato y acusa a todo el clero.

La iconoclasia del rostro también encubre a una renombrada aristócrata en *La duquesa de Alba y su dueña* (1795, Madrid, Museo Nacional del Prado). Representa una broma pesada que Goya pudo haber presenciado en el Palacio de la Duquesa de Alba cuando acudía para realizarle un retrato. María Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo asusta con un amuleto rojo contra el mal de ojo a su sirvienta Rafaela Luisa Velázquez llamada «La beata» por su conocida afición a los rezos (*Museo del Prado: Catálogo de las pinturas*, 1996:156). En la acción que pretende ser una diversión es

posible imaginar la cara intimidadora de la burlona duquesa situada de espaldas y enfrentada a su atemorizada fámula, que exhibe su rostro desazonado mientras se protege de la superstición levantando el crucifijo que porta en la mano. En este caso, Goya se ahorra evidenciar a su amiga con un rostro malvado, pero no le exime de dar la espalda como aquel que oculta un acto cuestionable y especialmente propio de quien se ampara en una situación de superioridad jerárquica y social.

La iconoclasia que borra el rostro al girar las figuras de espaldas genera una iconografía anónima que no añade iconos anónimos con unos atributos específicos a la iconografía tradicional, sino que es un contenedor de sujetos desconocidos que funcionan como carcasas huecas que se nutren alegóricamente del contenido que las rodea. Son figuras que descontextualizadas no guarecen significado alguno y cuyas posibles figuraciones proceden de la lectura de la escenografía que los ambienta. Una figura de pie o sentada de espaldas y sin un rostro que la anime no dice, expresa o sugiere nada más que lo que su entorno le presta y le concede publicar, como *La elegante* (ca. 1892, colección privada), una mujer sin nombre finamente vestida y tocada con sombrero que mira hacia la luz que entra por una puerta que se abre al fondo (Figura 9).



Figura 9. Vuillard, E. (ca.1892). *La elegante* [Óleo sobre tabla, 28,4 x 15,3 cm]. Colección privada.

Las figuras anónimas realizan una actividad impropia que en un ámbito concreto adquiere una funcionalidad, por ejemplo, la de ser bañistas. Obviamente los bañistas no siempre dan la espalda al espectador, aunque sí es un posicionamiento reiterado. Sin embargo, desde el punto de vista iconológico, lo que distingue en un baño a una figura anónima de espaldas de otra ubicada frontalmente es, por ejemplo, la representación de la privacidad. Este significado abstracto asociado a su significado funcional constituye un icono anónimo. Pero tampoco la privacidad se personifica exclusivamente en los bañistas de un tiempo y lugar, sino que otras muchas figuras, como las que se abrazan, pueden expresarla en contextos diversos. Al mismo tiempo, las figuras que se abrazan declaran su amor. No se pueden establecer relaciones biunívocas entre figuras anónimas, contextos y significados, sino que los iconos anónimos habitan iconológicamente un «espacio heterotópico» de lugares y relaciones en los que las figuraciones cambian de una imagen a otra, como varía el tipo de afecto entre *Dos mujeres que se abrazan* (1911, colección privada) de Egon Schielle (Figura 10) y el abrazo entre *Madre e hija* (1913, Viena, Leopold Museum), también de Schielle (Figura 11). Los iconos sin orden de la iconografía anónima pueblan el espacio que propicia pensar universalmente lo diferente y rompen con los tópicos de las imágenes como se rompe para Michael Foucault la relación entre las palabras y las cosas (Foucault, 1989:3).



Figura 10. Schielle, E. (1911). *Dos mujeres que se abrazan* [Acuarela, 56 x 37 cm]. Colección privada.



Figura 11. Schielle, E. (1913). *Madre e hija* [Dibujo, 47,9 x 31,1 cm]. Viena, Leopold Museum.

Estas «heterotopías» están en las antípodas de las figuras de la frontalidad que se ubican en un «espacio utópico» de verdades, asociaciones arbitrarias y autorías, en el que las relaciones entre las formas y los contenidos son biunívocas y no hay posibilidad de distracción o imaginación. La iconografía anónima se opone a las rígidas relaciones entre figuras, contextos y significados que generan los iconos ordenados de la frontalidad con sus nombres, que sin tener por qué ser nombres propios sí los concretizan. La mujer anónima que mira por la ventana hacia la calle situada de espaldas en *Interior* (1880, colección privada) de Caillebotte, parece interesada en algo que sucede al otro lado del cristal, quizá alguien que pasa o alguien que se asoma por la ventana del edificio de enfrente o, acaso, imagina que está viendo lo que no ve porque espera impaciente una llegada. Saliendo de la interpretación más tópica se pueden sugerir otras figuraciones. Stoichita reconoce que lo más interesante de la imagen de esta mujer que mira es «la puesta en escena de una intriga visual» y la posibilidad de su interpretación (2005:47).

La actitud iconoclasta niega los retratos a los retratados. Aunque formalmente no existe contradicción, el retrato de espaldas al espectador es un oxímoron, una imagen que

se muestra para ocultarse. Cada parte del cuerpo de cada individuo es única, pero el rostro es la individualidad. La representación de un rostro sin cuerpo es el retrato de alguien en particular, pero un cuerpo sin rostro se universaliza. El rostro en ausencia de contexto alude por sí mismo a un individuo concreto, pero un cuerpo sin rostro y sin huellas propias pintado sobre un fondo anodino se vuelve cosa. El retrato de espaldas necesita un contexto, un espacio lleno, un lugar habitado por objetos alegóricos que caractericen al modelo y este sea capaz de señalar a un colectivo de individuos con unas características o intereses comunes, como profesiones o habilidades. *Pere Romeu* (1900, Nueva York, MoMA) de Picasso (Figura 1) y *Niña vista de espaldas, Luisita* (1917, colección privada) de Carlos Saenz de Tejada (Figura 12) son retratos de espaldas sin rostro en un espejo, sin una dirección de la mirada y en un escenario vacío que no dice ni predice nada más que aquellas figuraciones que proceden de las emociones y razones de los espectadores. Son el «retrato neutro sobre fondo neutro» que suspende la relación estética con la imagen esencialmente representativa, igual que suspende Kazimir Malévich la relación entre los colores complementarios en *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918, Nueva York, Museum of Modern Art). Sin embargo, quedan atrapados en las imágenes otros significantes, porque los dorsos también son huellas de los modelos, como son rastros las diferencias de tonalidad entre los dos blancos de Malévich.

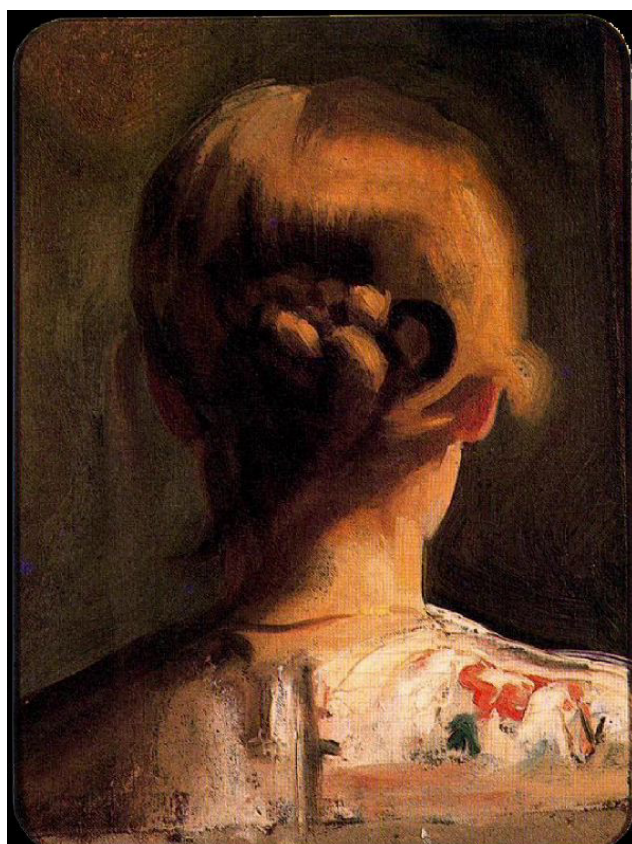


Figura 12. Saenz de Tejada, C. (1917). *Niña vista de espaldas, Luisita*.

7. La iconoclasia de los afectos

La representación del hombre, sus valores y afectos es medular en la historia del arte desde la eclosión del Humanismo y el interés ha permanecido en la pintura figurativa hasta nuestros días por encima del naturalismo. Pero se produce una situación paradójica en la figura que da la espalda al espectador: al mismo tiempo que se da la vuelta y gana espacio, movimiento y expresividad analógica, malogra la capacidad de demostrar emociones a través del rostro. Pero también puede verse afectada la expresividad de las manos y los brazos que por lo general trabajan hacia delante y exigen a la figura el posicionamiento frontal para su demostración de una forma natural. Hay gestos que gozan de una larga vida; por ejemplo, el gesto del brazo recogido en el pecho o «en cabestrillo» se pone de moda en el retrato de la antigua Grecia en el siglo V a. C. como signo de la buena apariencia, honestidad, modestia y respeto y se extiende hasta el siglo XIX (Hoare, 2013:948). Moshe Barasch también señala que a partir del siglo XIII el gesto de las palmas de las manos unidas a la altura del pecho sustituye a las manos alzadas como fórmula por excelencia de la liturgia cristiana y es la elegida por Giotto para representar a los orantes en sus obras (Barasch, 1999:67). Interesado profundamente por el lenguaje de los gestos, critica las figuras anónimas que a comienzos del siglo XIV dan la espalda al espectador gracias a la ilusión de profundidad; son secundarias, sin jerarquías, sin significado individual y sin una función solemne; así que, sin poder para expresarse, las condena a su mera función estructural, como los dos monjes anónimos que se ven desde atrás en el fresco *Duelo por la muerte de San Francisco* de Giotto en la Capilla Bardi de Santa Croce de Florencia (Barasch, 2003:54). Sin embargo, estas figuras que se cierran delante de San Francisco son las mismas que invitan al espectador a introducirse en ellas y compartir empáticamente su corazón.

La figura que da la espalda al espectador ocultando el rostro es el resultado de un acto iconoclasta que detrae toda posibilidad de reconocer una individualidad o personalidad, concretar la dirección de su mirada, reconocer sus intereses y percibir sus emociones, tan solo imaginarlos. La mujer que recorre la galería en *Mary Cassat en el Louvre* (ca.1880, colección privada) de Edgar Degas no refleja su verdadero estado emocional ante las obras; sólo el lugar en el que se encuentra sugiere su afición por la pintura. El lenguaje corporal es un recurso expresivo subsidiario del rostro, como la gestualidad de la figura femenina en *New York interior* (1921, Nueva York, Whitney Museum of American Art) de Edward Hopper, pero insuficiente como medio de información personal o de comunicación afectiva.

Se considera normal la visión del rostro en las figuras frontales, pero una tenue acción iconoclasta las transforma en clandestinas y causan significados distintos a los que

originariamente tendrían, pero también distintos a los que sugerirían en posición de espaldas. La clandestinidad es la cualidad de las figuras que en las imágenes se sitúan frontalmente o de perfil al espectador, pero tienen el rostro oculto porque el pintor lo esconde cubriéndolo con objetos, traslapos o estudiadas actitudes. Estas figuras clandestinas no son estéticamente anónimas sino «figuras ausentes» porque no se manifiestan. En ellas el anonimato y la identidad son conceptos estériles porque tienen una presencia formal y analógica que el espectador advierte, pero ni se muestran ni se comunican con nada ni con nadie: «una elipsis visual permite que los monumentos envueltos se encuentren a la vez ausentes y presentes. Presentes, porque de hecho sabemos que están ahí; ausentes, porque no los podemos ver» (Carrere y Saborit, 2000:274). Es la razón por la que en *El ángel impidiendo a Abraham el sacrificio de Isaac* (1637, San Petersburgo, Hermitage) de Rembrandt, el filicida cubre con la mano el rostro de su hijo para no verlo y que no le mire, como si lograra su ausencia y evitara su muerte. A pesar de la incomunicación, la figura clandestina tiene especial habilidad para mover en el espectador una idea o provocar una experiencia emocional por empatía: «En esa tensión elíptica entre ausencia y presencia, cancelación y deseo de reconstrucción, se apoya la estrategia persuasiva» (Carrere y Saborit, 2000:274). Es la tristeza que causa *La niña triste* (1921, Bilbao, Museo de Bellas Artes) de Carlos Sáenz de Tejada (Figura 13), sentada en el suelo de frente y con la cabeza caída y hundida en su propio pecho.



Figura 13. Sáenz de Tejada, C. (1921). *La niña triste* [Óleo y carboncillo sobre lienzo, 98 x 75,5]. Bilbao, Museo de Bellas Artes.

Las figuras clandestinas son personajes que se aíslan o son aislados por razones personales, emocionales, psicológicas, sociológicas, políticas o religiosas. Cuando los personajes gozan o sufren situaciones extremas o emociones inconmensurables, los pintores salen en defensa de su privacidad mediante gestos iconoclastas que ocultan sus rostros. Quedan mutilados para expresar emociones, contar su historia o nombrar algo por pudor, vergüenza, extenuación o miedo. La iconoclasia del rostro representa, entonces, la intimidad. El beso anónimo de las figuras clandestinas de *Los amantes* (1928, Nueva York, MoMA) de René Magritte es la silueta vacía de un beso sin autoría (Figura 2). Pero es la imagen de la intimidad de unos amantes que quieren expresarse y no se expresan, que quieren decir y no dicen, que quieren besarse y no se besan. «La intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir» (Pardo, 2013:54). También coinciden en sus inclinaciones: «—es el tercer axioma de la intimidad— que me sostengo apoyándome en mis inclinaciones: ellas no son sólo mi ruina o mi perdición, sino también lo que me hace tenerme a mí mismo» (Pardo, 2013:45).

Los iconos clandestinos son figuras ocultas y ausentes que representan iconológicamente lo inexpresable, irrepresentable o inaccesibles a los ojos y que relatan lo inverosímil, extravagante o extremo. Jean-Baptiste Du Bos argumenta en el siglo XVIII que la razón por la cual Nicolas Poussin esconde de forma muy inteligente el semblante de Agripina entre sus propias manos en *La muerte de Germánico* (1628, Minneapolis Institute of Art) es para denotar su más profundo dolor ante el lecho de su esposo envenenado, toda vez que ha agotado la representación de todos los tipos de tristeza en los rostros de los demás personajes que la acompañan (Du Bos, 2007:67). Poussin utiliza en el siglo XVII la misma estrategia que el pintor griego Timantes de Sición en el siglo IV a. C., quien para representar a Agamenón lamentándose en *El sacrificio de Ifigenia* cubre su cabeza con un velo y su cara con la mano, incapaz de figurar la máxima aflicción posible, según relata Marco Fabio Quintiliano en *Instituciones Oratorias* (Trad. Quintiliano, 1916:110). La posición clandestina de Agripina, que se muestra de frente al espectador y oculta sus facciones de amargura, ofrece la paradójica imagen que construye y destruye una identidad. Así, la imagen ambigua de Agripina, una vez vaciada la forma de su rostro como vehículo de expresión emotiva, separada de su personalidad y colmada del contenido que nos proporciona el lenguaje analógico, se convierte en el signo del extremo sufrimiento que alguien puede soportar.

También, con una finalidad distinta y en sentido inverso, para alejar al espectador del temor, la congoja o el pánico que le provocaría la visión del rostro de la muerte, que visita a un hombre del campo y le agarra por el hombro en *La muerte y el leñador* (1859, Copenhague, Glyptoteca Ny Carlsberg), Jean-François Millet vuelve de espaldas al

espectador la siniestra figura de túnica blanca y con guadaña. Y por si pudiera quedar algún resquicio de la mirada La Parca, la encapucha tapándole toda la cabeza.

El poder, la seguridad y el orgullo predispone a los individuos a representarse frontalmente. En contraposición, cualidades como la timidez, el pudor o la mala conciencia respecto de los propios actos reprobables causan el sentimiento de vergüenza, el temor a ser reconocido y, consiguientemente, conducen a la búsqueda de la soledad, la privacidad, la ocultación o el aislamiento social. Cubrirse la cara con las manos es uno de los gestos que significan la vergüenza que un individuo siente ante otro que supuestamente le observa. Al ocultar su sello de identidad, esconde todo su cuerpo. Podría ser una reacción lejanamente instintiva, pero es probablemente una conducta culturalmente heredada. Este gesto se encuentra compilado entre los que utilizaban los monjes benedictinos durante sus períodos de silencio (Baxandall, 1981:83) y también está suficientemente documentado en obras pictóricas. Por ejemplo, la expresión de la máxima vergüenza por el pecado cometido se encuentra en la figura clandestina de *Caín* (1791-1795, Bilbao, Museo de Bellas Artes) de Friedrich Rehberg. El fratricida huye de la escena del crimen cubriéndose la cara con los brazos tras haber matado a Abel. También se aprecia en la figura de Adán saliendo del Paraíso junto a Eva en el fresco renacentista *La expulsión del Paraíso* (ca. 1427, Florencia, Capilla Brancacci, Basilica di Santa Maria del Carmine) de Masaccio; él se lleva las manos al rostro para ocultar la amarga decepción que tiene de sí mismo, y porque no puede mirar a Dios a la cara. Y también, Jacques-Louis David, en *La muerte de Sócrates* (1787, Nueva York, The Met), representa al cancerbero situado de espaldas al espectador cubriéndose el rostro henchido de vergüenza con la mano, para no verse a sí mismo entregando la cicuta al egregio filósofo, a quien tampoco puede mirar a la cara.

Los efectos del trabajo ininterrumpido reprimen el ánimo. Van Gogh, siempre próximo a las necesidades y a los problemas personales y sociales de los hombres y mujeres trabajadores, representa el abatimiento recurriendo al posicionamiento clandestino. Son figuras que expresan el agotamiento y la desesperación de sujetos que no tienen derecho al descanso laboral (Ives et al., 2005:80). Tal es el caso de las figuras *Mujer afligida* (1883, Otterlo, Museo Kröller-Müller) y *El rendido* (1882, Amsterdam, Van Gogh Museum), quienes sentados en sillas hunden los rostros en sus puños después de una difícil jornada (Figura 14).



Figura 14. Van Gogh, V. (1882). *El rendido* [Grafito sobre papel, 50,4 x 31,6 cm]. Amsterdam, Van Gogh Museum.

8. Conclusiones

Las figuras de espaldas y las figuras anónimas que ocultan el rostro al espectador son motivos pictóricos sencillos con prometedoras competencias significantes, que a partir del *Trecento* fracturan el orden visual medieval que impone a los iconos un posicionamiento que se dirige prioritariamente hacia el espectador. Socaban la imagen tradicional y simbólica que favorece la natural forma de comunicación cara a cara y afectan a las costumbres estéticas del público, pero los pintores artífices de estos cambios no son conscientemente iconoclastas durante su proceso de creación de las imágenes. Se consideran figuras iconoclastas desde una perspectiva actual que amplía el concepto de iconoclasia para designar las acciones que rompen con las

tradiciones y corrientes artísticas establecidas (González, 2018:4), tal y como son iconoclastas períodos de regeneración estilística de los cánones, como el manierismo, o procesos de sustitución de la figuración, como la abstracción.

La condición iconoclasta de las figuras analizadas es servicial al lenguaje gráfico porque en su propósito de ruptura lo hace evolucionar y lo enriquece semánticamente. Se trata de una iconoclasia productiva que utilizando las figuras anónimas o sin identidad quiebra la naturaleza simbólica de los iconos y sus respectivas obras, tanto religiosas como civiles, y genera imágenes alegóricas con multiplicidad de significados. Su estrategia es marginar culturalmente a ciertos personajes indeseables por razones políticas, ideológicas, religiosas o personales mediante gestos estéticos y proxémicos que ocultan su rostro como la esencia de su individualidad e identidad, o que los desplazan de la escena principal con posiciones secundarias, como la de mostrarlas de espaldas; desmitificar la representación unívoca y simbólica de ídolos o seres corrientes suprimiendo iconos individualizados que ven socavada su identidad social al omitirse la visión de su rostro; encubrir los afectos personales escondiendo la naturalidad de las facciones del rostro emocionado; y cuestionar la posición canónica o consuetudinaria de los iconos sagrados que deben mirar hacia la iglesia. Como contrapartida, las imágenes con iconos anónimos son potencialmente representativas de colectivos, como gremios profesionales, e ideas universales, como la privacidad o la valentía, en lugar de presentar a individuos concretos que se afincan política y socialmente con imágenes perceptualmente inamovibles. La iconoclasia selectiva en las figuras provoca un giro semiótico que fragmenta la unicidad de las representaciones simbólicas y obliga al espectador a cambiar la naturaleza de su mirada y reemplazar la inmediatez de la intuición estética por la reflexión, la comprensión filosófica y la verbalización. Es un tipo de iconoclasia rupturista, construccionista y fértil semióticamente, que a través de gestos y motivos pictóricos deconstruye tipos iconográficos tradicionales, porque revoca y fragmenta imágenes totalizadoras y cerradas a la imaginación del espectador, y figura una multiplicidad de conceptos que se asocian a las nuevas imágenes desmembradas, pero abiertas a la interpretación. Es una iconoclasia de carácter semiótico que no suspende en ningún caso la visión de los iconos, sino que preventiva y razonadamente modifica la forma de mostrarlos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, L. B. (2007). *De la pintura y otros escritos sobre arte* (R. De la Villa, Trad.). Tecnos.
- Barasch, M. (1999). *Giotto y el lenguaje del gesto*. Akal.
- Barasch, M. (2003). «Elevatio». *The Depiction of a Ritual Gesture*. 24(48), 43-56.
- Baxandall, M. (1981). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*. Gustavo Gili.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen* (G. M. Vélez Espinosa, Trad.). Katz.
- Besançon, A. (2003). *La imagen prohibida: Una historia intelectual de la iconoclasia* (E. Castejón, Trad.). Ediciones Siruela.
- Blake, N., y Frascina, F. (1998). La práctica moderna del arte y de la modernidad. En *La modernidad y lo moderno: Pintura francesa en el siglo XIX*. Akal.
- Bryson, N. (1991). *Visión y pintura: La lógica de la mirada* (C. Luca de Tena, Trad.). Alianza Editorial.
- Buchloh, B. H. D. (2004). *Formalismo e historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (C. del Olmo y C. Rendueles Menéndez de Llano, Trans.). Akal.
- Carmona, J. (2008). *Iconografía de los santos*. Istmo.
- Carrere, A., y Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Cátedra.
- Chastel, A. (1982). *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico* (L. López y L. E. López, Trans.). Cátedra.
- Chastel, A. (2004). *El gesto en el arte* (M. Cándor, Trad.). Siruela.
- Du Bos, J.-B. (2007). *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura* (R. I. Piñero Moral, Ed.; J. Monter, Trad.). Universitat de València.
- Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte: Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa* (M. Condor, Trad.). Cátedra.
- García, M. (2018). Escritura e imagen: El caso crítico de «Monje frente al mar» de Caspar David Friedrich. *Escritura e imagen*, 14, 279-290. <http://dx.doi.org/10.5209/ESIM.62777>
- González, J. A. (2018). De la iconoclasia como motor histórico. *Istor, Año XIX, número 74, Otoño 2018*, 3-12.

Grabar, A. (1985). *Las vías de la creación en la iconografía cristiana* (F. Díez del Corral, Trad.). Alianza.

Hammer-Tugendhat, D. (2015). *The Visible and the Invisible: On Seventeenth-Century Dutch Painting*. (M. Clausen, Trad.; Epub-production: Jouve, www.jouve.com). De Gruyter.

Hoare, A. (2013). Salvator Rosa's Allegory of Philosophy as Ut Pictura Rhetorica: Eloquent Gesture and the Pursuit of Artistic Decorum. *Art History*, 36(5), 944-967.

Honour, H. (1984). *El Romanticismo* (R. Gómez, Trad.). Alianza Editorial.

Ives, C., Stein, S. A., van Heugten, S., y Vellekoop, M. (2005). *Vincent van Gogh: The Drawings*. Metropolitan Museum of Art.

Mancini, M. (2002). «Di dame, di cavalieri, di amore e di morte, di musica e d'armonia» en la pintura italiana del Renacimiento. En *Arte y poesía: El amor y la guerra en el Renacimiento [Catálogo de Exposición Biblioteca Nacional de España. Madrid, 27 de noviembre de 2002—26 de enero de 2003]* (pp. 119-134). Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Matilla, J. M. (2008). Desastre 7: Qué Valor! En M. B. Mena (Ed.), *Goya en tiempos de guerra: [Exposición]* (pp. 286-287). Museo del Prado.

Mitchell, W. J. T. (2011). El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia enre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (II). En A. García (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 71-86). Ediciones Universidad de Salamanca.

Museo del Prado: Catálogo de las pinturas. (1996).

Pardo, J. L. (2013). *La intimidad*. Pre-textos.

Quintiliano, M. F. (1916). *Instituciones oratorias: Vol. II* (I. Rodríguez y P. Sandier, Trads.). Imprenta de Perlado Páez y Compañía.

Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento: Vol. 1.2*. Serbal.

Rosand, D. (2003). El arte narrativo de Tiziano: Sacro y profano. En M. Falomir (Ed.), *Tiziano: [Exposición] 10 de junio-7 de septiembre 2003* (pp. 46-61). Museo Nacional del Prado.

Vasari, G. (1957a). *Vidas de artistas ilustres* (A. Blánquez, Trad.; Vol. 5). Iberia.

Vasari, G. (1957b). *Vidas de artistas ilustres* (A. Blánquez, F. Farran y Mayoral, E. Molist Pol, y M. Scholz, Trads.; Vol. 3). Iberia.

Vega, J. (1988). Qué valor! En M. B. Mena (Ed.), *Goya y el espíritu de la Ilustración: [Catálogo]: Museo del Prado, Madrid 6 de octubre-18 de diciembre de 1988; Museum of Fine Arts, Boston 18 de enero-26 de marzo de 1989; Metropolitan Museum of Art, Nueva York 9 de mayo-16 de julio 1989* (pp. 293-296). Museo del Prado.

Wilks, G. (2005). *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahr*. Tectum Verlag.

Woodford, S. (1989). *Cómo mirar un cuadro* (M. del M. Moya i Tasis, Trad.). Gustavo Gili.

[pp. 30-57]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.02>

DISENSOS (AUDIO)VISUALES: RASTREO DE LA ACTITUD ICONOCLASTA EN LAS IMÁGENES EN MOVIMIENTO.

(AUDIO)VISUAL DISSENT: TRACING ICONOCLASTIC ATTITUDE IN MOVING IMAGE.

Sergio Martín

Universitat Politècnica de València

Resumen:

Las imágenes han constituido la base de la negociación comunicativa visual de los modos de vinculación cultural entre sociedades. En estas conmutaciones ha habido respuestas de diversa índole entre las cuales se encuentran los actos iconoclastas. Concebido como un fenómeno aislado ha demostrado con el tiempo que se presenta como un ente presente en la cotidianeidad de los intercambios de imágenes. Desde su institucionalización teológica hasta su actitud como forma de experimentación audiovisual, las siguientes líneas rastrean la cooperación de las actitudes iconoclastas a través del ensayo audiovisual, forma que se ha desarrollado como un atento observador de las cualidades iconoclastas para alzarse como herramienta crítica.

Palabras Clave: Iconoclasia; Cine; Vídeo; Ensayo; Arte

Abstract:

Images have constituted the basis of the visual communicative negotiation of the modes of cultural bonding between societies. In these commutations there have

been responses of various kinds, among which are iconoclastic acts. Conceived as an isolated phenomenon, it has shown over time that it presents itself as an entity present in the daily life of image exchanges. From its theological institutionalization to its attitude as a form of audiovisual experimentation, the following lines trace the cooperation of iconoclastic attitudes through the audiovisual essay, a form that has been developed as a careful observer of iconoclastic qualities to stand up itself as a critical tool.

Keywords: Iconoclasm; Cinema; Video; Essay; Art

1. GOLPES EN LA PUERTA: Ritual para una introducción.

Como cualquier otro fenómeno que responde y se reproduce entre el tejido cultural, la iconoclasia tiene diversas e intrincadas aristas. Esto implica un atento análisis que tenga en cuenta el máximo de los hilos que permitan comprenderlo como un acto, o más bien una actitud, de carácter transversal. Por lo tanto, este trayecto requiere de tomar algunos desvíos que aporten piezas a un rompecabezas que no procede de una sola fuente, sino que coexiste en varios campos simultáneamente.

En un primer momento, para que se planteé la iconoclasia, es necesaria una imagen y para que haya una imagen deba existir una idea. La tarea de definir una imagen es inevitable, aunque necesaria a pesar de su complejidad. No obstante, ese esfuerzo se esboza desde las acciones de vinculación de toda negociación visual. Por ello, se propone un punto de partida pensar la existencia de una violencia hacia las imágenes. Una negatividad que es presente porque existe su contrario y de ese modo mutar hacia los distintos modelos entre los cuales se ha ido desarrollando una economía de las imágenes en la historia¹. Estas mismas son las que han cercado ciertas hegemonías anquilosando una definición pretendidamente específica que falla en atender a los recovecos de la subjetividad. A pesar de ello, casos tan conocidos como las crisis bizantinas, las reformas protestantes o ciertas revoluciones de carácter civil han sido, para la Academia, introducciones a los modos de comprensión ante eventos de destrucción que ofrecen una amplia variedad de escenarios de análisis.

Por ese motivo, la intencionalidad del presente artículo es la de partir con y desde este equipaje para desentrañar otros relatos frente al conflicto que no han sido abarcados, es decir, tratar de ampliar el abanico de viabilidad de la iconoclasia como una herramienta

1. En el presente artículo se diferenciará escribir con mayúscula o con minúscula la letra H de la palabra historia para distinguir cuando se habla de un concepto histórico no académico (en minúscula) o académico (mayúscula), tomando en cuenta el segundo como una forma de catalogar el tiempo institucionalizada.

crítica y no como meramente un atentado. Por este motivo, el peligro que suele correr este campo tiene que ver con la desactivación del potencial del acto en sí frente a las estructuras que lo deslegitiman, teniendo en contra los estereotipos inculcados en el tiempo sobre estos fenómenos. Por ende, el interés versa en conseguir consciencia sobre el uso de la iconoclasia como una suerte de lucidez y no una incertidumbre, tanto desde su ejecución como en su recepción. Esto señala la urgencia de pensar la iconoclasia más allá de los límites impuestos de la Historia para aprovechar sus cualidades como estrategia negativa sobre el basto ámbito visual, atravesado por diversas líneas de tiempo que no entienden de catalogaciones teóricas.

A pesar de ello, ¿cómo un acto asociado con el estudio teológico de la representación puede ser vinculado con la producción audiovisual? ¿cuál es el recorrido que unen puntos tan distantes en esta constelación? Lo que se muestra en casi todos los casos que se pudiesen proponer es que, de la forma en la que se haya expresado, la iconoclasia ha abierto brechas donde se enfrenta el disenso entre la negociación de dos ideas. Por este motivo, cuando uno debate sobre iconoclasia está realmente hablando del contexto específico de una o varias imágenes, tanto desde su lugar de producción como el de su recepción². La desactivación del potencial iconoclasta sucede cuando alguno de estos canales es pasado por alto. Este tablero refleja algo fundamental que se desarrollará más adelante: no existe un camino unidireccional de actitudes frente a las imágenes, es decir, no solo se es un iconoclasta en una operación de encuentro visual. Uno de los terrenos que más tinta ha suscitado de estos estudios es razonar la relación entre el iconoclasta y el idólatra, generando una polarización conveniente a la hora de perpetuar el confinamiento de su expansión. ¿Existe otro modo de acercarse a hablar a las imágenes? ¿Se ha teorizado sobre dicha posibilidad y se le ha puesto nombre? Para responder a las acusaciones idólatras y permitir el poder continuar con el flujo de imágenes se argumentó una tercera figura: el iconódulo³. A pesar de ello, esto no es una solución sino un concepto hermano que se entronca para formar parte de este debate sobre la respuesta ante las imágenes.

2. Gillian, R. (2019). *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales*. Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

3. El término de iconódulo fue introducido durante el II Concilio de Nicea por Juan Damasceno en el 787, aunque ya fue propuesto anteriormente por Basilio de Cesarea mediante el concepto de *transitus*. Esto establecía una diferencia entre la veneración y la adoración de imágenes. Se argumentó que existía un modo de relacionar lo divino a través de una imagen como medio de transición que no llegaba a habitar la materia inerte con la que se representaba. Por lo tanto, las imágenes se proponían como modos de diálogo con lo invisible sin pecar en prácticas de adoración pagana. El iconódulo, por ende, es la persona capaz de entender que las imágenes son solo un medio con el que dialogar con lo divino y que no deben errar en confundir a la materia como lo divino. Para más información se puede consultar en Rivera, A. (2022) *La crueldad de las imágenes. Estética y política del cine*. Salamanca, España: Guillermo Escolar Editor S.L.

La creencia en el potencial visual genera gran variedad de actores que establecen modos de vincularse con esta que, a su vez, crean diversos escenarios entre los que se ofrecen y se obtienen distintas réplicas. Constantemente estas operaciones se gestionan desde algunos de los conceptos antes mencionados sin la exigencia de ser íntegramente uno de ellos. Lejos de atender a estas particularidades sobre la variedad de actitudes frente a las imágenes, los debates post-iconoclastas destierran de la conversación a los contextos que los provocaron a través de los estereotipos perdiéndose el recoger los pedazos de esos acontecimientos con los que crear un diálogo. Por este motivo, cabe plantear una mirada atenta ante los matices que puedan aparecer para poder diversificar la convivencia con el conflicto como un agente de transformación que no debe estar unido a lo que convencionalmente se entiende por violencia. El iconoclasta abre una grieta al cambio, se rinde al caos para probar un orden diferente, un ciclo humano que parece ser constante. Así pues, se podrían barajar otras maneras de entender cómo rasgar el velo de lo decible por el ensayo, por la tentativa del riesgo a la mutación. ¿Cómo pensar una estética que plantea una actitud iconoclasta? Ya ha habido cientos de casos que desde su espacio se han servido de estos gestos para incitar otra mirada que, aunque no fuese original, si fuese enturbiada y disruptiva. En ese punto es donde se encuentran los debates teológicos con la práctica artística contemporánea o, más bien, con una teoría de la imagen heredera de modelos creados desde la argumentación religiosa que trataron de gestionar la experiencia visual organizando su representación. Desde este enfoque es desde el que se han recuperado los planteamientos estratificados de figuras como el iconoclasta o el iconódulo para ser actualizadas e, incluso, superadas. De este modo, los estudios que se instituyen desde estos enfoques proponen retomar los vínculos olvidados de estas figuras que siguen teniendo vigor en los modos de circulación de imágenes. Por lo tanto, parece necesario actualizar un modo de pensar las relaciones de las economías visuales contemporáneas atravesadas por estas coordenadas.

2. RUTAS DE LA ACTITUD ICONOCLASTA: puentes para un inusual archipiélago

¿Qué se entiende por (ser) iconoclasta? El mapa trazado en los últimos siglos ha expandido esta concepción en su afán por detallar en todo lo posible las consecuencias de estos actos. La divergencia conceptual y la pluralización de sus acercamientos han establecido otras posibilidades a las marcadas hasta la fecha. Un iconoclasta se conoce como un “romper (destructor de) imágenes”, del griego *eikon* = imagen y *klazein* = romper; no de iconos, de imágenes. Lo cual deja una brecha ante la ambigüedad de la naturaleza de la destrucción, en concreto sobre la dirección de esta. Cuasi secuestrada por el discurso teológico, la devastación no se centra en los iconos religiosos, sino que cualquier elemento considerado una imagen puede ser víctima de

estas estrategias. No obstante, ¿cómo de sí puede dar este término? ¿qué escenarios han sido testigos de ello?

Para ello cabe primero pensar: ¿qué es una imagen? Una cuestión que excede cualquier debate pero que desde el giro visual en las Humanidades se han ido incorporando rutas alternativas a partir de campos como los Estudios Visuales o la Ciencia de la Imagen⁴. Estas metodologías se han acercado a aspectos de la producción, recepción u ontología de imágenes en su uso como fuentes primarias. Una aproximación que ya venía desde inicios del siglo XIX, respaldada por desplazamientos epistemológicos llevados a cabo desde la historiografía como sucedió con el ejemplo de *L' Ecole des Annales* con historiadores como Marc Bloch o Lucien Febvre. Se ensayó una renovación disciplinar que incluyese otras fuentes no institucionales con unos planteamientos que implicaban alejarse de las grandes figuras históricas y los relatos bélicos. Se incluyeron en la construcción historiográfica herramientas antropológicas y sociológicas con las que estructurar historias sociales y económicas poniendo a prueba el valor de una(s) microhistoria(s)⁵. Esta oleada de cambio se sumó y fue enarbolada desde el campo de la Historia del Arte que desarrolló alternativas que incluían diferentes objetos de estudio a los habituales. Los contextos de producción dilataban lo escrito más allá de la composición y el estilismo Winckelmanniano⁶. Figuras como Aby Warburg, Carl Einstein o Walter Benjamin abogaron por distintos acercamientos al hecho artístico, conectando con los cambios tecnológicos que se vivían plenamente a inicios del siglo pasado. A grandes rasgos, permitió de manera orgánica el surgimiento de los Estudios Culturales que veían la luz amparada por plataformas que trabajaban por la inclusión y apertura disciplinar de resistencia ante el conservadurismo académico. Desde ahí pensar la imagen era poder hablar de artefactos visuales atravesados por constantes flujos de variables que no se buscaban exclusivamente dentro del fenómeno creativo, sino también en el hecho histórico y social.

Por ende, la cuestión sobre la imagen no es posible de analizar sin las variables que la construyen y la transportan. Lo visual se comprende desde la capacidad imaginativa (del latín *imaginarium* = imaginación del que procede e *imago* = retrato/imagen) del idear al representar, a la corriente de imágenes que se generan al plantear otros mundos posibles. Así pues, existe un interés en la premisa de la construcción social

4. García, A. (2011), *Filosofía de la imagen*. Salamanca, España: España. Ediciones Universidad de Salamanca.

5. Burke, P. (1996) *Formas de hacer historia*. (2aed.). Madrid, España: Alianza Ensayo.

6. Didi-Huberman, G. (2018). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (na3 ed.). Madrid, España: Abada, D.L.

de la mirada y la mirada que estructura lo social⁷, un estudio sobre los mecanismos de creación y destrucción inevitables del fenómeno cultural. Entre ellos, la iconoclasia se alza como un útil centrado en los aspectos en torno a la negatividad como un proceso de la creación artística: desde sus aspectos sociales, pasando por los políticos hasta los estéticos. Es una respuesta que implica una violencia hacia la imagen, la cual carga con el peso de su pasado y con las supervivencias que se instruyen desde su herencia cultural. ¿Cómo Hans Belting especula que un presentador de televisión puede adquirir el aura de un icono y ser idolatrado por su audiencia?⁸ Este ejercicio de ensayo implica el traspaso de un escenario a otro, pero refleja como tanto un motivo religioso y un presentador comparten el imaginario visual de ser concebidos como una imagen aurática en esta suerte de transubstanciación. Por ende, cabe constituir como punto de anclaje provisional que la iconoclasia se centra en los procesos de recepción que engloban el acto visual a todo aquel elemento susceptible de dar forma y proyectar(se).

Como se mencionaba anteriormente, la historiografía fue moldeada en favor de otros acercamientos a sus objetos de estudio, lo que suponía la apertura en el estudio de otros fenómenos marginales en el academicismo. En esta línea se puede rastrear una cartografía del análisis a la iconoclasia con el libro *Der Bilderstürmer* (1915) de Julius von Vegh's con el propósito de incluirlo como un evento esencial para comprender el desarrollo de algunos acontecimientos artísticos. En esa línea, Aby Warburg escribió sobre la influencia del luteranismo en la recepción de la herencia pagana en las imágenes del Renacimiento. Warburg buscaba analizar sus inquietudes sobre la supervivencia de imaginarios visuales desde la Antigüedad proponiendo a las imágenes como engramas culturales, es decir, como entes capaces de retener mnémicamente significados de otras líneas temporales, quedando latentes en la imagen. Esto supone que el campo de las imágenes se compondría de un terreno de flujos ininterrumpidos entre lo que pueden significar, a lo que hacen referencia y dónde se exponen. Plantear cómo el pasado personificaba un futuro que problematiza el tiempo. Las imágenes, por lo tanto, se convierten en laboratorios de ideologías en el que los choques se transforman en actos susceptibles de naturaleza iconoclasta.

Siendo discípulo de Warburg, el historiador Martin Warnke se sumó a esta línea de investigación tratando estos acontecimientos con una mirada sociológica en su trabajo *Bildersturm: Die Zerstörung des Kunstwerks* (1973), proponiendo tener en cuenta que

7. Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona, España: Paidós, Espasa Libros, S.L.U.

8. Belting, H. (2012). La idolatría hoy. En: AAVV. (eds.) *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada* (pp. 99-121). Madrid, España: La Oficina de Arte y Ediciones, S.L.

podía existir una direccionalidad en la iconoclasia, discerniendo en si esta procedía “desde abajo” o desde “arriba”. Este sendero advierte de la sensibilidad ante la procedencia de la furia, lo que supone ya no solo quién la ejerce sino desde dónde ha sido alimentada. La iconoclasia demuestra su capacidad de no solo derribar sino de restituir, generando una dinámica dependiente de un contexto específico. Este campo de estudio sobre el conflicto histórico-social y artístico se mantuvo en boga con la publicación de *Kunst als Medium sozialer Konflikte: Bilder kämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution* (1975) de Horst Bredekamp, que insistía en el estudio del conflicto a la hora de historiar fenómenos iconoclastas a través del arte, siendo un motor del cambio a través de mecanismos visuales.

A esta reciente oleada de estudio se complementó con trabajos que analizaban las economías visuales resultantes de los eventos de crisis bizantinas en publicaciones como *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm* (1954) de Ernst Kitzinger o *L'iconoclasme byzantin* (1957) de André Grabar que profundizaron en la mirada sobre cómo las imágenes influían en el desarrollo político del Bizancio de los siglos VIII y IX. Todos estos escenarios proponían una mirada historiográfica atenta a la influencia de las imágenes en agitaciones políticas y religiosas que formaban radicalmente parte intrínseca de cambios históricos. En relación con este paradigma cabe destacar, a su vez, la publicación del antropólogo Hans Belting con *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte* (1990) que estudia los intercambios entre Oriente y Occidente con actos de iconodulía e iconoclasia, de políticas de imagen como motor histórico. Por otro lado, cabe señalar en el ámbito nacional español también existen casos interesados por analizar la violencia con(tra) la imagen como *Imatges d'atac: art i conflicte als segles XVI i XVII* (2001) de Cristina Fontcuberta la cual investiga como las imágenes pueden agredir; o con la publicación de *La imagen de la discordia: Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400* (2007) de Felipe Pereda, en el que el autor a través de una cartografía de la historia intelectual y social de España, a finales del siglo XV, traza los modos en los que la producción visual de Castilla y Andalucía fue influida por estas querellas teniendo un impacto en el futuro arte español.

No obstante, no todos los análisis procedían de una intencionalidad de estudio historiográfico. David Freedberg arrancó sus intuiciones con su trabajo doctoral en *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands, 1566-1609* (1973) y, más tarde, con *Iconoclast and Their Motives* (1985) lo cual le fue atrayendo hacia el análisis de la recepción del arte, es decir, el aspecto psicológico de estos fenómenos. En *The Power of the Images: Studies in History and Theory of Response* (1989) abraza plenamente el atender a las preguntas sobre cómo afectarían, psíquicamente, las imágenes a los seres humanos; qué poder se les ha concedido, así como los ritos

que estructuran estas reacciones. Por otro lado, a su vez en los ochenta, Darío Gamboni escribe *Un iconoclasme moderne, theorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique* (1983) que complementó y amplió con *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (1997). Gamboni señaló lo que ya se denominan estudios sobre iconoclasia, particularizando las características de estos acercamientos epistemológicos sin aislarlos entre ellos. El caso desde el que parte Gamboni es cómo en La Revolución Francesa no se plantea una iconoclasia ante una imagen sagrada, sino ante la autoridad del Antiguo Régimen, ante el poder político. Tras estos eventos, la iconoclasia posterior fue denunciada como vandalismo una vez que ya no era requerida políticamente; la calma ante los nuevos símbolos posrevolucionarios necesitaba extirpar la reprimenda que había sido enaltecida tiempo antes. Ejemplo de esta actitud fue Louis Réau en *Histoire du vandalisme* (1959) quien criticó estos actos al tratar de inventariarlos acusándolos como procedentes de bajos impulsos de la multitud, una expresión que recuerda a los postulados ilustrados en el discurso sobre la educación artística de Schiller en *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795). El contexto de la Ilustración no podría atender a lo iconoclasta como algo procedente de la razón. Los juegos de ilusionismo que se cincelan a su alrededor la visten bajo demanda debido a que estos fenómenos, en realidad, son paradigmas procedentes del raciocinio cultural y no meros impulsos dionisiacos impredecibles.

Queda patente cómo la iconoclasia ha inspirado cientos de historias sociales que desde múltiples ámbitos tienen al conflicto como centro neurálgico del aprendizaje. Sin embargo, al igual que sucede con la cuestión de la imagen, la pregunta por el qué es la iconoclasia no aporta un cambio sustancial en profundidad. Para desplazar en parte estas incógnitas el filósofo Nelson Goodman planteó el cambio de la cuestión ontológica de qué es el arte a cuándo es arte⁹. Este giro aporta otro modo de abarcar un evento construido desde la base de la polaridad entre la creencia de unos contra otros, ante las leyes de cada bando. La representación es la excusa en la que poner en práctica las diferencias y la conquista de imaginarios, por ese motivo es fundamental reparar al momento qué se entiende por iconoclasia y desde dónde se proclama, ya que todo puede convertirse en un laberinto de espejos. ¿Cuándo es iconoclasia? ¿Para quién y en qué contexto?

Un ejemplo de ello es cómo el monoteísmo hizo una “teocracia política de la iconoclasia” tal y como argumenta Jan Assman¹⁰, una teoría de las imágenes que dividió a los

9. Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Indianápolis, EEUU: Hackett Publishing Co, Inc; Edición: New Ed.

10. Assman, J. (2012). Monoteísmo e iconoclastia como teología política. En: AAVV. (eds.) *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada* (pp. 99-121). Madrid, España: La Oficina de Arte y Ediciones, S.L.

seres humanos en iconoclastas e idólatras. Cada bando queda reflejado como el Otro, el engañado a expensas de ser purificado. Para Hobbes el ídolo construye una autoridad que no se deduce de nada real¹¹, por lo que el iconoclasta instaura una distancia entre las imágenes y una verdad. Frente a ello una tercera vía fue discutida por Juan Damasceno en el II Concilio de Nicea en el año 787: el iconódulo. A través de la idea de la Encarnación, Damasceno argumentó en torno a la posibilidad de la representación debido a que Dios había revocado su propia ley haciendo al hombre a su imagen (*ad imaginem*) y semejanza (*similitudinem*), confirmándolo mediante la figura de su Hijo¹² “Y el Verbo se hizo carne, y habitó entre nosotros, y vimos su gloria, gloria como del unigénito del Padre, lleno de gracia y de verdad.” (Jn 1,1-18)¹³. Se defendió, por lo tanto, una veneración que distaba de la idolatría pagana, aunque compartiesen rasgos rituales comunes que se acrecentarían en el curso de la Edad Media mediante las adoraciones marianas y a los santos. La idea de veneración se proclamaba como un método capaz de no confundir lo divino con lo representado, siendo este último solo un medio vinculante con lo invisible, un medio; pero ¿qué son, entonces, las relaciones con las imágenes?

El filósofo Jean-Luc Nancy describe que en las imágenes se establece una relación de placer, una que ya no procede de sus cualidades formales por sí solas sino en su capacidad para evocar al margen de la representación. A esto lo llama la *participación* (*methexis*)¹⁴, entre el significado y el significante junto al montaje de su recepción. Otra teoría la propone Hans Belting al analizar que las imágenes requieren de un medio físico para visibilizar lo que es imaginado¹⁵. Se extrae de aquí la incesante inquietud sobre cómo las ideas se visibilizan, es decir, cómo son las correlaciones imaginarias con lo invisible y cómo participamos con estas. Partir ante la estrategia de tener en cuenta estos dos ámbitos intrínsecos en cualquier imagen permite manejar estos fenómenos no solo en términos de su provocación material, sino en

11. Hobbes, T. (2018) *Leviatán*. Madrid, España: Alianza Editorial.

12. Delgado, M. (1997). *Exorcismo y martirio de las imágenes. La iconoclastia como violencia corporal*. En: Checa, F; Molina, P. (Ed.). *La función simbólica de los ritos: rituales y simbolismo en el Mediterráneo* (pp. 367-386). Barcelona, España: Icaria, Instituto de Estudios Almerienses.

13. En esta cita del Evangelio de Juan se describe como el Verbo, es decir, la Palabra se encarnó en un cuerpo para darle una forma que podía ser representada en adelante. Se considera que con este acto Dios quiso acercarse al ser humano ofreciendo el cuerpo de su Hijo como referencia.

14. Nancy, J. (2006). La imagen: Mímesis & Méthexis. *Escritura e imagen*, (2), 7-22 [Consultado el 27-2-2022] Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0606110007A>

15. Belting, H. (2012), *Antropología de la imagen* (3aed.). Madrid, España: Katz Editores.

su intencionalidad ideológica. La distinción entre el vandalismo y la iconoclasia se explica siendo el segundo una premeditada reacción ante la evocación invisible hecha forma. Se destila aquí cómo la utilización del concepto de vandalismo implica una destitución de la razón ante la devastación, un acto deplorable éticamente que no abre la discusión a otros condicionantes que hayan podido ser llevados a cabo. No obstante, algunos investigadores se han enfrentado a este imaginario proponiendo otros puntos de vista ante casos contemporáneos como han sido los atentados a los Budas de Bamiyán¹⁶ o el terrorismo del Dáesh¹⁷. En ambos casos se discute que la pátina iconoclasta religiosa, defendida por el fanatismo de sus ejecutores, oculta otros matices en sus actos. En el caso de Bamiyan se argumenta que es un ataque contra el turismo imperialista Occidental que convierte los rastros del pasado en reliquias del presente, protegidas como Patrimonio de la Humanidad. De un modo similar a lo que sucedía con las peregrinaciones de reliquias sagradas cristianas, el turismo de patrimonio reestructura a conveniencia los lugares de visita. Por otro lado, en el caso del Dáesh, ya no llaman la atención sus constantes ataques sino el meticuloso registro que hacen de estos; lo que permite especular si todo ello no consistiría en una estrategia de terror geopolítico más que simple fanatismo religioso. En ambos casos se encuentra una plusvalía de las imágenes que paraliza a través de la pluralidad de conexiones que coexisten en la imagen y se multiplican en el ojo de los demás. El pavor sirve, en estos casos, para desmoralizar a un adversario que comulga con los flujos visuales. Bajo esta bóveda surge la siguiente cuestión: ¿la desaparición material incluye su imaginario? De nuevo: ¿cuándo es necesario? El poder tras la representación es el que discurre en la chispa de estos encuentros, más allá de un aniquilamiento existe una fragmentación, pedazos que vislumbran la complejidad de las relaciones con los modos de formalización ideológica.

El doble carácter de la imagen protege su universo simbólico siempre y cuando exista alguien que lo recuerde, ahí radica su poder de mutabilidad. La conveniencia de esta situación le hace invulnerable incluso ante su propia desaparición física, convirtiéndolo normalmente en un acto de propaganda. Algunos casos de *damnatio memoriae* son testigo de la supervivencia que se reproduce ante la adversidad¹⁸. Un ejemplo podría ser mediante la destrucción reiterada de sus representaciones tras la muerte de la faraona Hatshepsut de la dinastía XVIII, que con el tiempo ha sido rescatada y

16. Barry, F. (2002). Between cult and culture: Bamiyan, Islamic iconoclasm, and the museum. En: The Art Bulletin, 84, 4, pp. 641-659.

17. Vives-Ferrándiz, L. (2015). (No) son sólo imágenes: iconoclasia y yihad 2.0. En: repositorio.uam.es. [Consultado el 27-2-2022] Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/677347>

18. Stoleriu, I.; Stoleriu, A. (2017). *Damnatio memoriae*. A historical and moral revenge in images. En: *Anastasis: Research in Medieval Culture and Art*, IV, 2, pp. 60-72.

reivindicada del olvido. No obstante, hay modos iconoclastas que no pasan por el maltrato a la imagen física. El cuadro volteado de Felipe V en Xàtiva sirve a modo de respuesta de la localidad ante la represalia ejercida del monarca al mandar incendiar la ciudad por su apoyo al Archiduque Carlos de Austria en el conflicto sucesorio de la Corona de España en el siglo XVIII. La manera de abordar esta dinámica recupera en el debate las creencias sobre la presencia y la vinculación de la representación hacia los cuerpos que hacen referencia. Múltiples son los ataques a retratos con la superstición de que se puede ejercer un poder a través de su representación, aunque sea solo el acto de maldecir. En la cultura egipcia esta creencia sobre los cuerpos y sus figuras se reflejaba en ritos y acciones como la apertura de la boca y los ojos (*uep-rá*) la cual se hacía ante el convencimiento de que así se obtendría un nexo entre el fallecido y su retrato con el que poder alimentar al difunto aún en El Más Allá¹⁹; mientras que, por otro lado, el ataque a ojos, narices o bocas a motivos escultóricos simbolizaba la muerte de estas estatuarias al privarlas de sus modos de obtención de recursos. Voltar el cuadro de un monarca es un hecho que extraña el convencionalismo de la mirada y maltrata la imagen bajo los parámetros de las similitudes entre las condiciones de existencia de las obras. Este suceso expresa la necesidad de advertir en las variadas estrategias con las que se pueden “romper imágenes”, privándoles de un impuesto sentido originario.

Ante estos acontecimientos se plantea la validez del estudio de otros métodos iconoclastas a través de lo visual sin un ataque físico, ya que la expresión de disconformidad no tiene porque conducirse solo ante estas estrategias. Otras teorías se enfocan en la idea de lo Absoluto, herencia de lo divino religioso, tratándolo como una esencia abstracta en la que deshacerse de manierismos figurativos. El desarrollo entre el clasicismo y lo moderno no se desvincula de la herencia que la representación religiosa ha dejado en sus intentos por comunicarse con lo extraterrenal. La Estética, por su parte, ha planteado varios planteamientos que se marcan entre el desciframiento de lo bello y lo sublime, referenciadas con asiduidad mediante la aporía del razonamiento de lo sobrenatural. Esgrimir una hipótesis sobre las posibilidades de existencia y representación de lo Absoluto implica una automática estrategia iconoclasta, la cual ha supuesto el motor de muchos de los cambios estilísticos que se han experimentado en el acto artístico, como sucedió con los cambios pictóricos a raíz de la Reforma Protestante: un traslado de la mimesis a la simbología en el arte religioso a la vez que un desplazamiento hacia géneros como los bodegones o retratos que, a su vez, supuso el surgimiento del barroco en el sur europeo a modo de respuesta a

19. García Avilés, A. (2021). *Imágenes encantadas. Los poderes de la imagen en la Edad Media*. Vitoria-Gasteiz, España: Sans Soleil Ediciones.

este acontecimiento²⁰. Esta clase de eventos se han ido sucediendo a lo largo del desarrollo de diferentes paradigmas artísticos: del prerrafaelismo al impresionismo, de los nazarenos a los surrealistas²¹. Cada uno adquiriría actitudes iconoclastas en sus procedimientos creativos que respondían a su pasado e imaginaban lo futuro, oponiéndose al conservadurismo de mantener elementos institucionalizados de un determinado contexto —ya fuese por interés formal o social—. Esto implica también la delicada imbricación entre arte y política en los cuales la iconoclasia servía como herramienta de destitución. Los iconos en el cristianismo católico eran comprendidos como símbolos de autoridad a través de sus capacidades milagrosas, esto suponía un fortalecimiento de la Iglesia y un mantenimiento de sus leyes a través de sus objetos visuales. Su ataque lo era también hacia sus valores, una actitud que James Noyes señaló como una política de la iconoclasia que se imitaba en la estructuración de nuevos Estados²², es decir, oponerse a la autoridad mediante sus símbolos. Una respuesta que niega, anula o destierra en favor de una proclamada nueva visión que necesita retirar lo pasado. El marco iconoclasta se expande con la flexibilidad de un gesto, de una actitud. La historia de la humanidad se plantea como una constelación de encuentros que se encarnan en incontables formas de vida transformadas en el centro neurálgico del conflicto.

A partir de esta cartografía sobre las características del pensamiento iconoclasta no es posible restringirlo en categorías que lo desactiven como engranaje vivo. La problemática es ¿cómo se pueden encontrar estos gestos? ¿Cómo incorporar al vocabulario creativo el concepto de destrucción como una herramienta más de producción o análisis? Esta adhesión implica proponer métodos y actitudes específicas que expongan la variabilidad de sus formas de aparición. La vinculación mediática que carga la semántica que rodea a la iconoclasia no suele permitir permear estos tejidos en algo distinto a un ataque físico. Por lo tanto, lo relevante se abre ante la posibilidad de crear otras hojas de ruta con los que presentarse en distintos contextos de acción. Para ello, se plantean dos ejemplos de eventos que intrínsecamente actúan de modo iconoclasta: el carnaval o la actitud frente al desmontaje de un juguete. Para el primer caso es fundamental plantear la operación de la intertextualidad entre imágenes y sus contextos de producción/apropiación. Gerard Genette define la hipertextualidad cuando se está ante un texto B unido a un texto A precedente²³ —un objeto que hereda características a través de un parentesco anterior—. De la misma manera se

20. Para más información consultar en Moxey, K. (2015) *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona, España: Sans Soleil Ediciones.

21. Besançon, A. (2003) *La imagen prohibida*. Madrid, España: Ediciones Siruela, S.A.

22. Noyes, J. (2016). *The Politics of Iconoclasm: Religion, Violence and the Culture of Image-Breaking in Christianity and Islam*. London, United Kingdom: Bloomsbury Publishing PLC

23. Genette, G. (1983). *Figuras III*. Barcelona, España: Lumen

podría hablar de hipotexto como campo fuente de un hipertexto, siendo este último la cita del anterior²⁴ —el hipotexto como el texto A que da espacio a citar el hipertexto o texto B—. El carnaval sería, por ende, el hipertexto de un contexto instaurado previamente como hipotexto. A su vez, en el diccionario de Marchese y Forradellas definen lo carnavalesco como una transgresión, así como “un mundo al revés”²⁵ en el que el foco de atención se realiza desde la cita hipertextual criticando su hipotexto de origen, tomando como referencia la teoría del filósofo Mijail Bajtín. El fenómeno carnavalesco se presenta como una especie de suspensión temporal de la autoridad para impunemente burlarse del poder, ensayando otros mundos por venir. Una actitud que propone un camino alternativo mediante la sátira y orquesta una heteroglosia de voces que activan al público en un espectáculo que exige de su participación. El carnaval se entiende, entonces, como la chispa que encendería un deseo de acción política.

Por el otro lado, otro modo de entender un gesto crítico se ha reflexionado por medio de la actitud de un infante frente a un juguete, tal y como analizaron autores como Baudelaire²⁶ o Walter Benjamin²⁷. Este se explica en la necesidad de desmembrar un juguete para observarlo desde dentro, fragmentarlo en piezas más pequeñas y abarcables. Una desarticulación que permite discernir la complejidad de un puzle y comprender su estructura. Por lo tanto, existe un tiempo del desmontaje que traza otro basado en el (re)conocimiento por ensamblaje. La actitud del infante que se plantea en este contexto es el de una mano inquieta que desmiembra en un afán por conocer en el proceso de (re)montaje. En conclusión, estos casos muestran que la historia de la iconoclasia está plagada de momentos que divergen en los medios pero que comparten una idea de transformación. De este modo, más allá de los eventos políticos y sociales, la práctica artística es uno de los campos en los que sucesivamente se han realizado y se siguen realizando este tipo de rituales en torno a la destrucción, intercambios con metodologías que no demandan la desaparición física. Como se ha visto anteriormente, muchos de los paradigmas artísticos han basado parte de su potencial en una actitud iconoclasta que les ha permitido experimentar frente a

24. Rodríguez, G. (2003). *La marginalidad como opción en Katherine Mansfield. postmodernismo, feminismo y relato corto*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada, España.

25. Marchese, A. y Forradellas, J. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, España: Ariel.

26. Baudelaire, C. (2014). *Moral del juguete*. En J. J. de Olañeta (ed.), *Sobre marionetas, juguetes y muñecas*. Barcelona, España: Marcial Pons.

27. Citado en Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora S.A.

lo establecido, proponiendo estrategias de creación basadas en la desarticulación y la fragmentariedad con las que producir un desplazamiento de las formas artísticas. No obstante, a pesar de lo imbricadas que están estas estrategias creativas a la producción artística, han sido a su vez ampliamente descuidadas a la hora de una teoría audiovisual. Elementos tan intrínsecos en su formulación como el montaje lo presentan como plataformas que trabajan en base a parámetros de ensamblaje, de performatividad. La naturaleza de la producción audiovisual se constituye en un ambiguo cruce entre actitudes iconoclastas e iconóduas, mostrando lo que ya sospechaba Marie José Mondzain sobre la necesidad de actualizar estos modelos con los que Occidente, a través de la religión, ha tratado de comprender sus relaciones con lo invisible (2012). Cabría entonces pensar ¿El terreno audiovisual puede ser un espacio donde ensayar desde la actitud iconoclasta modos de (re)ensamblaje crítico?

3. ICONÓDULOS AUDIOVISUALES: Un océano de posibilidades

La actitud iconoclasta de los medios audiovisuales se desborda en casi todas las facetas de su proceso de producción. La naturaleza del montaje coloca al autor en una posición de distancia entre sus imágenes, sus ideas y la edición. No obstante, se genera una dualidad entre unos instrumentos que desde sus orígenes han sido vinculados con su imperecedera relación con lo real como máquinas del registro²⁸. Por lo tanto, conviven artefactos clasificados como incapaces de mentir mientras que por otro lado requieren de un ensamblaje que exige el punto de vista del autor. Esto se observa a través de estilos cinematográficos como el expresionismo o el surrealismo a principios de una Historia del Cine. Por ello, cabe preguntarse sobre los procesos de producción audiovisuales para abarcar las oposiciones de sus maniobras. Normalmente, un proyecto audiovisual suele producirse desde varios planos de creación: estructuración de un guion (texto), creación de sus imágenes (visual) y ambientación de su sonido (audio). Este hecho no implica la existencia de otros cines posibles que eluden alguna de estas partes —como el no tener un guion o que este solo sea un boceto previo que da pie a plantear la película—. Este modo de proceder propone la ilusión de alcanzar casi a la perfección lo real debido a la naturaleza técnica de sus imágenes, pero que en cuanto se arma todo su material se hace en un lugar distinto desde el que se han tomado los planos. Los medios audiovisuales se prestan, entonces, a reorganizar el material ofrecido para devolverlo con otra mirada, o lo que es lo mismo, a que sin destruir lo físico actúan directamente sobre el plano simbólico. Este argumento señalaría que a lo que afecta una película no es lo observable físico de las imágenes en movimiento, es decir, el referente no sufre en el acto de su duración. El atentado, al igual que sucedía con el retrato de Felipe V, se sirve de la transmisión de creencias

28. BLASCO, Jorge; Estévez, Fernando; SANTA ANA, Mariano. *Memorias y olvidos del archivo*. Valencia : s.n., D.L. 2010.

sobre el poder de lo simbólico en lo real. Por lo tanto, se plantea un espacio imbricado en el que se podrían entender como actos iconoclastas, lo que supone una paradoja siendo un método iconódulo construido en su mayoría sobre el flujo de imágenes.

Por este motivo, el ámbito audiovisual se observa como un campo de experimentación fructífero en el que analizar las diferentes tensiones entre relaciones visuales. Reiteradamente, y de manera constante, un acto de índole iconodúlica pasa a ser iconoclasta e, incluso, llegar a la idolatría a lo largo de su elaboración. La comunicación entre formas de organización visual no escapa a responder frente a varias actitudes que propone un autor en su obra y, a su vez, las que se reciben por parte del espectador. A pesar de ello, esto no significa que la pintura o la escultura, como métodos más canónicos, no tengan esta clase de encuentros similares este tipo de ejercicios de laboratorio; aún así, el potencial del movimiento en la imagen es lo que hace de estos proyectos entes más proclives a reflejar dichas contradicciones, por el mero hecho de que es en ese desplazamiento donde aparecen estas aporías de un modo frecuente. Por este motivo, el presente análisis toma el testigo, a su vez, del debate de los propios medios en el que se ha visto inmiscuida desde la existencia del cine, pero ante todo hacia su relación con el surgimiento de la televisión y el vídeo²⁹. En los sesenta y setenta se denominó a una situación de cambio tecnológico como una muerte del cine, de lo analógico por lo electromagnético y, más adelante, otra defunción hacia lo digital³⁰. La dificultad material que la catalogación académica tiene a la hora de estipular un objeto audiovisual hace que haya que discernir los mecanismos de cada uno, teniendo en cuenta que comparten una fisicidad (in)material. Una película podría diferir de un telediario, de una vídeoinstalación o de un ensayo audiovisual. Estos paradigmas, y el hecho de detallarlos, plantea cómo la contemporaneidad ha derivado en una multidisciplinariedad, metodológicamente transdisciplinar, que rompe los límites ante la hibridación materico-conceptual de las prácticas contemporáneas³¹. Este paradigma estético permite la experimentación de otros enfoques a la hora de plantear los hipertextos en los que, asiduamente, está dándose lugar transformaciones de los formatos y sus modelos de comunicación simbólica.

29. Rodríguez, L. (2008). *Arte videográfico: inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*. Valencia, España: Editorial UPV, D.L.

30. La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial SRL.

31. Cruz, P. (2005). El arte en su "fase poscrítica": de la ontología a la cultura visual. En: Brea, J. (Ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 91-104). Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

Para particularizar estas pautas de un mundo fundamentado en la *videomorfosis*³² existe dentro del ámbito audiovisual una línea en la cual se entrecruzan todos los elementos aquí planteados: el ensayo como objeto de estudio híbrido de imagen-movimiento. Su clasificación ha mudado desde el cine-ensayo al vídeo-ensayo hasta el ensayo fílmico de la mano de un duro nacimiento debido a los envites teóricos en cuanto a su dependencia con su homónimo literario³³. La obsesión de los que han buscado hablar de ello en sus primeras horas fue la de un “cine de pensamiento”, planteando la problemática de si lo cinematográfico no pudiese pensar o qué es lo específico de un pensamiento en lo ensayístico. El giro fue establecer un pensamiento centrífugo del autor de ensayo mediante el montaje audiovisual, lo que lo diferenciaría de la recepción convencional centrípeta del cine³⁴. El autor en cuestión pondría su subjetividad al servicio de la persecución de una intuición sin esperar una certeza por ello³⁵. Hoy en día, después de varias décadas de producción aún una de sus cualidades sigue siendo su mutabilidad en los géneros sin llegar a ser claramente clasificable. Por este motivo, Josep María Català lo define como un hipergénero que toma de unos y otros fluyendo para escabullirse de la fosilización institucional³⁶. A pesar de ello, su función parece el de mantenerse convocado para extrañar la mirada sobre lo conocido, es decir, un modo de proceder o de subsistencia iconoclasta — tanto en forma como en funcionamiento—. Por ello, al igual que se ha comentado antes sobre la iconoclasia, también habría que atender a los ecos ensayísticos que se extraen de otros géneros y medios para entenderlo como un gesto, una cualidad de estar y actuar. De este modo, residirían en el laboratorio de este escrito dos actitudes que se reúnen en un mismo medio para resistir.

32. El investigador Paolo Granata propone el concepto de videomorfosis para relevar la visión de la perspectiva como forma simbólica de la contemporaneidad. En la cultura videomórfica estaríamos ante un paradigma basado en acciones como la interfaz, la interactividad y la fragmentariedad. Para más información se puede consultar en Granata, P. (2018) “Videomorfosis. El vídeo como forma simbólica” En: Vives-Ferrandiz, L. at el. *Síntomas culturales. El legajo de Erwin panofsky*. Vitoria-Gasteiz, España: Sans Soleil Ediciones.

33. Lopate, P. (2007). A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo. En: Weinrichter, A. (Ed.) *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 66-89). Pamplona, España: Gobierno de Navarra, D.L.

34. Liandrat-Guigues, S.; Leutrat, J. (2003). *Cómo pensar el cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.)

35. Rascaroli, L. (2009) *The Personal Camera. Subjective cinema and the essay film*. New York, USA: Wallflower Press Book.

36. Català, J. (2005). Écfrasis y film-ensayo. En: *deSignis*, 7, pp.1-18

A pesar de la euforia de esta singular pareja, se debe insistir en los modos en los cuales manifiestan esta colaboración y cómo lo han reflejado desde la práctica artístico-audiovisual. La iconoclasia desde las imágenes en movimiento no puede salir de las pantallas a atacar su hábitat físico, por lo que —hasta la actualidad— los métodos se han valido del humor, la resignificación o la experimentación formal. En la práctica cinematográfica se pueden observar una gran variedad de casos en los que se ejercerían algunas de las actitudes que se proponen en este escrito. Por ejemplo, el clásico empleo del humor a través de la satirización o ironización de situaciones anquilosadas en estereotipos que se dan en distintos momentos históricos. Este material se sirve de una clara atmósfera carnavalesca en el que la película funciona a modo de plaza donde actuar frente a lo que se busca criticar en el tiempo cinematográfico. Algunos casos serían *Tiempos Modernos* (1936) de Charles Chaplin o *Ser o no ser* (1942) de Ernst Lubitsch. Por otro lado, géneros como el terror también enuncian una crítica a ciertas actitudes sociales a través del castigo de visiones monstruosas que se tomaban la vida de sus víctimas, modelos que se alejan de la moral permitida como en *Los largos cabellos de la muerte* (1964) de Antonio Margheriti o la saga *Scream* (1995)³⁷. No obstante, esto continuaría debido a que habría cientos de casos que a lo largo de la Historia del Cine han desarrollado exploraciones iconoclastas como con la representación de la violencia antes o después del Código Hays³⁸, sin obviar la reconfiguración de otros géneros o figuras asociados a roles abusivos como lo ha sido la cosificación de la mujer como *femme fatale*.

No obstante, el esfuerzo de este artículo consiste en acercarse a la producción ensayística audiovisual, debido a que ha demostrado ser una de las producciones más iconoclasta entre las de su área. Ensayar es exponerse a un riesgo, realizar una tentativa sobre lo existente³⁹. Fragmentar un elemento conocido en piezas para aprender a engranarlas de maneras distintas cada vez. Ese proceso de reflexión es una de las características que toma como insignia más reconocida. La distancia que cobra el ensayo del cine de género es su flexibilidad ante la posibilidad de pensamiento por montaje, el espacio entre imágenes. El filósofo francés Gilles Deleuze argumenta sobre la capacidad de la imagen en movimiento de generar lo que llamaría espacios

37. Un caso de estudio con un enfoque socio-cultural sería el trabajo de Javier Parra sobre el tratamiento de distintos estereotipos o identidades LGTBIQ+ a través de la representación del terror en lo cinematográfico. Véase en Parra, J. (2021) *Scream Queer. La representación LGTBIQ+ en el cine de terror*. España: Dos Bigotes, A.C.

38. Para más información se puede consultar en Gubern, R. (2017). *Historia del cine*. Barcelona, España: Editorial Anagrama, S.A.

39. Picazo, M. (2001). Introducción. En: Montaigne, M. *Ensayos I*. Madrid, España: Cátedra.

intersticiales⁴⁰, situaciones en las que existe un choque dialéctico entre dos imágenes y la herencia de estas. Esto supone que cada una trae consigo su propia carga visual que, además, el espectador relaciona con hechos concretos; el acto de montarlos una al lado de la otra tensiona estas conexiones creando un espacio tercero, invisible, que puede escapar a lo que muestran las dos por separado. Esto incluye que el juego de asociaciones intersticiales no se restrinja a un único choque, sino que todo el conjunto de la obra influiría en cada una de las imágenes empleadas afectando al conjunto percibido, una transformación debido a la naturaleza de la duración que posee el movimiento al ser este en esencia un desplazamiento⁴¹. El suceso de estas colisiones se produce mediante la intuición del autor al apropiarse de contextos específicos en favor de una resignificación. Un conocimiento encarnado⁴² que hace presente la mano del autor en el ejercicio ensayístico. El cineasta Sergei Eisenstein trató de traducir estos impactos mediante lo que denominó *montaje intelectual* o de atracciones⁴³ basado en el paroxismo y la dialéctica como herramientas para una poética del cine, tal y como por ejemplo él mismo realiza en algunas escenas de *Octubre* (1927) —entre la asociación de símbolos religiosos y el símil con los militares—; pero no será el único en tantear esta sensibilidad. Hans Richter habla del ensayo filmico en 1940 como una dialéctica de los materiales que aspiran a entender una idea en el contexto de la producción documental⁴⁴; Alexander Astruc argumenta la *camera-pen*, una escritura hecha con la cámara sobre lo filmado justificado por la subjetividad del autor a la hora de influir en su material⁴⁵. O incluso más tarde, André Bazin legitimaría en *Cahiers du Cinéma* bautizando la actitud de Chris Marker en *Cartas a Siberia* (1957) como de ensayística mediante un montaje que ya no era horizontal —coherencia secuencial narrativa— sino vertical —libre asociación entre los materiales que crean un conjunto—, un montaje que a su vez hablaba del ojo al oído planteando la importancia de las estrategias sonoras para la comprensión visual⁴⁶. Los primeros ensayos audiovisuales recogidos

40. Delueze, G. (1987). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona, España: Paidós.

41. Delueze, G. (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona, España: Paidós.

42. Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indianápolis, EEUU: Indiana University Press.

43. Eisenstein, S. (1989) *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid, España: Rialp, D.L.

44. Richter, H (2017). "The Film-essay: A new type of documentary". En: Alter, N.M.; Corrigan, T. *Essays on Essay Film* New York: EE.UU: Columbia University Press

45. Astruc, A. (1992) *Du stylo à la caméra au stylo: Écrites (1942-1984)*. Paris: Archipel.

46. Bazin, A. (2003). "Bazin on Marker". Traducido por Dave Kehr. En: *Film Comment* 39, no. 4: 43-44.

como tal en la Historia del Cine arrancan como crítica a la metodología documental. Este desviamiento se planteó en los años cincuenta y sesenta para responder a una insatisfacción ante la pretendida objetividad que pregonaba el género documental. La modernidad se resquebrajaba ante el ímpetu posmoderno —aunque moderno cinematográfico— de un cine que atacaba a sus progenitores. Obras como *Noche y niebla* (1956) de Alain Resnais representan la incertidumbre que encumbrarían las prácticas artísticas de la época, piezas que encarnaban la crítica mediante la imagen en movimiento, tergiversando los lenguajes establecidos en mutaciones subjetivas. Por ende, el ensayo fílmico se presenta como alternativa con la que pensar lo real desde la representación. El ejercicio metacultural de las producciones ensayísticas concebía el intrincado mapa que suponían las imágenes y su uso, conectadas en un exceso de significados que sin embargo había que multiplicar para no darles el respiro de que las inmovilizasen.

Estas producciones buscaban generar distintos dispositivos críticos que tambaleasen los relatos impuestos que también habían sido secuestradas para otros fines. *Las estatuas también mueren* (1959) de Chris Marker y Alain Resnais se podría interpretar como un ensayo ante las campañas imperialistas que fagocitaban la cultura africana o en *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard que emprende la ardua tarea retrospectiva de volver a pensar la Historia del Cine con la misión de criticar varias figuras que tienen que ver con la producción fílmica, como el historiador o el guionista. Godard buscaría las relaciones entre las imágenes del cine y sus autores para acabar planteando cómo el cine falló en la labor de grabar los campos de concentración nazis; por ende, entabla un diálogo entre el espectador y la subjetividad de Godard teniendo el universo cinematográfico como escenario. A su vez, otro caso se encuentra con el documental de *La isla de las flores* (1989) de Jorge Furtado en el cual juega con el empleo positivista de la asociación científica para exponer cómo el capitalismo ha convertido una isla en un basurero; Furtado imita las estrategias de apropiación para dotarles de un contexto de restitución pública en las que hacer partícipe al espectador. Por ende, estas obras manifiestan, a través de una actitud iconoclasta, las incoherencias de ciertos sistemas culturales asumidos colectivamente. No anulan su imagen, se apropian de esta para moldearla en otra dirección y la devuelven como enemigo de su propio contexto estimulando una suerte de sentido prometeico en el que dejar a los espectadores en la responsabilidad de hacerse cargo de las ficciones en las que están envueltos diariamente. Los acercamientos que se consiguen con estos métodos se establecen como laboratorios de ideas en los que expresar una oposición, aunque sea titubeante. El interés se marca en el ritmo del quehacer fílmico que a la vez que crea destruye e incomoda.

Por otra parte, la experimentación formal de estrategias de edición fílmica proporciona vías con las que investigar distintos modos de relación (audio)visual que influyen en el contenido de las obras. Por ejemplo, en *Crossroads* (1976) de Bruce Conner el empleo de la reiteración de los planos del registro de una prueba nuclear en pleno océano sirven para señalar el peligro atómico. El cambio de planos configura un dinamismo en el que permite observar la evolución de un hongo nuclear en casi todas sus perspectivas. Este sencillo ejercicio de montaje introduce el pavor ante dicho acontecimiento, a pesar de llegar al punto de que la figuración se abstrae ante el protagonismo de la nube que colapsa todo el encuadre. Frente a los avances técnicos enfocados en la muerte, *Crossroads* se convierte en un documento de la potencia de un arma que recuerda Hiroshima. Semejante a Conner se encontraría el artista Martin Arnold. En piezas como *Passage à l'acte* (1993) se ve como los personajes se desvanecen en el incesante ritmo que los tortura sin permitir que fluya ningún orden narrativo, una reincidencia exhaustiva de los fotogramas de películas apropiadas que crea otro orden de vinculación del material en un movimiento alejándose de su referente. No obstante, este procedimiento deja ver algo entre los planos: acciones que pasan desapercibidas pero que se agigantan al verse repetidas ininterrumpidamente. El autor al volver a ellas con estas intervenciones saca a flote gestos como la autoridad de un padre en la mesa o un beso de cariz sexual entre un hijo y una madre. Estos casos muestran la versatilidad del medio audiovisual al expresar el maltrato visual que no llega a destruir su referencia, sino que lo (re)presenta y lo resignifica. En esta línea, cabría mencionar la obra de Peter Tscherkassky, el cual en *Outer Space* (1999) el propio artista maltrata el material físico para hacer que se refleje en su proyección, viendo como el medio parece entrar en el argumento de la película atacando a su protagonista, lo cual coincide argumentalmente con la película original —*The Entity* (1962)—en la que protagonista es atacada por un ente invisible. No obstante, esta estética en el que material parece atacar a los protagonistas de la película no siempre resulta de proyectos de resignificación. Esto se puede analizar en el caso del aprovechamiento de la caducidad del celuloide que rastrea Bill Morrison en *Decasia* (2002) en el cual ensambla películas con el material enfermo o estropeado para crear una pieza que reflejase ese desgaste, entrando y saliendo entre la figuración y la abstracción. Este ejercicio muestra la atención con la que se debe proceder a la hora de debatir sobre las actitudes visuales de una pieza en particular, analizando los contenidos de la obra para ser más precisos al abordar un apropiado conocimiento de los matices sobre los diferentes usos de sus economías visuales. Como sucede en *Decasia*, la estética de violencia de sus imágenes se acerca más a una nostalgia iconódula que trata de salvar ese material del desgaste del tiempo en un afán por preservarlo.

Junto a obras en las que no cabe duda comparativa en cuanto a las lesiones que se practican en la imagen, por el contrario, hay otras en las que la agresión apenas es perceptible a nivel formal. Las auras que se profesan a las acciones y objetos culturales pueden ser rebatidas o desmitificadas en procesos iconoclastas que obtienen su propósito en la exhibición de las estructuras de simulación que las mantienen en pie. El planteamiento toma el camino de tratar de catalogar los fragmentos en los que se ha despiezado a una obra para exponerlo como un cadáver exquisito al espectador. *Toda la memoria del mundo* (1956) de Alain Resnais es un claro ejemplo en el que el autor acerca los procesos archivísticos institucionales mostrando el funcionamiento de la Biblioteca Nacional de Francia. No ataca a la institución, simplemente evidencia el procedimiento. Aún así, la voz en *off* explica escrupulosamente lo que se observa en pantalla creando un extrañamiento que parece señalar cómo las estructuras archivísticas están diseñadas para catalogar todo lo que pasen por ellas reduciendo su valor a un elemento cuantificable, una metodología positivista que ha mostrado sus peligros en otras empresas de índole social del pasado siglo⁴⁷. Algo similar sucede en *Ein Bild* (1983) de Harun Farocki en el que se muestra, sin diálogo alguno, todo el aparato necesario para llevar a cabo una editorial fotográfica en la obtención de una sola imagen válida. Farocki parece plantear la ilusión de la creación visual que requiere de cientos de movimientos hasta lograr su objetivo. Por otro lado, su trabajo en *Las imágenes del mundo y la inscripción de la guerra* (1989) sigue esta línea en la que desgarrar los relatos en torno a los mecanismos de la visión, enlazando elementos que han sido instrumentalizados para diversos fines. En este caso el de retratar cómo la historia de la fotografía se imbrica con su utilización como herramienta de guerra. Se muestra la dependencia de un nuevo paradigma a través de una cultura del registro mediante máquinas que se emplean como dispositivos de control. El daño simbólico es igual de eficaz en su labor por desmoronar sistemas vendidos como inalterables a través de una concienzuda distancia aurática. La labor investigadora de estos artistas es la de encontrar los puntos vulnerables con los que retorcer su discurso hasta su ironización y, en consecuencia, su denuncia.

Estas prácticas podrían considerarse ataques guerrilleros con los que desgastar los cimientos de entes fortificados. Con el concepto de “Vídeo-guerrilla”⁴⁸ es como lo denomina la artista María Cañas, conocida por su constante uso del humor en sus producciones de crítica audiovisual. Portadora de la actitud iconoclasta ha demostrado su implicación a la causa en obras como *La cosa nuestra* (2006) o con

47. Alphen, E. (2018). *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

48. Canalsur. (2018, 17 de junio). María Cañas, la ‘Tarantina’ de la era Youtube [vídeo digital]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fK3LoedC8iQ>

La Mano que trina (2015). El humor se crea en el choque de imágenes y sonidos que alteran el sentido contractual del material que ella emplea. Un modelo de ello es *Sé villana. La Sevilla del diablo* (2013), en el que retrata su ciudad natal, Sevilla, con un montaje que altera los estereotipos mediáticos de este espacio recogidos en múltiples plataformas como la televisión o internet. La impronta autoral de Cañas se plasma en las decisiones de ensamblaje que rebuscan en la conciencia del espectador tratando de asaltar su imaginario contra el suyo, generando una alianza o, por lo menos, un espacio tercero en el que debatir las contradicciones de las campañas de medios de masas, promoviendo el turismo por encima de las problemáticas de sus ciudadanos. Casos como el de Cañas muestran la versatilidad de las innovaciones de los medios audiovisuales que permiten un amplio rango de edición que acelera los procesos de producción. De hecho, esa libertad de expresividad formal favorece el uso de la sátira para la resignificación de material apropiado. Otros ejemplos de esta vertiente son artistas como Dara Birnbaum en *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-79) en la cual reduce al absurdo la representación de la figura de esta superheroína mediante el montaje audiovisual mediante la manipulación de los fotogramas de la serie de televisión de la que extrae el material para proponer un escenario con el que criticar los arquetipos de aceleración y compromiso que se le exige socialmente a las mujeres en su rol tanto dentro del espacio privado como del público; o colectivos como Emergency Broadcast Network en *We Will Rock You* (1991) con declaraciones de George Bush remezcladas con elementos de la cultura pop o *Death Valley Days* (1984) de Gorilla Tapes en el que se ficcionaliza con material mediático una posible relación sentimental entre Margaret Thatcher y Ronald Reagan. En estos últimos casos la propuesta no es la fidelidad de la representación, sino la exhibición obscena de ficción. En este afán de provocación se da cita la tergiversación de la forma y el contenido para lanzar acometidas ante la autoridad de su época, una crítica a líderes políticos ensalzados por la institucionalización de una iconología heredada de los grandes cuadros historicistas. En este mismo ámbito, el colectivo O.R.G.I.A con *P.N.B. (Producto Interior Bruto)* (2005) recurrir a estas estrategias para señalar la educación machista de las sociedades heteropatriarcales que se reproduce en los medios de masas. En este cortometraje se sugieren los modos en los que se van introduciendo estos imaginarios con propósito doctrinal. El material apropiado procedente de la cultura popular de masas española de los setenta y ochenta se desplaza entre el humor que se exhibía en su contexto originario transformándose en un desfile siniestro que denuncia estos abusos del condicionamiento social.

Los ejercicios audiovisuales deslizan entre sus propios artefactos el movimiento que distorsiona y, a la vez, multiplica los puntos de vista de su propia creación. La actitud iconoclasta discurre inexorablemente entre las decisiones de cohesión (audio)visual.

No obstante, hay otros derroteros que no dependen del material visual para poder ejercer un desplazamiento. Alejándose de las propuestas mencionadas se incluyen naturalezas experimentales que en la forma auscultan las condiciones en las que explorar la visualidad. Obras como *Language Gulf in the Shouting Valley* (2013) de Lawrence Abu Hamdan se erigen como denuncias sociales y políticas mediante la decisión de no enseñar nada en la pantalla, de dejar que sea el paisaje sonoro el que proporcione el alimento que necesita la imaginación para encarnar los sonidos. El autor rescata testimonios en formato de audio que ensambla para cartografiar la complejidad de la situación fronteriza entre la comunidad drusa entre Palestina/Israel con Siria. La experiencia cambia ante la (im)posibilidad del ver, dejando que sea el oído el que haga el trabajo del montaje. El cansancio visual que se ha denunciado desde hace décadas no es inexorable a este debate. De hecho, la actitud iconoclasta de estos autores brilla en su labor por proponer alternativas a este paradigma añadiendo porciones que expanden lo artístico como ente cultural de influencia social. Finalmente, *Blue* (1993) de Derek Jarman se incluye a esta tendencia en la que acercarse al espectador en un relato tan íntimo como su experiencia con el VIH, narrando episodios de su vida afectados por la enfermedad mientras un azul profundo inunda la retina trasladando la mente a la oralidad del autor. La capacidad iconoclasta no se restringe a la decisión de no mostrar imágenes en un sentido convencional de su consumo, sino en la de proporcionarlas desde otras vías; trasladando el contenido de sus historias mediante métodos no anestesiados por las grandes maquinarias hegemónicas de la comunicación en la búsqueda de encuentros intersubjetivos.

Las conexiones de las imágenes en movimiento se hacen cada vez más extensas, ramificadas unas entre otras creando un campo inmenso de experimentación que tiene a la iconoclasia por una amiga que le da el coraje para transformar su entorno. Los lenguajes de los medios tecnológicos asumen un papel primordial en el estudio del disenso ante la representación, intervienen directamente en la interactividad de la experiencia personal y colectiva que se entremezcla en un acceso casi ilimitado de versiones. A pesar de ello, habría que ser escéptico —e iconoclasta— en no precipitarse ante las ventajas de estas plataformas, ya que como cualquier otro medio dependen del uso de este. El potencial de las experiencias de fragmentación estéticas de estos entes puede ser capaces de devorar al individuo en la masificación de su propagación. No obstante, cualquier expresión humana posee su contrario, un eterno estado de negatividad que no hay que evitar. Por ese mismo motivo, la atención a las prácticas audiovisuales en todas sus variantes es vitales para avanzar en el estudio de las respuestas al disenso teniendo en cuenta su inevitable relación con la vida contemporánea.

4. (IN)CONCLUSIONES. Nos hacemos disidentes en el movimiento

Penélope Cruz pintando sobre *El nacimiento de Venus* (1486) de Sandro Boticelli en un montaje para *Vanity Fair* (2022), *Psicosis* (1960) alargada para durar 24 horas en una videoinstalación de Douglas Gordon en *24 Psycho* (1993), el seguimiento de los modos de representación de los videojuegos en la serie *Parallel* de Harun Farocki, la mirada crítica a la experiencia del embarazo en *L'Opéra Mouffe* (1958) de Agnès Varda, la instalación *The Silence of Nduwayezu* (1993) de Alfredo Jaar, la experiencia familiar ante los fenómenos culturales de la década de los sesenta y setenta en España de Isabel Herguera en *Spain Loves You* (1988), los poemas audiovisuales de Pasolini en su fragmento de *La Rabbia* (1963), los universos apocalípticos de la saga de videojuegos *Dark Souls*, los múltiples retratos de Cindy Sherman, usar a la Gioconda como tabla de planchar en la instalación *Usé un Rembrandt como tabla de planchar (Marcel Duchamp)* (1964) por Daniel Spoerri, ...

Estos fenómenos son inabarcables cuando se estiran las posibilidades de sus actitudes y métodos de reproducción. El significado de este encuentro quizás enuncie algo aún más imprescindible que la iconoclasia: la complejidad de las relaciones imaginarias con lo (in)visible⁴⁹. El debate apunta hacia la exigencia de abarcar una vista aérea que imbrique el acontecimiento visual entendido como un estrato de planos significantes que interceden entre ellos. Un caso que trata de experimentar con este debate lo propone el filósofo Bruno Latour en el catálogo de la exposición *Iconoclash* (2002) intercediendo incluyendo hasta cinco figuras como versiones de miradas hacia la iconoclasia: en primer lugar los iconoclastas clásicos que no creen en ninguna imagen seguidos por los iconódulos que viven aterrados del congelamiento visual que atenta contra el flujo de imágenes. Por otro lado, estarían las personas que solo emplean metodologías iconoclastas para provocar a su oponente aprovechándose de sus creencias mientras que, por el contrario, existen los que no son conscientes de sus actitudes iconoclastas ante la profanación de las decisiones de otros sobre sus propias imágenes mientras que, por último, menciona al que se mofa de las disputas de un bando y del otro⁵⁰. Esto muestra los matices que puede tener una de estas actitudes, reflejando el cuidado que se debe tener a la hora de atender este tipo de acontecimientos para tratar de ser lo más justos posibles teniendo en cuenta que se está trabajando sobre los imaginarios colectivos de seres humanos con cuerpo y

49. Mondzain, M.J. (2012). "Delenda est" el ídolo. En: AAVV. (eds.) *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada* (pp. 123-147). Madrid, España: La Oficina de Arte y Ediciones, S.L.

50. Todas las distintas figuras que se despliegan en las conclusiones están desarrolladas en el texto de Bruno Latour en Latour, B.; Weibel, P. (2002) *Iconoclash. Beyond the image wars in science, religion and art*. Massachusetts, USA: MIT Press, Cambridge

nombre. La política de las imágenes no escapa a ninguna de estas acciones que, aún pendiendo de un hilo, las diferencias entre unas y otras tienen matices que influyen sobre sus contextos específicos. La memoria activa promueve la acción con(tra) ella, disposiciones de los cuerpos ante la imaginación. La aporía iconoclasta se describe como la negación de que solo se presente en su forma física de destrucción material. No obstante, un pensamiento recurrente es cómo las imágenes adoptan las formas necesarias para continuar resistiendo a desaparecer en el tiempo. Por ello, el trabajo que se debe realizar con estas no es la de su privación sino las de su escucha. Su creación implica las voces de una época y transportan los miles de convergencias conceptuales que han ido suscitado a lo largo del tiempo. La equivocación ha sido plantear que existen pocos caminos en la actitud iconoclasta, observando que sus métodos de supervivencia se aplican a distintos contextos de actividad adoptando formas tan variopintas que ocasionalmente se confunden con otras maniobras visuales. Lo que no se le puede negar es su capacidad para suscitar el conflicto con el que expresar el disenso ante un evento concreto. La ponderación en esta ocasión es la de observar detenidamente sus formas de aparición para estudiar el bagaje tras su posibilidad de existencia.

Por otro lado, entre estos artilugios y metodologías, se desprende como necesidad la discusión sobre cómo el entorno audiovisual parece haber adquirido la iconoclasia como una herramienta intrínseca de sus métodos específicos, incluso ante el desconocimiento de sus propios creadores. Innumerables sucesos a lo largo de la historia de la humanidad se han servido de la iconoclasia como estrategia clave de estructuración de sociedades: una hegemonía que emprende la conquista de sus vecinos. El poco alcance de estas actitudes es probable que se haya debido al prejuicio de ser concebido y enclaustrado en un espacio extremadamente aislado que parecía envolver solo cuestiones en torno la imagen devocional, con la perspicacia de emborronar las situaciones en las que se desbordaba de este papel. “Romper imágenes” no se limita a destruir físicamente un objeto en el plano de lo considerado como real. Las imágenes pagan el precio de compartir este mundo con sus autores, lo que no les exime de tener su propia conciencia con la que escabullirse ante el panorama de su aniquilación. El trabajo a partir de ese momento es el de tratar de comprender estas relaciones que establecemos desde todos los ámbitos con los que reaccionamos ante el fenómeno visual.

Por ende, y ante la incapacidad de poder registrar todos los sucesos existentes, el medio audiovisual se presenta como un tablero de experimentación práctica y teórica que aún toda clase de enfoques en los que poner a prueba las relaciones iconoclastas, dentro y fuera de la pantalla. Como punto de anclaje, a pesar de la precocidad de este artículo al abarcar este asunto, se han marcado algunas pautas

con las que observar diferencias metodológicas del fenómeno ensayístico iconoclasta. La variedad de estas tampoco está completamente desarrollada por lo que hay que seguir insistiendo en su estudio con relación a los campos de investigación que tienen a la imagen como centro neurálgico de sus inquietudes. El movimiento que exige el medio fílmico aparenta familiarizarse con el ritmo con el que las imágenes viajan entre ellas. Parecerían comunicarse en una cacofonía que, lejos de ser disruptiva, plantea la urgencia de atender a cada una de las voces cantantes. La fragmentariedad en el discurso no se distingue de la destrucción del Becerro de oro, una necesidad espiritual ante el abandono. Se requieren, por ende, dispositivos que estén al día ante la sensibilidad que siempre han exigido los sucesos culturales. El satanismo exhibido en la trayectoria del cineasta Keneth Anger es profundamente iconoclasta al explorar vías sobre la ética y la moral. No obstante, quiso anunciar en *Lucifer Rising* (1974) que se está viviendo un cambio, un relevo generacional de las sociedades matriarcales (Isis) y las patriarcales (Osiris) por las de sus hijos (Horus). Hijos que deben crear nuevas herramientas ante los desafíos contemporáneos. Utensilios que tratan de ser acaparados por los sistemas hegemónicos, como han denunciado artistas como Harun Farocki o Hito Steyerl. Los retos de la estética contemporánea pasan ante la dificultad de estas relaciones e impulsar encuentros transdisciplinarios que otorguen otras miradas que consideren las aristas colectivas de la actividad visual. Lo que nos enseña la iconoclasia es a aprender a no mirar solo con ella, sino a proyectarse para sentir algo tan humano como la emoción, frente a la incertidumbre de enfrentarse al disenso. Cuando el abismo te devuelve la mirada se debe ser capaz de persistir como parte del movimiento que nos permite resistir para continuar cohabitando este mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (1962). *Notas de Literatura*. Barcelona, España: Ariel.
- Alter, N. (2017). *The essay film after fact and fiction*. New York, USA: Columbia University Press.
- Belting, H. (2012), *Antropología de la imagen* (3aed.). Madrid, España: Katz Editores.
- Besançon, A. (2003) *La imagen prohibida*. Madrid, España: Ediciones Siruela, S.A.
- Català, J.M. (2014) *Estética del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia, España: Publicacions de la Universitat de València, D.L.
- Chukhrov, K. et al. (2009). *Iconoclastia Iconolatría*. Madrid, España: Brumaria A.C.
- Corrigan, T. (2011). *The essay film. From Montaigne, after Marker*. New York, USA: Oxford University Press, Inc.
- Delueze, G. (1984). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona, España: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2018). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (na3 ed.). Madrid, España: Abada, D.L.
- Freedberg, D. (2009). *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Freedberg, D. (2017). *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Vitoria-Gasteiz, España: Sans Soleil Ediciones.
- Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Indianápolis, EEUU: Hackett Publishing Co, Inc; Edición: New Ed.
- La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial SRL.
- Liandrat-Guigues, S.; Leutrat, J. (2003). *Cómo pensar el cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.)
- Mitchell, W. J. T. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Mitchell, W.J.T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz, España: Sans Soleil Ediciones.
- Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona, España: Sans Soleil Ediciones.

Noyes, J. (2016). *The Politics of Iconoclasm: Religion, Violence and the Culture of Image-Breaking in Christianity and Islam*. London, United Kingdom: Bloomsbury Publishing PLC

Orecchioni, C. (1987). *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Argentina, Edicial, S.A.

Otero, C.A. et al. (2009). *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Madrid, España: La Oficina de Arte y Ediciones, S.L.

Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.

Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Pontevedra, España: Politopías, S.L.

Rascaroli, L. (2009) *The Personal Camera. Subjective cinema and the essay film*. New York, USA: Wallflower Press Book.

Rascaroli, L. (2017) *How the essay film thinks*. New York, USA: Oxford University Press.

Soto, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Metales Pesados.

Weinrichter, A. (2007) *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, España: Gobierno de Navarra, D.L.

[pp. 58-73]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.03>

ICONOCLASIA DISCRETA. ADORNO Y EL “FIN DEL ARTE”.

DISCREET ICONOCLASM. ADORNO AND THE “FATE OF ART”.

Antonio Flores Ledesma
Universidad de Granada

Resumen: La relación entre emancipación y arte es estrecha, pero diversa. En este trabajo se va a abordar esta relación desde la teoría estética de Theodor W. Adorno en el marco de las posiciones emancipatorias de la tradición marxista y su desarrollo en torno al fin o la muerte del arte. La obra de arte aparece aquí como un reducto de verdad emancipatoria que espera su momento de despliegue en la sociedad, pero que ni bajo las dinámicas culturales ni a través de la crítica puede expresarse bajo riesgo de convertirse en una verdad manipulada, en mera propaganda. Es la relación del arte con su propia muerte la que se postula como posibilidad emancipatoria, y el papel del conocimiento se encuentra en abordar esta destrucción del arte sin caer en posiciones tiránicas.

Palabras clave: iconoclasia; contingencia; emancipación; crítica; cultura.

Abstract: The relationship between emancipation and art is close, but diverse. This paper will address this relationship from the aesthetic theory of Theodor W. Adorno within the framework of the emancipatory positions of the Marxist tradition and its development around the fate or death of art. The artwork appears here as a bastion of emancipatory truth that awaits its moment of unfolding in society, but that neither under cultural dynamics nor through criticism can it express itself at the risk of becoming a

manipulated truth, mere propaganda. It is the relationship of art with its own death that is postulated as an emancipatory possibility, and the role of knowledge lies in addressing this destruction of art without falling into tyrannical positions.

Keywords: iconoclasm; contingency; emancipation; critique; culture.

El arte es la prueba de que la sociedad es injusta. En una tradición de pensamiento emancipadora —aquella que otorga al arte independencia de criterio—, el arte es una expresión de clase y, por lo tanto, expresión de la opresión concreta bajo el capitalismo (o cualquier modo de producción concreto). En la sociedad emancipada el arte se liberará de esta conexión clasista, y se convertirá en la prueba de que la sociedad es justa. Sin embargo, Theodor W. Adorno considera esta posibilidad dudosa: si el arte es la prueba de que la sociedad es injusta, su presencia tanto bajo un sistema capitalista como en una sociedad emancipada, va a ser muestra de injusticia. En este trabajo se observará cómo se produce la articulación del arte, desde la idea de autonomía, en una relación tensional con la sociedad. Este enlace irresoluble por ninguna de las partes se ve mediado en su aspiración autonomista e ilustrada por la educación y, sobre todo, por la crítica, lugares que nos permitirán —exclusivamente a través de Adorno—, establecer la relación entre ese proceso autonomizador del arte y la emancipación, en esa relación tensional donde, si hay arte, no hay emancipación, y viceversa. Esta relación con la denominada “muerte del arte” ya ha sido tratada previamente en relación con la obra de Hegel y los trabajos al respecto de Arthur C. Danto (2014; Carrasco Campos, 2009) y Jean-Marie Schaeffer (2018), pero aquí se trata de poner a Adorno en el contexto de su tradición emancipadora, y no tanto en relación al futuro de la disciplina estética.

1. Sociedad sin artistas, arte sin sociedad

Según Walter Benjamin, “el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo podrá fijarse o mejor aún elegirse sobre la base de su posición en el proceso de producción” (1998: 124). Para el marxismo, la división del trabajo es lo que genera la jerarquía de clases y las dinámicas de opresión entre un trabajo manual despreciado y un trabajo intelectual privilegiado (Marx y Engels, 1975: 155 y ss.). La producción artística, dentro de la sociedad burguesa, ha pasado del trabajo gremial a la genialidad individual; es decir, se encuentra en la división del trabajo del lado del privilegio, sin embargo, es complicado, por su forma y contenido —el trabajo artístico no es un trabajo “productivo”, aunque se pueda convertir en “mercancía”—, ponerla del lado de la opresión de forma inmediata (Marx, 1975: 187 y ss.). El intelectual y el artista es una “tercera persona”: un elemento social que no se encuadra de forma inmediata en el grupo de los opresores o los oprimidos, la clase propietaria o la clase trabajadora. El intelectual tiene que *elegir*

a quién apoya y, para Marx —así como para el resto de la tradición de izquierda—, la única posición que se elige siempre intencionalmente es estar de parte de los oprimidos. La situación inestable del trabajo artístico bajo el capitalismo abocaba al artista a su desaparición, porque, en una sociedad futura emancipada (“comunista”), donde ya no habría distinción de clase por división de trabajo, tal y como señalaron Marx y Engels, “no hay pintores, sino, todo lo más, hombres que, entre otras cosas, pintan” (Marx y Engels, 1975: 197). El artista está abocado a su desaparición, pero no el arte, que tiene una constitución compleja en la construcción de la cultura. La tradición marxista ha desarrollado esta cuestión con cierta amplitud (Cf. Durán Medraño, 2009), especialmente en el seno de la revolución: la polémica durante los primeros años de la Unión Soviética sobre el papel de la cultura y el arte generó posiciones tan avanzadas como la de Trotsky, que en 1924 se posicionaba en contra de la dirección cultural del Partido y a favor de la libertad total del arte en la construcción de una cultura socialista, porque, para Trotsky, la revolución “está sentando las bases de una cultura que no será ya una cultura de clase, sino la primera cultura verdaderamente humana” (1969: 7). El arte para Trotsky tiene su propia vida y tiene que ser respetada porque de ahí es de donde saldrá su compromiso político con la revolución.

Adorno toma la posición de la obra de arte en el problema de su estatuto en la sociedad futura desde el problema de su posición en la sociedad actual. Es decir, cifra el futuro del arte en esa misma emancipación de las condiciones materiales que preconizan vagamente Marx y Engels, y que Trotsky sitúa en el centro de la transformación socialista de la sociedad: el arte tiene una relación con la sociedad que lo circunda y en la que se inserta que abre espacios de liberación y de libertad todavía no presentes en la sociedad, por lo que aparece siempre como una ventana a una sociedad emancipada. El arte, que no el artista, pues este se encontraría más sujeto a los condicionamientos materiales e históricos de su tiempo que la obra de arte, que tiende a lo universal —un elemento también inserto en el pensamiento marxista que ha tenido poco desarrollo (Marx, 1970: 281-283; Sánchez Vázquez, 2005)—. Sin embargo, para Adorno el enlace entre sociedad y arte en esa “teoría del reflejo” (Cf. Lenin, 1976; Lukács, 1969) donde, de forma crítica, el arte nos muestra la realidad decantada posibilitando una visión perfecta de los problemas de la realidad, sería la mayor debilidad del arte. No porque esa verdad que alumbró el arte sea débil, sino porque la verdad del arte se encuentra siempre en riesgo de ser manipulada por una sociedad que busca que el arte diga algo en concreto (como ocurrió en la Unión Soviética de manera fuerte, pero también en las sociedades capitalistas en torno a las exigencias del mercado, por ejemplo). Por esto, para Adorno la fuerza de la obra de arte se encuentra en su retirada de la sociedad, en continua retirada de la sociedad para evitar ser capturada, y por lo tanto, fijada y manipulada su verdad por las ansias

del mundo. Sin embargo, esta retirada nunca se realiza del todo, porque el mundo siempre va a la zaga.

La enlace entre arte y sociedad es una relación tensional: cada cual tira en una dirección diferente, el arte hacia la autonomía y la sociedad hacia sí, hacia la integración. Ambos mundos —arte y sociedad— se comunican en una relación insoluble y conflictiva. Esta relación desequilibrada no es más que una imagen de la propia tensión que la obra de arte desarrolla en su interior. Es una dialéctica sin reconciliación. Representa la obra de arte como un proceso siempre abierto, nunca con respuesta, al menos con una respuesta que sea universal de forma categórica (Cf. Rius, 1984: 71). Adorno llama a esta situación la “doble condición” o la “duplicidad” del arte como hecho autónomo y como *fait social*, como hecho social; habla con la sociedad sin abandonar la autonomía, desde una distancia indiferente de lo que ocurre en el mundo pero inmerso en su lógica y en su acontecer, impregnado de ella. Por mucho que el arte haya avanzado hacia la autonomía completa, no ha podido librarse del enlace y la dependencia de la realidad, y no sólo por la segunda naturaleza que se le impone, sino por su propia configuración interna; en palabras de Adorno, “el arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo” (1971: 16). Se corre el riesgo de que esta heterogeneidad devore al arte; sólo lo evitará si, al mismo tiempo, se mantiene fiel a su composición formal, a sus propias reglas internas, que tiran hacia la autonomía, y sólo se da cuando el arte consigue “integrar los diferentes estratos materiales con sus detalles en la ley formal que les es inmanente y conservar en esa misma integración lo que se opone a ella, aunque sea a base de rompimientos” (Adorno, 1971: 17). Su origen se da en la relación dialéctica entre construcción y expresión, donde limitación y exceso apuntan a las condiciones materiales y las mediaciones de la obra de arte:

Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define las relaciones del arte con la sociedad. Las tensiones de la obra de arte quedan cristalizadas de forma pura en ella y encuentran así su ser real al hallarse emancipadas de la fachada factual de lo externo. (Adorno, 1971: 15-16)

Mientras menos claramente exprese la obra de arte su enlace con la realidad, con los antagonismos sociales concretos, más dirá de la sociedad. La falta de claridad no implica oscuridad, implica otra forma de expresión diferente a la conceptual, pero no como para hacer imposible la comunicación. El contenido de verdad de la obra de arte va cifrado en su forma. Es algo que se dice y se oculta a la vez. La obra de arte es una imagen refractada de la realidad, donde presenta al mundo todo lo que se niega a sí mismo, y lo que el mundo piensa que es reflejo de sí nunca lo es,

porque “ningún concepto penetra en la obra de arte como lo que es, sino que queda modificado en su extensión y su significado y cambia de función” (Adorno, 1971: 165). La identidad se da consigo misma en el mismo momento en que niega la identidad con todo lo demás, con todo lo que le ata al mundo, y la pierde en cuanto se constriñe. El contenido de verdad de la obra de arte no sirve a la inmediatez. La mediación de la forma, de su lejanía accesible autónoma, condicionada por la dialéctica entre construcción y expresión, es lo que Adorno llama “el carácter enigmático de la obra de arte”, que “consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan” (1971: 162). Es un enigma se parece a una máquina de cifrado, que a cada momento se modifica con nuevas normas, y en su clausura significa lo mismo y algo diferente cada vez. Resolver el enigma —o pretender haberlo resuelto—, cancela el contenido de verdad, porque cada obra de arte “en potencia contiene la solución, pero no es dato de su objetividad. Cada obra es un enigma, pero sólo porque sigue siendo enigmática ante la derrota preestablecida de quien la considera” (Adorno, 1971: 163). Adorno hace hincapié en que la obra de arte no está hecha para ser resuelta, sino para ser un problema permanente: no hay que disolver el enigma, sólo descifrar su configuración. De esta forma, incluso, la inserción social del arte se aleja completamente de la forma mercancía burguesa, pero apunta en una dirección diferente a la propuesta marxista “ortodoxa”. Su implicación en la sociedad como algo social lo hace a través de su oposición a la sociedad, que es la autonomía.

El arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social. [...] Lo que aporta a la sociedad no es su comunicación con ella, sino algo más mediato, su resistencia, en la que se reproduce el desarrollo social gracias a su propio desarrollo estético aunque este ni imite a aquél. [...] Nada de lo social en arte es inmediato ni aun cuando lo pretenda. (Adorno, 1971: 296)

La función social del arte es la carencia total de una función social. Pero eso no hace estar a la obra de arte separada de la realidad social y se abandone a una “universalidad abstracta y difusa”: “Su condición [de posibilidad] es el estar hendidas y el estado histórico concreto de lo heterogéneo a ellas. Su verdad social depende de que se abran a ese contenido” (Adorno, 1971: 303). Lo autónomo y lo social del arte son dos dimensiones antagónicas: en su interior quisiera ser idéntico, y tiene continuidad, pero desde fuera siempre se contempla de forma discontinua, como algo fragmentado, lo cual necesita para “preservarse de la fetichización de su autonomía” (Adorno, 1971: 329). Toda obra de arte es capaz de desplegar su contenido de verdad en virtud de su forma, lo que no se sabe es cómo ni cuándo. La obra de arte *verdadera* no encuentra resolución; si su verdad fuera asida de manera unívoca en el momento de su despliegue se disolvería como conocimiento, y con ello se vuelve ornamento.

Adorno se revuelve contra todo dirigismo del arte, pero también contra una perspectiva intelectualista vulgar del arte, que se vuelve hacia un trascendentalismo de arte puro. Se observa la relación y la distancia con la raíz marxista. La sociedad sin artistas de Marx y Engels sólo es concebible desde la libertad absoluta prevista por Trotsky, que conlleva la de-mercantilización de la producción artística. El arte “verdadero” —para Adorno, todo arte como tal— siempre va a servir a la emancipación: Trotsky lo piensa desde un sentido fuerte de la organización social de las condiciones materiales donde se dé libertad al arte de manera que este desarrolle en su forma aquello que la sociedad organizada sin clases enseña acerca de la emancipación de la humanidad (1969: 129); Adorno va a ser mucho más conservador en el sentido político, porque substraer completamente al arte de una conexión necesaria con la sociedad en la que surge. El arte es social, pero no necesita de la sociedad actual y de sus problemas concretos para denunciar la injusticia de la sociedad y para alumbrar una sociedad emancipada; carga con el peso de su contexto, pero integrándolo en su forma, de manera que toda obra de arte puede entenderse como “contemporánea” independientemente del tiempo. Esto forma parte de la condición histórica de la obra de arte: “El momento histórico es constitutivo de las obras de arte. Son auténticas aquellas que, sin reticencias y sin creerse que están sobre él, cargan con el contenido histórico de su tiempo. Son la historia de su época, pero inconsciente de sí misma; esto las convierte en mediaciones de ese conocimiento” (Adorno, 1971: 241). En la refracción del momento histórico y de la sociedad en la que surge, la obra de arte actúa como instante crítico de la sociedad, al renunciar a la identidad con ella. Para Adorno la crítica, la denuncia social, sólo es posible cuando “procede de la configuración misma. Lo decisivo socialmente en las obras de arte es lo que, partiendo de sus estructuras formales, dice algo respecto al contenido” (Adorno, 1971: 301). Las antinomias sociales del arte emergen de la obra como crítica, en un equilibrio frágil entre las formas estéticas, que maduran internamente, y su enfrentamiento contra la sociedad, donde las obras “chirrían por la fricción de sus momentos antagónicos que ellas tratan de llevar a unidad” (Adorno, 1971: 234).

2. Traiciones de cultura y crítica

El gran problema en la constitución del arte en la estética adorniana es el problema de la unidad, de la identidad, porque es una unidad simulada en la obra de arte pero que se traduce en una relación tensional y fragmentaria con la sociedad. Para Adorno, la obra de arte es una promesa de unidad, y sólo será comprendida como obra de arte si se entiende en calidad de “promesa”, no de “programa”, ni de “profecía”, y mucho menos de “unidad”. Pero es inevitable verlo como unidad, y ese elemento antagonista es el que genera un proceso de alienación en el arte y la cultura que hunde sus raíces en la Ilustración. No depende de las condiciones materiales exclusivamente,

sino que la herida generada por el arte, la herida que se mantiene viva en el arte entre la promesa de una sociedad emancipada y la realidad de una sociedad injusta, se ha desarrollado entre la promesa ilustrada de una sociedad libre y la traición burguesa que ha instrumentalizado la razón y, con ello, ha pervertido las promesas de liberación. Este desequilibrio entre promesa y realidad se manifiesta en el seno de la obra de arte como un antagonismo, como escisión y ruptura manifiesta de una sociedad —la capitalista burguesa— que quiere aparecer como unificada. Se puede observar con claridad esto en la educación, pues es el espacio donde el conocimiento empuja a la liberación al mismo tiempo que reproduce estructuras de opresión.

La pregunta del “para qué” de la educación remite a la pregunta “¿a dónde debe llevar la educación?” (Adorno, 1998: 93, cva. org.). Adorno es consciente de una “necesidad de equilibrio”: una educación que se limite a producir “personas bien adaptadas” resultaría ideológica (i.e., opresiva, dominadora); pero si no tiene esto en cuenta sería inoperante para el funcionamiento cotidiano del mundo. La educación tiene que tener la amplitud suficiente: “cabe decir que el concepto de educación para la consciencia y la racionalidad apunta a un combate en dos frentes” (Adorno, 1998: 96). Estos dos frentes son la comprensión y adaptación al presente y su transformación mirando al futuro. De aquí que la base pragmática de la educación sea, para Adorno, la gran exigencia moral de nuestro tiempo, el imperativo categórico negativo, que Auschwitz no se repita: “La exigencia de que Auschwitz no se repita es la primera de todas las que hay que plantear a la educación. Precede tan absolutamente a cualquier otra que no creo deber ni tener que fundamentarla” (1998: 79). Auschwitz, las cámaras de gas, el plan sistemático de exterminio de personas (independientemente de su origen), es decir, la autodestrucción racional del ser humano, fue lo peor que pudo hacer y sucederle a la humanidad para Adorno; no se puede ignorar, no se puede educar a las nuevas generaciones como si no hubiera existido, es decir, desde la mera adaptación. Desde el punto de vista del arte, el tema de Auschwitz en Adorno ha sido tratado desde el problema que supone el *límite* de las formas estéticas ante la realidad (Cf. Kaufman, 2010). Pero en la educación de la humanidad, el problema se establece desde la exigencia *política* de un futuro donde Auschwitz no sea posible, y eso no pasa por la adaptación, sino por la transformación de la sociedad. Auschwitz es la barbarie; la educación caminaría en su contra, estaría destinada a la eliminación de la barbarie. La cuestión es que, a pesar de que Auschwitz se liberara y los criminales fueran juzgados (y ajusticiados), la barbarie no desaparece: “La barbarie persiste mientras perduren, en lo esencial, las condiciones que hicieron posible aquella recaída. Ahí radica lo terrible. Por invisible que sea hoy la necesidad, la presión social sigue gravitando” (Adorno, 1998: 79). No consiste en “solucionar problemas”, sino en cambiar las condiciones materiales para que no vuelva a pasar. Para Adorno no hay otra solución

que mantener la reflexión: “La única fuerza verdadera contra el principio de Auschwitz sería la autonomía” (1998: 83); es decir, mantener la presencia de la barbarie hace que seamos realmente conscientes de ella. La herida abierta del arte como conocimiento descarnado en la educación. Para Adorno resulta más fácil transformar la realidad para que no vuelva a ocurrir desde la conciencia presente del horror antes que desde ese olvido, que puede resultar más agradable a la vida pero que hace que la barbarie siga existiendo subterráneamente.

El problema de las condiciones materiales y de la necesidad de la educación en esa pugna entre adaptación y transformación se desarrolla en torno al problema de la Ilustración, y la cuestión de la educación como ilustración. Adorno ve en la sociedad actual un conflicto entre el avance tecno-científico y el resto de la “cultura” o normas sociales u organización política. No tiene que ver solo con la alfabetización o la ilustración de las personas; tiene que ver más bien con el espíritu atávico que ata a la humanidad a lo violento, a la agresión, al “impulso destructivo” al que tiende la civilización. Sobre este impulso, Adorno dice que impedirlo “parece algo tan urgente que subordinaría a ello los restantes ideales específicos de la educación” (1998: 105). En cualquier caso, Adorno no es ingenuo: sabe que la violencia no se da en la sociedad, en la política, solo de forma física, sino que tiene otras formas, pero es precisamente cuando la racionalidad se subordina de forma “transparente” a la violencia explícita cuando todo corre peligro de saltar por los aires. Para Adorno, este peligro se cifra en el fracaso de la cultura como elemento igualador, homogeneizador, de la sociedad: la cultura debía unir a la humanidad, pero la ha dividido: en lugar de alimentar “esta promesa de un estado de paz y plenitud, que late realmente en el concepto de cultura” (1998: 112), lo que se ha generado es odio por la insatisfacción de la promesa. La respuesta a la barbarie y al malestar social en general, se encuentra en solventar este problema con la cultura. Adorno, en la línea ilustrada kantiana, alude directamente a la autonomía, a la formación, a la ilustración como forma de alcanzar la emancipación, es decir, el fin de la barbarie, de la violencia. Siguiendo a Kant en su texto *¿Qué es la Ilustración?*, Adorno dice que no vivimos en una época ilustrada, pero sí de ilustración. Seguimos en el mismo contexto problemático al que se enfrentaron los filósofos en el Siglo de las Luces, la disonancia entre “progreso tecnológico/científico” y “progreso cultural/social/político”. Esa contradicción no se ha roto, no se ha inclinado hacia uno de los dos elementos, lo que implica para Adorno que, aunque todavía la sociedad no está emancipada, está en proceso de ello, está ilustrándose. El arte salvaguarda este proceso emancipatorio, porque el conocimiento se encuentra en riesgo de ser instrumentalizado; mientras, el contenido de verdad de la obra de arte siempre es capaz de sobreponerse a toda instrumentalización, a pesar de la sociedad. El arte guarda en sí esta promesa rota de la cultura como fin para la emancipación,

y se posiciona ante la barbarie. Su existencia manifiesta que la barbarie existe, pero también que la emancipación es posible. Y Adorno sigue confiando en el conocimiento como forma de tomar partido.

Se repite el tópico adorniano de que no se puede escribir poesía después de Auschwitz. Ese es el corolario al nuevo imperativo categórico. Después del Holocausto la inocencia ha desaparecido, y Adorno entiende que producir obras de arte, seguir produciendo obras de arte, sean o no bucólicas, alegres o tristes, es un atentado a la memoria de todas las víctimas. Escribir, pintar, componer, disfrutar del ocio, “hacer que la vida siga”, como si nada hubiera pasado, es olvidar el horror que la propia humanidad se ha infligido a sí misma; es una autolesión terrible, y sin embargo sobre la cual se puede pasar como si de un bache en el camino se tratara. Este es el gran temor de Adorno, pero el mundo se obceca en seguir adelante, en olvidar, incluso en menospreciar el sufrimiento superado por pasado. Esto es lo habitual, e incluso lo conveniente para la sociedad: el dolor impide seguir caminando. Pero esta superación no se da por una reconciliación con lo terrible, con la herida, sino por las mecánicas sociales que reducen, integran y homogenizan los cuerpos extraños para la sociedad. Sin embargo, tampoco el arte se muestra de forma clara y precisa para conjurar los antagonismos y embarcarnos en la emancipación. La herida parece sólo “sensación”, no conocimiento patente (porque no puede serlo de acuerdo al contenido de verdad de la obra de arte). Es necesaria una mediación que lo traslade al conocimiento. El esfuerzo de la educación se mantiene en ese equilibrio, pero no da las muestras relevantes y significativas que quisiéramos encontrar en el arte. El otro punto es la crítica, como puente entre arte y sociedad. Pero eso no evita las contradicciones de la promesa no consumada de la liberación. Es una relación dialéctica, para Adorno, irresoluble. La cultura incluye estas mecánicas, y la crítica, en su papel privilegiado, actúa como cómplice de esta fabulación.

Adorno señala las contradicciones de la crítica dominante, que “habla como si fuera representante de una intacta naturaleza o de un superior estadio histórico” (1962: 9). La crítica ha renunciado a la distancia que en teoría la separa y ya no critica para desvelar las mediaciones, para producir un espacio argumentativo en torno a la obra de arte que permita ser justo con ella; se hace crítica únicamente de aquello que positivamente se puede integrar en el marco conceptual de la propia crítica; “cae en la tentación de olvidar lo indecible, en vez de intentar, con toda la impotencia que se quiera, que se proteja al hombre de ese indecible” (Adorno, 1962: 9-10). Para Adorno el espacio de la crítica es de hecho el espacio donde se articula la cultura en general: sin la distancia crítica la cultura no es cultura sino naturaleza, porque la cultura es lo que separa a la humanidad de la mera biología. Sin esa distancia en la que se reconocen ambos polos (ambos irreducibles al otro), no hay posibilidad de diálogo

como sociedad constituida, porque no hay sociedad, hay naturaleza. La crítica se ha reservado para sí el privilegio de establecer la distinción, pero en la sociedad moderna se ha convertido en cómplice, en mero cooperante pagado de la clase dominante. Puede que en los orígenes de la Modernidad la crítica fuera independiente de forma genuina, pero el desarrollo del capitalismo ha convertido a los críticos en “agentes del tráfico espiritual”, en el doble sentido de “agentes”, como guías pero también como vendedores. Para la Modernidad la libertad de expresión de nuevo cuño es libertad en sentido espiritual: la Ilustración libera de viejas supersticiones y prejuicios y abren un espacio para el pensamiento sin coacciones (representada en tiempos pretéritos fundamentalmente por la Iglesia). La crítica es la actitud discriminadora que se cree trascendente debido a la libertad, pero “se trata exclusivamente de la objetividad del espíritu que domina en el momento” (Adorno, 1962: 11). Los críticos ayudan a construir esa objetividad, conscientes o inconscientes, porque olvidan —o no fueron capaces de reconocer— el problema de la libertad de expresión en el mercado: la libertad es para quien puede pagársela, o para quien puede comprarla.

La crítica tradicional dirige para otros, pero dirige en un mundo ya ordenado, en una sociedad dada a sí misma de una vez por todas. Pero esta situación no invalida el papel de la crítica: es una perversión de la cultura que no sabe deshacerse de sus antagonismos. De este modo, son las contradicciones “conquistadas” de la crítica la que la dotan de sentido. Para Adorno, sin crítica no hay cultura, y “con toda su inveracidad es la crítica tan verdadera como la cultura es falaz” (1962: 13). El anquilosamiento de la crítica refleja el problema global de la cultura, que quisiera ser fija y no lo es; sus “valores eternos” se muestran falsos en la parodia de la crítica tradicional, dependiente de valores igual de eternos como el interés económico. El problema no se sitúa en que la crítica sea falsa al depender de intereses extrínsecos: siempre ha sido así desde el momento en que la agencia crítica la realiza un individuo condicionado, que a lo más que puede aspirar es a hacer visibles estas constricciones en un acto de sinceridad. El problema de la crítica es que quiere manifestarse libre en un mundo condicionado, incluso independiente de la cultura que juzga, y no existe verdad en una totalidad que para Adorno es falsa, en tanto que injusta y criminal. La crítica participa igualmente de esa injusticia, aunque se pretenda libre, con el crimen añadido de que en su nómina lleva disimular las vergüenzas de lo que los pagadores no quieren que se muestre. Sin embargo, al igual que la obra de arte se resiste a la integración en la sociedad porque en la refracción social lleva una contradicción irresoluble, Adorno ve en el acto crítico el momento de contradicción irreconciliable consigo mismo, al que se agarra para elaborar una crítica que escape de sí misma: “La función ideológica de la crítica cultural da alas a su propia verdad, la resistencia contra la ideología” (1962: 19). En su caducidad, la crítica se manifiesta falsa en una cultura que se resiste a la misma caducidad ejerciendo contra la crítica que quisiera fijarla y contra sí misma en su

resistencia mecánica al cambio. Al querer mantener el discurso en lo trascendente, en el valor eterno inmodificable, la crítica se falsea a sí misma ante lo nuevo, pero descubre al mismo tiempo la mercantilización de lo nuevo.

La propuesta crítica de Adorno pasa necesariamente por es doble falsedad que se descubre a sí misma como totalidad —totalidad falsa— donde lo vital es la percepción o no de las mediaciones, el precio de la tendencia frente al mercado y la justicia, y su elección final. La obra de arte vive su vida, y no necesita de la crítica en su autonomía, pero, en su relación con la sociedad, sin la crítica no se puede hablar de verdad de la obra de arte. La crítica la racionalidad de la obra de arte, su medio de comunicar la verdad. Sólo una versión, una perspectiva, pero esto no hace que deje de ser verdad. Adorno dice en la *Teoría estética* que “la comprensión del contenido de verdad postula la crítica. Nada se comprende si no se comprende su verdad o falta de verdad, y este es el tema de la crítica” (1971:172); y en la *Dialéctica negativa* que “el pensamiento crítico se resiste a procurar al objeto el vacío trono del sujeto; sentado en él, el objeto no sería más que un ídolo. De lo que se trata es de eliminar la jerarquía” (1975: 183). La crítica quiere superar la inmediatez y darle el espacio de justicia a la obra de arte, no confundirla en el barullo de la multiplicidad, sino editar la relación de los sujetos y los objetos para poder seguir escribiendo poesía después de Auschwitz: una crítica que no encubra la verdad para un arte tiene a la crítica como deudora y acreedora de esa misma verdad. La crítica no es externa al arte, sino que es el escenario histórico del movimiento de la obra, tanto internamente como hacia la sociedad; la crítica “sirve” al contenido de verdad de las obras. La cultura y la crítica cultural —como medios de la totalidad—, aunque sean verdaderas en sus concreciones, son falsas en su pretensión de armonía global eterna, porque siempre se quieren expresar más allá del movimiento. La crítica dentro de la obra de arte y dentro de la sociedad actúa como juez, manteniendo su independencia pero incapaz de sustraerse de la realidad. El *tour de force* de la obra de arte es el espacio vital de la crítica, ese desajustado equilibrio que la lleva a participar y no participar de la cultura. “Sólo así conseguiré justicia para la cosa y para sí mismo” (Adorno, 1962: 28).

3. Tras una muerte no definitiva del arte

En la sociedad emancipada, para la tradición marxista, el arte será el representante de una verdadera cultura humana; es decir, no será un elemento manipulado que expresa y reproduce los dominios de clase, no será un representante de una cultura extorsionadora de los principios humanos ilustrados, no será, en definitiva, una herramienta burguesa de ilusión y engaño social. Adorno afina esta perspectiva, pues el arte, como forma de expresión concreta de la cultura humana, recoge en su seno las contradicciones, la opresión, el dominio, las injusticias que se producen en

la sociedad. Sin embargo, la obra de arte no es la muestra clara y distinta de esas opresiones, no “refleja” los antagonismos de la sociedad, sino que, en virtud de su propia forma, de su lenguaje expresivo concreto, de su técnica, de sus materiales, aspira a una autonomía que no la ata a la realidad concreta como propaganda, crónica u ornamento. Se relaciona con la sociedad expresándola tanto como se opone a ella, y es algo que no muestra claramente, porque si lo hiciera se disolvería como conocimiento cierto o como decoración. Es la maldición del arte en Adorno: en su denuncia de las injusticias del presente, es una ventana a la emancipación, pero es una ventana cerrada con una llave que nadie tiene, y que no se puede replicar. Muestra lo de afuera pero no permite llegar a ello, sólo figurárselo. Es la promesa de unidad desde la fragmentariedad, desde las ruinas, desde la contingencia e incompletitud de lo que ofrece la obra de arte; es, en definitiva, el último refugio contra la incompetencia de la cultura y la tiranía de la sociedad burguesa: la promesa de liberar a la humanidad a través de la ilustración.

La obra de arte es uno de los últimos reductos de racionalidad para Adorno (el otro sería la propia racionalidad crítica resistente ante la estupidez o la complicidad con el sistema). Pero es algo que, para Adorno, el arte no quiere para sí mismo. El arte quisiera abandonarse a su autonomía, pero la composición social, la estructura permeada de historia y antagonismo social, la ata a la realidad. Sólo en una sociedad emancipada, el arte sería realmente libre; sólo en una sociedad emancipada el arte sería cicatriz y no herida y, en esa utopía de sociedad sin artistas, el arte sería fruición y no promesa de liberación. Como proceso, en su carácter abierto, la obra de arte persiste en el tiempo mientras no se quiera definir o desdefinir. El arte no escapa de la muerte, pero más lejos la tendrá mientras menos piense en ella, mientras más abiertas queden en el devenir histórico, un proceso que no repele ni atrae el concepto, sino que lo mantiene en una prudente distancia. Pero es que el arte quisiera morir, porque se encuentra sometida a la injusticia que tiene que mantener en su seno como parte de su constitución formal. Mientras no desaparezca la injusticia del mundo el arte va a mantener esa función, pero no es una situación justa, como no es justo naturalizar en la sociedad de riesgo ciber-capitalista la ansiedad, la depresión o la precariedad. Se ha explicitado cómo el arte se forma en este espacio desde Adorno y cómo la cultura y la crítica han establecido una relación extorsionada con esa verdad del arte por no ser capaces de asumir su propia situación en la sociedad (se han dejado manipular). Avanzar en la muerte del arte aparece entonces como una exigencia política en la más pura dirección ilustrada. Se ha hecho constatar esta muerte del arte como un elemento más retórico que fáctico, como parece lógico, en relación a su estructura en constante crisis del arte y la actual situación de la estética (Cf. Geulen, 2000); pero aquí la exigencia es *cultural* en un sentido político, que obliga a avanzar en una dirección diferente.

El primer peligro en avanzar una propuesta funeral del arte desde Adorno es lanzarse de cabeza a una propuesta intelectualista que, de hecho, obvie el arte. Es un riesgo real porque se encuentra en el núcleo formal del arte, pero sería un error reducirlo todo a cognitivismos en el contexto materialista del pensamiento adorniano. Adorno siempre piensa desde la obra de arte concreta, desde la estructura inmanente de la obra de arte. Por eso siempre nos encontramos ante el arte en un equilibrio precario. Hablar de un “fin del arte” en tanto que “final” y “finalidad”, es hablar de “cumplimiento”: el arte desaparece cuando deja de ser necesario. De ahí se deriva la idea de “iconoclasia discreta”: desde una postura adorniana se puede postular que el destino del arte es su desaparición, y el destino de la humanidad en un proceso ilustrado es su destrucción, porque su destrucción, la desaparición consciente y activa del arte por parte de una humanidad consciente y crítica, implicará la desaparición de las injusticias de la sociedad. Sin embargo, una vez más, desde una postura adorniana no se puede postular esta consecuencia de manera fuerte, pues implicaría una dirección del arte por parte de la humanidad. No sólo no es competencia de la humanidad ejercer esta dirección, sino que no forma parte de la estructura inmanente de la obra de arte en su compromiso con la emancipación humana (Flores Ledesma, 2020). Incluso de manera tangencial o paralela como programa de máximos, como imperativo categórico de nuevo cuño —un “que el arte no sea necesario” como contraparte positiva y propositiva a “que Auschwitz no se repita”—, es imposible no ya comprometer a Adorno, sino comprometer al arte desde una postura propia de la virtud del arte en avanzar hacia la emancipación humana. Lo que resta es avanzar hacia la destrucción del arte a través del conocimiento como si este estuviera ya muerto o nunca fuera a morir, desde una cultura, una educación, una crítica, consciente de la corriente de la muerte del arte. La destrucción condicional del arte propuesta no se dirige a “matar el arte”, sino a constatar la vida de algo que está ya muerto. El arte sigue siendo relevante porque, teniendo que estar la sociedad ya emancipada, no lo está, y no se lo deja descansar en la fruición.

La “muerte del arte” desde Hegel es la explosión de todas las figuras de la conciencia artística en conocimiento. La muerte del arte es la emancipación del arte, y el camino de la emancipación del arte es el camino de la emancipación de la humanidad. Es decir, el arte sigue el mismo camino que iniciara la humanidad en la Ilustración. En el mundo burgués, donde cualquier objeto se puede convertir en mercancía y no hay ley universal que explique los accidentes estilísticos, los objetos también conquistan su propia independencia, y la conquistan en la misma línea emancipadora que una humanidad que quiere situarse fuera de la mercantilización. Frente a propuestas expansivas de ilustración radical que llevan adosadas el peligro de la naturalización de una razón instrumental tiranizadora (evitable pero imprevisible en el espíritu

racionalizador del mundo), Adorno se sitúa ante el dilema de oprimir o ser oprimido, y por eso se inclina hacia una mirada dialéctica de las contradicciones de la cultura. Esta mirada, en el acto crítico de desmadejar los antagonismos sociales, busca que la verdad emancipadora haga acto de presencia “casi” como epifanía. “Casi” porque no es una epifanía; es conocimiento, un conocimiento cierto, pero que no aparece como el conocimiento científico. De ahí el poder del arte ante su muerte: su vida en la muerte es esa ventana cerrada; la labor de la crítica consciente es abrirla, aunque en su hacer signifique la destrucción del arte. Sin embargo, Adorno no está dispuesto a declarar una muerte definitiva del arte, porque eso supone el riesgo de estar aplicando una racionalidad tiránica sobre las obras de arte: no se busca tanto destruir el arte como su hechizo, manteniendo el valor de la obra de arte más allá de su constitución moderna, a pesar de que esto pueda significar —positiva o negativamente— el fin del arte.

La crítica adorniana de la obra de arte, de la cultura y la sociedad, va tras de una muerte no definitiva del arte, a través de una inconoclasia discreta, pues quien conoce el “fin” del arte en los ejes propuestos por Adorno reconoce la necesidad de su desaparición, aunque se articule de manera contingente, aunque no se establezca en un sentido dadaísta, en un sentido destructivo fuerte, sino en ese sentido discreto de la promesa de que si el fin de las injusticias implica el fin de la tarea del arte, el fin del arte implica el fin de las injusticias. Esto no es algo que se encuentre en la obra de Adorno (al menos no de forma explícita), por lo que avanzar sobre esto es avanzar por un camino por hacer.

Bibliografía

Adorno, T. W. (1962). *Prismas*. Ariel.

Adorno, T. W. (1971). *Teoría estética*. Taurus.

Adorno, T. W. (1975). *Dialéctica negativa*. Taurus.

Adorno, T. W. (1998). *Educación para la emancipación*. Morata.

Benjamin, W. (1998). "El autor como productor" [1934]. En *Íd. Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Taurus.

Carrasco Campos, A. (2009). "Tras la muerte del arte como ideología. Un diálogo entre Adorno y Danto". *La torre del virrey. Revista de estudios culturales*, n.º 6, pp. 61-66.

Danto, A. C. (2014). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Planeta.

Durán Medraño, J. M. (2009). *Iconoclasia. Historia del arte y lucha de clases*. Trama Editorial.

Flores Ledesma, A. (2020). "No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno". *Laocoonte, revista de estética y teoría de las artes*, n.º 7, pp. 173-188.

Geulen, E. (2000). "Reconstructing Adorno's 'End of Art'". *New German Critique*, n.º 81, pp. 153-168.

Kaufman, R. (2010). "Poetry after 'poetry after Auschwitz'". En *Art and aesthetics after Adorno*. The Townsend Center for the Humanities (University of California).

Lenin, V. I. I. (1976). *La literatura y el arte*. Ed. Progreso.

Lukács, G. (1969). *Prolegómenos a una estética marxista*. Grijalbo.

Marx, K. (1970). *Contribución a la crítica de la economía política*. Alberto Corazón Editor.

—(1975). *Teoría del plusvalor* [1905-1910]. En *Íd. Cuestiones de arte y literatura*. Península.

Marx, K. & Engels, F. (1975). *La ideología alemana* [1846]. En *Íd. Cuestiones de arte y literatura*. Península.

Rius, M. (1984). *T. W. Adorno. Del sufrimiento a la verdad*. Laia.

Sánchez Vázquez, A. (2005). *Las ideas estéticas de Marx*. Siglo XXI editores.

Schaeffer, J.-M. (2018). *Adiós a la estética*. Antonio Machado Libros.

Trotsky, L. (1979). *Literatura y revolución* [1924]. Ruedo Ibérico.

Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes.

Número 22, septiembre de 2022. ISSN 1697-8072

[pp. 74-88]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.04>

VI-SI-BI-LI-ZAR

José Antonio De la Rubia Guijarro
Universitat de València

Resumen: En este texto establecemos una vinculación entre la iconoclasia y el rechazo de la presencia. La mente posmoderna destruye imágenes para mostrarse en la esfera pública, consolidar los sentidos de identidad y pertenecer a un grupo de *guerreros de la justicia social*.

Palabras clave: Iconoclasia; posmodernidad; imagen; presencia

Abstract: In this text we establish a link between iconoclasm and presence. Postmodern mind destroys images in order to show itself at the public sphere, to consolidate senses of identity and to belong to a group of *Social Justice Warriors*.

Keywords: Iconoclasm; Posmodernity; Image; Presence

Vi-si-bi-li-zar

En la jerga posmoderna, «visibilizar» significa *hacer justicia*. En la pragmática cotidiana o, más concretamente, en la pragmática de las guerras culturales, visibilizar es algo más que hacer visible lo invisible o lo que simplemente no ha sido visto. Significa realizar un acto de reconocimiento, porque presupone que el primer requisito para hacer justicia a las víctimas es conocer su existencia. Lo cual, por cierto, es verdad. Pero la visión opera como un componente narcótico porque pensamos que la conciencia deriva de las imágenes. Y tener conciencia, ser justos, buenos, emancipadores es una sustancia adormidera muy potente. Sólo superada por la auténtica droga dura, que es sentirse culpable. Así estamos, con nuestra pancarta, visibilizando todas las injusticias del mundo presente o pasado. Ejecutando un proceso de drogadicción narcisista. Porque a quienes estamos haciendo visibles es a nosotros mismos. En otro lugar se ha llamado a esto un *photocall*¹.

Todo es falso, naturalmente. Porque la realidad sigue ahí. Impertérrita. Cruda. Pensar que sólo existe lo que estamos viendo es, en el fondo, un acto de profunda soberbia por parte de los posmodernos aderezado con el *esse est percipi* de los antiguos. Nadie deja de ser realista en su vida normal, ni siquiera el paranoico más profundo. El paranoico homenajea a sus delirios pensando que son la realidad extrema. No obstante, para considerar la hipótesis de que el mundo sea un sueño hay que presuponerse mentalmente sano y estar absolutamente expuesto al cartesianismo. Pero el subjetivismo posmoderno no es el de Descartes. Descartes no era un relativista sino un buscador de lo absoluto. El posmoderno, por contra, absolutiza lo relativo. Es la subjetividad la que determinará las dimensiones de lo real. Nadie podrá cuestionar este dogma so pena de ser considerado un discriminador. De las mujeres o los «trans», por ejemplo.

Ciertamente es necesario realizar una delimitación más específica de lo «posmoderno» más allá de esa acepción peyorativa que nosotros vamos a utilizar en este escrito. No sería muy útil hacer una exposición de autores que se denominan «posmodernos» o que han asumido como válido el concepto, como Gianni Vattimo². Muchos filósofos son posmodernos sin saberlo (igual que Santo Tomás de Aquino no sabía que era un filósofo «medieval»). Nosotros podemos establecer una serie de coordenadas en las que situaremos el concepto aunque sea de una forma muy resumida. Veamos.

1. De la Rubia Guijarro, J. A., (2021), *Photocall, Imagen, Presencia y Opinión*, Ed. Última Línea, Málaga.

2. Vattimo, Gianni (1985), *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Milán, Garzanti. Una breve pero clara exposición es Lyon, David (1999), *Posmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid.

1) El posmodernismo identifica el nivel de reflexión ético/político y el ontológico/epistémico. Su idea básica es una crítica a la racionalidad, singularmente a la racionalidad ilustrada, pero no se cuestiona la razón por sus insuficiencias cognitivas sino por sus supuestas derivaciones políticas. Los autores que inician este discurso en el siglo XX son Theodor Adorno y Max Horkheimer, los fundadores de la *Escuela de Frankfurt*, en su libro *Dialéctica de la Ilustración*³. Los autores de esta escuela, aun con sus diferencias, consideran a la racionalidad ilustrada como una forma de instrumentalización y dominio sobre el ser humano, cuestionan la idea de «progreso» que se materializó en la Ilustración y se acercan a las dos grandes filosofías de la sospecha que rechazan la idea del hombre como un animal ante todo racional y consciente: el marxismo y el psicoanálisis. La razón universal es un espejismo que oculta la tiranía del capitalismo, la ideología burguesa o el inconsciente reprimido. La liberación y emancipación de los seres humanos pasa por bajar del trono clásico los atributos de la razón, como la universalidad, el método, lo absoluto, la consciencia, la verdad, etc. A partir de aquí se ha deducido que universalidad es la tiranía, el instrumento insidioso del colonialismo etnocéntrico, la discriminación o la explotación. Para los herederos de la Escuela de Frankfurt lo políticamente correcto es la «diversidad» o el «multiculturalismo». Se identifica la democracia con el relativismo. La posmodernidad no se entiende sin esas coordenadas políticas ya que se ha convertido en uno de los pilares del pensamiento de izquierdas. No hay posmodernos de derechas, pero esa es otra historia⁴.

2) La metodología posmoderna consiste, por tanto, en levantar el falso velo de la racionalidad y encontrar la auténtica realidad que hay detrás (o debajo). El creador de esta metodología de la sospecha es Friedrich Nietzsche. Para Nietzsche, y para su maestro Schopenhauer, la auténtica naturaleza es la «voluntad de poder», que se hace visible gracias a un análisis genealógico. La razón está distorsionada por la voluntad de poder. «Razón», «verdad», «yo»... son meras palabras sin significado. No hay hechos, sólo interpretaciones⁵.

3) Jean François Lyotard (que popularizó el concepto de «posmodernidad» en su exitoso libro *La condición posmoderna*⁶) identificó como principal característica de esta tendencia la «deslegitimación de los metarrelatos» (como la ciencia), es decir, la

3. Horkheimer, Max, y Adorno, Theodor (1998), *Dialéctica de la Ilustración*, Ed, Trotta, Madrid.

4. Para una crítica del posmodernismo ver André Glucksman, *La estupidez: Ideologías del posmodernismo* (1985), Ed. Planeta de Agostini, Barcelona.

5. Nietzsche, Friedrich (2026), *Fragmentos Póstumos*, vol. IV: 1885-1889, Ed, Tecnos, Madrid, Ed. Diego Sánchez Meca.

6. Lyotard, J. F. (1979), *La condición posmoderna*, Ed. Planeta de Agostini, Barcelona.

destrucción de la única barrera que nos puede proteger del relativismo. La corriente filosófica que ha elevado el relativismo y la metodología de la sospecha a sus cotas más altas se denomina *Postestructuralismo* o simplemente *French Theory*. Autores como Michel Foucault, Jaques Derrida o Jaques Lacan no hacen en esencia otra cosa más que desarrollar la metodología y las tesis de Nietzsche. Basta con sustituir «genealogía» por «arqueología» y analizar todos los discursos como manifestaciones de un poder que actúa inconscientemente, cambiar la sospecha por la «deconstrucción» y considerar que no hay más realidad que una serie infinita de textos de los que no se puede escapar buscando nada objetivo, nada absoluto.

A este postestructuralismo se le puede considerar el responsable de que todas estas abstrusas tesis filosóficas ingresen directamente en la política práctica, primero en Estados Unidos y de ahí al resto del mundo. Como ha estudiado exhaustivamente François Cusset, *French Theory* fue el nombre que recibió la filosofía de estos y otros autores franceses cuando visitaron Estados Unidos e influyeron decisivamente en la ideología de los izquierdistas departamentos de humanidades de las universidades norteamericanas⁷. En esos departamentos universitarios se ha utilizado a Foucault, Derrida o Lacan para elaborar, por ejemplo, la teoría «queer», el «postfeminismo» o «feminismo de género», la «corrección política» y el «lenguaje inclusivo» o, más recientemente, el pensamiento «woke», las «políticas identitarias» o la «cultura de la cancelación»⁸. Hoy en día, estos temas están en la agenda sociopolítica y en las «guerras culturales», provocando una gran sinergia gracias a las «redes sociales». No se entiende la moderna iconoclasia sin considerar todos estos factores.

4) Para toda la tradición clásica la esencia del ser humano estaba definida por la razón. La crítica posmoderna a esta idea ha tenido como efecto la sobrevaloración de las emociones. El ser humano es ya ante todo una entidad emocional y esas emociones subjetivas ejercerán una función absolutizadora. Soy lo que siento. A la vez, mis emociones condicionarán mi marco hermenéutico y mi acción política. La imagen es incorrecta porque me ofende y me hace sentir mal, por eso ha de ser cancelada y yo refugiarme en un «espacio seguro» frente a ella. Ni siquiera tengo que elaborar un argumento en su contra. La iconoclasia está producida y dirigida, ante todo, por una emocionalidad a la que se considera fuente de legitimación. El declive

7. Cusset, François (2003), *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Ed. Melusina, Barcelona

8. Spargo, Tamsin (1999), *Foucault y la teoría queer*, Ed. Gedisa, Barcelona, así mismo Wright, E. (2000), *Lacan y el postfeminismo*, Ed. Gedisa, Barcelona. Sobre la influencia del postestructuralismo en el feminismo de género es muy interesante Hoff Sommers, Christina (1994), *Who stole Feminism?*, Touchstone, New York.

de la razón y la expansión de la subjetividad están creando sociedades narcisistas (Christopher Lasch, *Culture of narcissism*⁹), psicologizadas y terapeutizadas (Martin Gross, *The Psychological Society*¹⁰, Philip Rieff, *The Triumph of the Therapeutic*¹¹) en las que ser feliz se ha convertido en una obligación y una obsesión (Pascal Bruckner, *La euforia perpetua*¹², Edgar Cabanas y Eva Illouz, *Happycracia, Cómo la ciencia y la industria de la felicidad controlan nuestras vidas*¹³). Estos son sólo algunos ejemplos de una bibliografía analítica en la que también destaca el ensayo de Jonathan Haidt y Greg Lukianoff *La transformación de la mente moderna, Cómo las buenas intenciones y las malas ideas están condenando a una generación al fracaso*¹⁴.

Haidt y Lukianoff ejemplifican al sujeto posmoderno con el modelo antropológico de los *snowflakes* o «copitos de nieve», es decir, los alumnos/activistas de izquierdas que controlan la política de los campus universitarios y que ejercen su activismo de forma virulenta, fundamentalmente a través de las redes sociales. Estudiar a estos *snowflakes* o *Social Justice Warriors* es muy relevante para nuestros propósitos ya que son ellos los iconoclastas que destruyen las estatuas e imágenes, persiguen el lenguaje o cualquier manifestación cultural «incorrecta», «cancelan» a los que consideran sus enemigos, en las redes sociales o fuera de ellas, son activistas identitarios o «multiculturalistas» o «interseccionales», etc. Se podría decir que los copitos de nieve (y, en general, el movimiento *woke*¹⁵) son actualmente la vanguardia de una izquierda que ya no contempla la lucha de clases ni ningún tipo de revolución salvo las guerras culturales, es decir, disputas por el control de la esfera pública, la estrategia de Antonio Gramsci¹⁶. Puños de hierro, mandíbulas de cristal, los *snowflakes* combinan un sentimentalismo victimista que busca los «espacios seguros» donde no

9. Lasch, Chistopher (1979), *Culture of Narcissism*, Norton, New York.

10. Gross, Martin (1978), *The Psychological Society*, Random House, New York.

11. Rieff, Philip (2006), *The Triumph of the Therapeutic*, Harper and Row, New York.

12. Bruckner, Pascal (2000) *La euforia perpetua, Sobre el deber de ser feliz*, Ed. Tusquets, Barcelona.

13. Cabanas, Edgar, e Illouz, Eva (2019), *Happycracia, Cómo la ciencia y la industria de la felicidad controlan nuestras vidas*, Ed. Planeta, Barcelona.

14. Haidt , Jonathan y Greg Lukianoff (2018), *La transformación de la mente moderna, Cómo las buenas intenciones y las malas ideas están condenando a una generación al fracaso*, Ed. Deusto, Barcelona.

15. Titania McGrath (2019), *Woke*, Alianza Editorial, Madrid.

16. Gramsci, Antonio (2018), *Antología*, Ed. Akal, Madrid.

llega la libertad de expresión a la vez que desarrollan un activismo violento en el que están destacando de materia notoria los activistas «queer». La teoría «queer» se ha convertido en muy poco tiempo en una ideología de estado y, sin embargo, los activistas «trans» siguen funcionando en modo reivindicativo como si no formaran ya parte del sistema. Mundo al revés, los «cancelados» por el activismo son precisamente los disidentes y críticos. La política, las grandes empresas que controlan internet y los medios de comunicación, la publicidad y la mayoría de la opinión pública han sido colonizados por el miedo a no ser considerados suficientemente emancipadores o estar infectados por el «lenguaje del odio». Haidt y Lukianoff piensan que estamos formando unas generaciones sin preparación para afrontar los problemas de la vida y que padecerán en su periplo adulto los males de la ansiedad y la depresión¹⁷.

La iconoclasia es *woke*. Las «guerras culturales» son disputas no exactamente por la exhibición de imágenes sino por la presencia en el espacio público. La imagen no es necesaria pero el entendimiento sí. En el libro *Photocall* se comenta cómo Quentin Tarantino, en *Reservoir Dogs*, demostró que para horrorizarse con una escena no hace falta verla sino que basta con conocerla. Nunca *vimos* al Señor Rubio cortarle la oreja al poli, pero *sabemos* que eso sucedió. Es el entendimiento lo que nos martiriza. La imagen es condición suficiente para captar la aparición, pero hay apariciones sin visión. El Dios del Sinaí se aparece, ilumina con su zarza ardiente, pero no quiere que se le vea ni que su imagen sea representada. Prohíbe las fotos, pero no el *flash*. El horroroso verbo «visibilizar» está más cercano al acto de presencia que a la visión en sí misma. Decir que el mundo posmoderno está basado en la cultura visual es decir media verdad, cometer un error. Lo que todos deseamos no es ser vistos sino que se sepa de nuestra existencia. El reconocimiento es una constante de la naturaleza humana y un requisito de la vida en sociedad como han explicado G. W. F. Hegel¹⁸, Axel Hönneth¹⁹ o Ervin Goffman²⁰. Por otro lado, nuestra época no es más visual que cualquier otra del pasado. Nunca habría habido ninguna polémica sobre la iconoclasia si no se hubiera reconocido la importancia de la cultura visual, pero eso sucede en un marco de referencia en el que las imágenes son vinculadas a la existencia. La diferencia entre esculpir la estatua y destruir la estatua es simplemente metodológica. Crear la imagen o destruir la imagen son equivalentes a la hora de sentir el acto de presencia.

17. op. cit., pp. 199 y ss.

18. Hegel, G. W. F. (1807), *Fenomenología del Espíritu*, Ed. Abada, Madrid.

19. Hönneth, Axel (1997), *La lucha por el reconocimiento*, Ed. Crítica, Barcelona.

20. Goffman, Erving, (2009), *La presentación del yo en la vida cotidiana*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires.

La tecnología del mundo moderno no ha cambiado la naturaleza humana sino que, por así decir, la ha acelerado o hiperrevolucionado. Las redes sociales de Internet no han inventado la vanidad, pero sí han aumentado los canales a través de los cuales se manifiesta dicha vanidad. Desde que somos niños y suplicamos con el «¡Mírame, mamá!» nuestra gran lucha por el reconocimiento social consiste en convertirnos en apariciones ante los demás. Puedo poner en *Facebook* una fotografía de la paella que me voy a comer, pero es mi ego el que se está mostrando como un ectoplasma. Y será mi ego, especialmente en su versión dolorida, el que participará en el conflicto de la nueva iconoclasia. En un mundo donde la posibilidad de fabricar y difundir imágenes roza el infinito, aquellas que hay que perseguir son las que deterioran el delicado cutis posmoderno, el lugar donde se genera la ofensa. Es mi subjetividad la ofendida. Pero ¿qué es lo que nos ofende? ¿Cómo y por qué se alimenta el fuego de la iconoclasia contemporánea? Está claro que «visibilizamos» para hacer justicia, pero ¿qué es lo que nos lleva a pretender «invisibilizar»?

La iconoclasia posmoderna habita en el ecosistema de las redes sociales y su constitución es esencialmente moral, al menos de una forma *standard* aparente (*infra*). En cuanto mecanismo de expresión no hay diferencia entre la «cancelación» y la antigua blasfemia, simplemente hay una variación en el contenido. Tampoco hay diferencia en cuanto al *photocall*, es decir, el acto de presencia. La cultura mediática vive instalada en el escándalo, pero dicho escándalo no es más que el foco bajo el que quieren ser iluminados y reconocidos tanto los escandalosos como los escandalizados como, en general, todas las fuerzas que interaccionan en la esfera pública. De ahí viene la aparente paradoja de que una vez aplicada la secuencia escándalo-censura-cancelación el acto de presencia de todos los actores sociales se haga más grande y se consolide más. Pero eso es algo que ya se sabe. El juego social, sin embargo, añade un vector de asombro absolutamente fingido. Pero eso es algo que también se sabe. El asombro es desencadenado por el juicio moral. Normalmente, a la manera positivista, se hace una interpretación en términos conductuales de forma gratuita. No importa. «Que hablen de uno aunque sea bien» es una verdad gigantesca. Como la copa de un pino o una catedral.

Por ejemplo. Armani lanza una línea de ropa para niños que se llama *Armani Junior*. Las niñas que aparecen en las fotografías van vestidas y maquilladas como putas. Bueno, no exactamente. O sí. Asombro. Todo es interpretación ¿no nos habían enseñado los posmodernos que todo es un texto? Mientras discutimos sobre hermenéutica, el vórtice de *photocall* empieza a girar y acelerar. Las feministas atacan la sexualización de las niñas o, más bien, mujeres pequeñas. Las feministas reciben la luz del foco. Psicología positivista gratuita: los anuncios provocan violaciones. Por su parte, los conservadores denuncian no la sexualización, pero sí el sexo. Psicología positivista

gratuita: los anuncios provocan conductas pederastas y el turismo sexual (una de las niñas es asiática). Los conservadores reciben la luz del foco. El columnista escribe su artículo, el tertuliano lanza su *speech*, el viandante opina en la noticia del telediario, el experto nos habla de los estudios estadísticos, los manifestantes exhiben sus pancartas... Hay foco para todos. Por lo que respecta a las imágenes, ya no hay diferencia entre aquellos dos pilares de la filosofía del lenguaje: el «uso» y la «mención». Armani usa las fotografías, todos los escandalizados las mencionan. Da igual, las imágenes son omnipresentes y eternas hasta que se retiran, cumplida su misión. Los ejércitos victoriosos también abandonan el campo de batalla.

La «visibilización» es, por tanto, un acto de *parusía*, una forma de advenimiento de todo aquello que se sitúa en el radio de acción del foco. La ambivalencia sociológica, que diría Robert Merton²¹, es la que hace que las motivaciones reales no se vean, pero que sean evidentes. La metodología de la sospecha, en el posmodernismo, ha alcanzado la condición de verdadero arte y todos somos expertos en navegaciones por el inconsciente. El feminismo, pongamos por caso, puede localizar las intenciones perversas de un patriarcado que nunca descansa en el uso del lenguaje políticamente incorrecto. Pero también se puede sostener que la función del lenguaje «no sexista» no es «visibilizar» a las mujeres sino «visibilizar» precisamente al feminismo. O que utilizamos el lenguaje «inclusivo» para *exclure* a los que no usan ese lenguaje. Sospechemos, pues. No obstante, la deconstrucción de los arcanos del poder no deja de ser también una banalidad. Para qué vamos a luchar contra el poder si va a resultar que todo es poder, incluso operando microfísicamente.

Nuestra civilización siempre ha sido visual y espectacular. Quienes construían pirámides, catedrales o círculos megalíticos estaban totalmente imbuidos de sentido del espectáculo. Es un error pensar que lo visual es primitivo. Como ha señalado José Luis Pardo, las culturas primitivas son *orales*, no visuales²². La transición de lo oral a lo visual se da en Grecia, cuando «la musa aprende a escribir»²³. Con la escritura

21. Robert K. Merton: «*En su sentido más amplio* la ambivalencia sociológica contempla las expectativas incompatibles que con carácter normativo se asignan a las actitudes, creencias y comportamientos ligados a un estatus (es decir, una posición social) o a un grupo de estatus en una sociedad. *En su sentido más restringido*, la ambivalencia sociológica hace referencia a las expectativas incompatibles que con valor de normas están incorporadas a un *determinado* cometido o a un *determinado* estatus social (por ejemplo, el cometido del médico como terapeuta en cuanto distinto de otros cometidos que desempeñe y de su estatus como investigador, administrador, colega, miembro de una asociación profesional, etc.). Tanto en el sentido más amplio como en el más restringido, la ambivalencia queda localizada en la definición social de cometidos y estatus, no en la manera de sentir de un tipo u otro de personalidad» (v. Robert K. Merton, *Ambivalencia sociológica y otros ensayos*, (1980), Ed. Espasa Calpe, Madrid, trad. de José Luis López Muñoz, pág. 19).

22. Pardo, J. L., (2004), *La banalidad*, Ed. Anagrama, Barcelona, pág. 23.

23. Havelock, E. A., (2008), *La musa aprende a escribir*, Ed. Paidós, Barcelona, trad. Antonio Alegre Gorri.

se implanta la metodología visual y empezamos a *mirar* a las propias palabras. El protagonista de la transición del diálogo al texto es Platón, que *escribe* diálogos y vive instalado en un reino de metáforas visuales probablemente desde que participó en los rituales de Eleusis²⁴. La visión está en el origen de la racionalidad y, si hemos de seguir a Francis Crick, también fue determinante en la aparición de la conciencia neurobiológica²⁵. Si los hombres fuéramos ciegos como topos nunca habríamos diferenciado entre *apariencia* y *realidad*. Ni se nos hubiera ocurrido decir que la *verdad* consiste en desvelar lo oculto ni que tener una idea era reconocer visualmente una *forma* (*eidein*). Las teorías no habrían sido *contemplaciones*, no habríamos valorado la *claridad* y la *distinción*. No habríamos sido *ilustrados*... Sin embargo, nuestra alma progresista sigue empeñada en una apología constante de la lectura y el pensamiento como opuesto a la visualidad. El mayor *best-seller* ensayístico de nuestros tiempos es una exaltación del libro y la lectura de una gazmoñería insuperable. Se sigue sosteniendo la tesis falsa de que la lectura estimula la reflexión, cuando muchas veces leemos precisamente para no tener que pensar o para que el libro piense por nosotros – por usar la expresión kantiana. Pero, como dice Gustavo Bueno, la oposición entre *pensar* y *ver* es gratuita. La imagen también es *logos*, *logos optikós*²⁶.

Las imágenes son *normativas*, es decir, pueden ser verdaderas o falsas. La

24. Arana, J. R. (2009), «La visualización del pensamiento platónico: Eleusis, Eros y Arquitectura», en J. Aguirre, I. Ceberio y O. González Gilmas (Eds.), *Racionalidad, visión, imagen*, pp. 39-60, Ed. Plaza y Valdés, Madrid 2009.

25. Crick, F., (1994), *La búsqueda científica del alma*, Ed. Debate, Barcelona, trad. Francisco Páez de la Cadena.

26. «[...]El libro, que Sartori contrapone a la pantalla, es un genérico tan oblicuo, respecto de sus contenidos, como lo es la pantalla de las «tecnopantallas». «El libro» es otro genérico oblicuo que engloba a objetos muy heterogéneos (por su contenido) y que sólo tienen en común la encuadernación. Esto no autoriza a decir que el libro sea el instrumento de elección del *Logos* (esto lo podría decir Lutero cuando afirmaba que el libro por antonomasia, la Biblia, era el instrumento a través del cual el *Verbo divino*, el *Logos*, hablaba a la conciencia de los hombres), metiendo en el mismo saco a un libro de geometría, a otro de poemas, a un tercero de «escritura automática». En definitiva: la contraposición entre *ver* y *pensar* es gratuita. Galeno ya sabía, con los estoicos, que «no es el ojo el que ve, sino el *Logos* a través del ojo». Lo que vemos es lo que hemos de algún modo definido previamente mediante un *logos operatorio*. En la televisión esto es mucho más evidente, porque la televisión implica, además, el audio, la música y el lenguaje de palabras. Sin el sonido, lo que las pantallas nos ofrecen sería muchas veces ininteligible; y tampoco podemos dejar de lado la importancia de los textos televisados, no solamente en las «tecnopantallas» del ordenador o de internet sino en la propia «telepantalla». El olvido de estos hechos evidentes parece increíble en un escritor que utiliza los recursos ordinarios de un profesor de filosofía. Por supuesto, cuando la pantalla de televisión se utiliza para visionar vídeos o películas su función se confunde con la pantalla cinematográfica doméstica» (en Gustavo Bueno, (2000), *Televisión: Apariencia y verdad*, Ed. Gedisa, Barcelona, pp. 68-69).

normatividad es el presupuesto transcendental de la racionalidad. Es incorrecto sostener, a la manera de Neil Postman, que el ámbito exclusivo de la verdad es el lenguaje²⁷. Las imágenes siempre son seleccionadas a no ser que se trate de lo que Joan Fontcuberta denomina «postfotografía» (imágenes de cámaras de seguridad de un banco o una autopista, por ejemplo²⁸). Pero en el caso de la «visibilización» posmoderna la normatividad sólo se aplica a un proceso de autoselección, es decir, nos definimos a partir de nuestra proyección sobre las imágenes. Para explicar esto demos un rodeo por el lenguaje. La corrección política «visibiliza» algunas palabras y proscribire otras. Los términos no adquieren su significado por la pragmática intencional habitual sino por su investidura inconsciente. La incorrección política no reside en la conciencia ni en la racionalidad: podemos ser acusados de machismo o racismo sin serlo en absoluto, pero utilizando un lenguaje que la hermenéutica constructivista ha dictaminado como machista o racista. No hay, pues, escapatoria, la acusación es una *maldición*, literalmente. Afortunadamente, existe el pecado, pero también la salvación. Pero no nos salvamos cambiando la pragmática; el lenguaje políticamente correcto es impracticable y, de hecho, nadie lo practica. Lo que se hace es fijar algunas coordenadas estratégicas, por ejemplo, utilizando las palabras correctas al principio de un texto o discurso, o cada cierto tiempo. Una vez que ha quedado claro que pertenecemos al batallón de los justos ya podemos hablar con la vieja semántica. Yo he oído un «hola a todos y todas, estamos aquí reunidos...». No hace falta decir «y reunidas». De acuerdo, aquel individuo se comió una palabra, pero es de los nuestros.

Aplicado a las imágenes, el esquema es el mismo. Me autoidentifico como miembro de un grupo estableciendo qué es lo que quiero y no quiero ver. Obviamente, nadie desea verlo *todo*. Ya hemos dicho que ni siquiera salimos incólumes de la prohibición de lo ofensivo puesto que el daño opera a través del acto de presencia y su acción sobre el entendimiento. Y la presencia no se puede evitar si compartir el foco con ella significa iluminarse a sí mismo. ¿Quién me va a contemplar a mí si no contempla a la vez aquello que odio? Todo lo más que se puede hacer es mantener que las imágenes se mencionan, pero no se usan. Como aquellas feministas norteamericanas que montaron una exposición de fotografías pornográficas con el fin de denunciar la pornografía. Exposición, por cierto, que fue clausurada por pornográfica porque los polis tampoco sabían distinguir entre uso y mención. La iconoclasia actual es, por tanto, bastante paradójica porque exige *mencionar* las imágenes o, en su defecto, rodearlas para acceder a la presencia, al *photocall*. «Ojos que no ven, corazón que no

27. Postman, N., (2012), *Divertirse hasta morir, El discurso público en la era del «show business»*, Ed. La Tempestad, Barcelona, trad. Enrique Odell, pág. 74.

28. Fontcuberta, J., (2017), *La furia de las imágenes, Notas sobre la postfotografía*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona.

siente» es una de las máximas más erróneas de la sabiduría popular. Quien siente no es el cerebro visual sino el cerebro pensante.

En la sociedad de la información es imposible, de facto, prohibir ni eliminar ninguna imagen. Nunca olviden que Internet nunca olvida. *Google* te recuerda cariñosamente aquellas horribles fotografías que hiciste con el teléfono móvil hoy hace tres años. O aquel vídeo de juventud en el que despotricaste contra los judíos en plena borrachera y que te ha hecho perder el trabajo *ahora*. Una de las premisas formalmente imposible de explicitar por parte de los prohibicionistas es que la acción iconoclasta multiplica el flujo de percepción de la imagen. Esto es así. Simplemente. Por eso, el prohibicionista debe aparecer junto a la imagen, maldiciéndola. Así se profundiza en la paradoja, pero a la vez el iconoclasta se beneficia de toda la luz que emite la imagen condenada. ¿Y a quién le importan las contradicciones? ¡Somos posmodernos! Ojo, no estoy diciendo que la censura sea censurable o que esté henchida de negatividad. No todo tiene que ser visto. Y sí, ahí están los niños aunque también sabemos de sobra que los niños son un instrumento en manos del moralista para tratar a toda la sociedad de forma «infantilizante». Como es sabido, el propio Kant no puso ninguna objeción a la libertad de expresión cuando se hacía un «uso público de la razón» frente al «público de los doctos». Menores de edad, no.

Es una obviedad que los niños no están capacitados para verlo todo, especialmente cuando se trata de imágenes que *tampoco* los adultos están capacitados para ver. Ahora bien, la educación formal no tiene poder como para cerrar los cauces de incorporación a lo prohibido por parte de la infancia y la adolescencia, desde el conocimiento de las «palabrotas» hasta el consumo de porno, pasando por la masturbación. La escuela no puede enseñar eso porque esos fenómenos son subversivos en su propia esencia constitutiva, es decir, están al margen de los valores de la escuela (aunque algún pedagogo con sobredosis de progresismo podría discutir lo de la masturbación). Un niño no tiene que ver a narcotraficantes mexicanos descuartizando a gente, ni a mujeres embarazadas follándose a caballos, algo que, créanme, se puede ver en Internet. Tampoco tenemos por qué contemplar hasta el mínimo trozo de carne reventado por la bomba terrorista. Y bien, ha habido un atentado y ha muerto gente, ya lo hemos pillado. A la cancelación de estos fenómenos no la vamos a llamar «iconoclasia», porque dañan una sensibilidad moral que es legítima. Eso no tiene nada que ver con el *mainstream* posmoderno, aunque algún despistado pueda pensarlo.

Para entender al iconoclasta contemporáneo y su escaso nivel de resistencia ante lo «ofensivo» podríamos empezar fijándonos en que hoy en día el lugar donde de forma declarada y manifiesta se ejerce la censura son las redes sociales. Y esa censura es ejercida, fundamentalmente, por algoritmos informáticos. Por tanto, los iconoclastas

son quienes programan esos algoritmos. Personas. Como dijimos antes, su *standard* moral es aparente, no se trata de reaccionar ante la inmoralidad sino de constituir el proceso simbólico de construcción del grupo mediante un sistema de creencias y valores. Es simbólico y ritual; el viejo proceso de maldecir, blasfemar y condenar. Pero en estos casos la moral es un simple pretexto, no queremos cancelar lo que es de por sí malvado (incluso aunque reconociéramos, cosa difícil para un posmoderno, que la cancelación de una imagen o un *tweet* no modifica ni un milímetro la dinámica de lo real) sino la ofensa que traspasa el umbral de la estabilidad nerviosa. Como ya dijimos, el ego posmoderno está definido emocionalmente y a establecer este principio se han aplicado con total dedicación tanto las ideologías como las psicologías. Cuando bramamos por la cancelación de alguna imagen no necesitamos justificar nada salvo el hecho de que la subjetividad se ha sentido ofendida. Pero esa subjetividad ofendida no se manifiesta más que como una exhibición de poder y una forma de chantaje... emocional. Mientras sigamos utilizando esos argumentos estaremos perdidos.

Los valores dominantes en las redes sociales proceden directamente de la fuente simbólica del izquierdismo identitario actual. Si queremos saber cuáles son esos valores no tenemos más que ver a quién «cancelan» *Facebook*, *Twitter* o *YouTube*. Esos valores no son diferentes de los institucionalizados en la política, los sectores dominantes de la opinión pública, organizaciones como *Cruz Roja*, *Greenpeace*, *Amnistía Internacional*, *Save the Children*, etc. O la educación. O la publicidad. O la prensa. O «el mundo de la cultura». El muro que rodea a esa arquitectura moral está construido con pieles ultrasensibles, doloridas pero poderosas. Lo único que podría diferenciar a esos posmodernos de los católicos que luchan contra la blasfemia o pretenden prohibir imágenes o actos que alteran su emocionalidad es que los católicos ya no disponen de mucho poder mientras que los posmodernos, hoy por hoy, van ganando por goleada las «guerras culturales». Y, como se ha señalado tantas veces, la religión musulmana nunca va a ser objeto de la blasfemia, porque es defendida por uno de los pilares ideológicos progresistas cual es el multiculturalismo. Y el miedo a la violencia.

Todo es un juego, naturalmente. O una especie de placebo coreográfico. O un caramelito ideológico que hay que chupar y chupar. No alimenta, pero entretiene. Los sociólogos Paul Lazarsfeld y Robert Merton señalaron ya en 1948 que la participación en las cruzadas sociales tiene una función anestésica. Es como si nuestra concienciación ante el problema tal o cual impidiera la acción porque nos sacia y estabiliza la mera

autocomplacencia²⁹. Como vimos antes, la vanguardia iconoclasta contemporánea la constituyen los *Social Justice Warriors*, los copitos de nieve, nacidos en los campus universitarios norteamericanos y contagiados al resto del mundo como una especie de baile de San Vito social. La iconoclasia de estos individuos es un producto destilado de la metodología de la sospecha. En realidad, no se trata más que de un ritual para nutrir simbólicamente los sentidos de identidad y pertenencia a un grupo. Lo único que quieren «visibilizar» es su acción «invisibilizante». «¡Mamá, mírame, estoy destruyendo estatuas!». No hace falta mucha filosofía para comprender todo lo que está pasando. Tan solo un poco de psicopatología infantil.

29. Paul F. Lazarsfeld y Robert K. Merton, sostienen que el narcótico de las masas es precisamente la información. La conciencia y no la ignorancia. Así dicen: «La exposición a este flujo de información puede servir para narcotizar más bien que para dinamizar al lector o al oyente medio. A medida que aumenta el tiempo dedicado a la lectura y a la escucha, decrece el disponible para la acción organizada. El individuo lee relatos sobre cuestiones y problemas y puede comentar incluso líneas alternativas de acción, pero esta conexión, hartamente intelectualizada y hartamente remota, con la acción social organizada no es activada. El ciudadano interesado e informado puede felicitar a sí mismo por su alto nivel de interés e información, y dejar de ver que se ha abstenido en lo referente a decisión y acción. En resumidas cuentas, toma su contacto secundario con el mundo de la realidad política, su lectura, escucha y pensamiento, como una prestación ajena. Llega a confundir el *saber* acerca de los problemas del día con el *hacer* algo al respecto. Su conciencia social se mantiene impoluta. Se preocupa. Está informado, y tiene toda clase de ideas acerca de lo que debiera hacerse, pero después de haber cenado, después de haber escuchado sus programas favoritos de la radio y tras haber leído el segundo periódico del día, es hora ya de acostarse» (P. F. Lazarsfeld y R. K. Merton, «Comunicación de masas, gustos populares y acción social organizada», en M. de Moragas Spà (Ed.), *Sociología de la comunicación de masas*, vol. II, pp. 22-50, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1985, cita en pp. 35-36).

BILBIOGRAFÍA

Arana, J. R. (2009), «La visualización del pensamiento platónico: Eleusis, Eros y Arquitectura», en J. Aguirre, I. Ceberio y O. González Gilmas (Eds.), *Racionalidad, visión, imagen*, pp. 39-60, Ed. Plaza y Valdés, Madrid 2009.

Bruckner, Pascal (2000) *La euforia perpetua, Sobre el deber de ser feliz*, Ed. Tusquets, Barcelona.

Cabanas, Edgar, e Illouz, Eva (2019), *Happycracia, Cómo la ciencia y la industria de la felicidad controlan nuestras vidas*, Ed. Planeta, Barcelona.

Crick, F., (1994), *La búsqueda científica del alma*, Ed. Debate, Barcelona, trad. Francisco Páez de la Cadena.

Cusset, François (2003), *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Ed. Melusina, Barcelona.

De la Rubia Guijarro, J. A., (2021), *Photocall, Imagen, Presencia y Opinión*, Ed. Última Línea, Málaga.

Fontcuberta, J., (2017), *La furia de las imágenes, Notas sobre la postfotografía*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Glucksman, André, *La estupidez: Ideologías del posmodernismo* (1985), Ed. Planeta de Agostini, Barcelona.

Goffman, Erving, (2009), *La presentación del yo en la vida cotidiana*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires.

Gramsci, Antonio (2018), *Antología*, Ed. Akal, Madrid.

Gross, Martin (1978), *The Psychological Society*, Random House, New York.

Haidt, Jonathan y Greg Lukianoff (2018), *La transformación de la mente moderna, Cómo las buenas intenciones y las malas ideas están condenando a una generación al fracaso*, Ed. Deusto, Barcelona.

Hegel, G. W. F. (1807), *Fenomenología del Espíritu*, Ed. Abada, Madrid.

Havelock, E. A., (2008), *La musa aprende a escribir*, Ed. Paidós, Barcelona, trad. Antonio Alegre Gorri.

Hoff Sommers, Christina (1994), *Who stole Feminism?*, Touchstone, New York.

Hönneth, Axel (1997), *La lucha por el reconocimiento*, Ed. Crítica, Barcelona.

Horkheimer, Max, y Adorno, Theodor (1998), *Dialéctica de la Ilustración*, Ed, Trotta, Madrid.

Lasch, Chistopher (1979), *Culture of Narcissism*, Norton, New York.

Lazarsfeld, P. F. y Merton, R. K. (1985), «Comunicación de masas, gustos populares y acción social organizada», en M. de Moragas Spà (Ed.), *Sociología de la comunicación de masas*, vol. II, pp. 22-50, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

Lyon, David (1999), *Posmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid.

Lyotard, J. F. (1979), *La condición posmoderna*, Ed. Planeta de Agostini, Barcelona.

McGrath, Titania, (2019), *Woke*, Alianza Editorial, Madrid.

Merton, Robert K. (1980), *Ambivalencia sociológica y otros ensayos*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, trad. de José Luis López Muñoz.

Nietzsche, Friedrich (2026), *Fragmentos Póstumos*, vol. IV: 1885-1889, Ed, Tecnos, Madrid, Ed. Diego Sánchez Meca.

Pardo, J. L., (2004), *La banalidad*, Ed. Anagrama, Barcelona.

Postman, N., (2012), *Divertirse hasta morir, El discurso público en la era del «show business»*, Ed. La Tempestad, Barcelona, trad. Enrique Odell.

Rieff, Philip (2006), *The Triumph of the Therapeutic*, Harper and Row, New York.

Spargo, Tamsin (1999), *Foucault y la teoría queer*, Ed. Gedisa, Barcelona.

Vattimo, Gianni (1985), *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Milán, Garzanti.

Wright, E. (2000), *Lacan y el postfeminismo*, Ed. Gedisa, Barcelona.

[pp. 89-138]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.05>

ENTRE POETAS (UN EPÍLOGO Y DOS PRÓLOGOS CHILENOS DE MARÍA ZAMBRANO)

BETWEEN POETS (AN EPILOGUE AND TWO CHILEAN PROLOGUES BY MARIA ZAMBRANO)

Francisco José Martín
Università di Torino

Resumen: Estudio de tres textos representativos del período chileno de María Zambrano: los prólogos a la *Antología* de Federico García Lorca y al *Romancero de la guerra española* y el epílogo a *Madre España*, el homenaje de los poetas chilenos a la República española. Defensa de la centralidad de la poesía (y de la literatura) en la conformación de la filosofía de María Zambrano y en la génesis de la razón poética.

Abstract: Study of three representative texts of the Chilean period of María Zambrano: the prologues to the *Antología* of Federico García Lorca and the *Romancero de la guerra española* and the epilogue to *Madre España*, the tribute of Chilean poets to the Spanish Republic. Defense of the centrality of poetry (and literature) in the shaping of María Zambrano's philosophy and in the genesis of poetic reason.

Palabras clave: María Zambrano; Chile; Razón poética; Antonio Machado; García Lorca

Keyword: María Zambrano; Chili; Poetic reason; Antonio Machado; García Lorca

El lugar de la poesía

Es la poesía esencial a la filosofía de María Zambrano. Lo cual quiere decir que sin ella, sin la poesía, sin su concierto y participación, no habría podido darse ese particular modo suyo de ejercer y comprender la filosofía. La poesía es en ella ingrediente de una nueva filosofía y de un nuevo filosofar, sin duda, pero es ingrediente reactivo, en el sentido de que no es algo que se añade para conformar una nueva mezcla, sino que es, o, más bien, se constituye, en elemento o sustancia fundamental que hace reaccionar los ingredientes básicos de la tradición filosófica occidental en aras de un nuevo horizonte de acción. No es suma, es algoritmo. Sin comprender este detalle no se va muy lejos en el estudio de su obra.

La poesía, por ello, está muy presente en su obra. Es “presencia real”, según el decir de George Steiner, y es por ello una presencia que no se convierte en objeto de estudio, aunque también pueda serlo de manera parcial u ocasional (piénsese, por ejemplo, en la segunda parte del póstumo *Algunos lugares de la poesía*), sino que a la postre revierte siempre en alumbramiento y despliegue de una nueva forma de racionalidad, la razón poética, forma que se afirma y constituye, por un lado, como crítica de la razón dominante en su varia modulación histórica, y, por otro, como propuesta alternativa al callejón sin salida de una modernidad hegemónica que hacía evidente su fracaso en la convergencia espiritual de la Guerra civil española con la II Guerra mundial. La razón poética nace en plena catástrofe bélica, y después se aquilata y desarrolla –si tal puede decirse de ella– en el nuevo orden internacional impuesto al mundo por las potencias aliadas. En ese punto crucial de la catástrofe intelectual de la vida y de la cultura occidentales es donde se sitúa María Zambrano, y así, desde ahí, perfectamente situada, en y desde el exilio, piensa, es decir: lleva a cabo la tarea de pensar teniendo bien a la vista las ruinas de un mundo en parte construido y destruido por esa razón dominante que se había hecho hegemónica en la filosofía y en el mundo. Huelga decir que la razón poética supone el reconocimiento implícito de la responsabilidad del racionalismo europeo en la marcha triunfal hacia la ruina del mundo –algo cuyo fondo último en modo alguno ha cambiado, lo cual, como después se dirá, aunque de otro modo, deja intactas las pretensiones teóricas y prácticas de refundación filosófica de la razón poética.

La poesía está presente en la obra de Zambrano, sin duda, es claro, y es, dicho de otro modo, una presencia sobre todo cualitativa, pues su justa comprensión y abordaje nada tienen que ver con la cantidad de poetas y de poesía que en vario modo acoge su obra (una lista sin duda muy amplia que espiga nombres de poetas y títulos de libros y poesías según un gusto propio, personal, pero también según un interés filosófico que, siendo a su vez también personal, trasciende la concreción de

la persona y apunta hacia lo que podría considerarse como suelo nutricio de la razón poética), sino que tiene que ver con el salto –de efectiva cualidad– que la poesía confiere a esa filosofía nueva que desde bien temprano en su vida –y en su obra– ella decía de andar buscando. Salto que –dígase fuerte y claro– está aún por transitar en el pensamiento, salto que ella dejó indicado y a su modo llevó a cabo, hasta donde pudo y tuvo fuerzas, pero que en muy pocos casos ha sido recogido como practicable camino de pensar, como forma de pensamiento con la que poder hacer filosofía más allá de lo ya hecho por ella. Lo cual contrasta con la abundancia de estudios sobre su obra, estudios que por lo general persiguen –no importa si de manera consciente o no– la normalización académica de su filosofía, y a su través logran –tal vez sin querer o sin proponérselo– un eficaz y efectivo despotenciamiento de la razón poética. En eso estamos. En algún momento los estudios zambranianos deberán hacerse cargo de la perversión que las líneas de fuerza dominantes de la investigación académica introducen en el estudio de una obra que es camino que conduce extramuros de toda Academia y lleva derecho a la asunción plena del exilio. No se habla aquí, claro es, de la asunción personal del exilio, que tiene otro nivel y grado de interés, sino de la asunción del exilio como centro descentrado de la obra y del pensamiento de María Zambrano: a la postre la razón poética es razón exiliada, un dato o carácter que no puede pasarse por alto sin traicionar su misma esencia.

Pero todo eso es lo que se ve después, a camino hecho y recorrido, mirando hacia atrás desde la atalaya que configura –sin serlo– el punto de llegada. La tentación de leer las obras desde el final, desde la luz o forma o resultado alcanzados al final del corpus, es costumbre arraigada, desde luego, pero no es la mejor práctica en ejercicio y uso de la crítica. La buena filología enseña que no todo encaja y que un corpus no es un puzle, que las leyes de la causalidad no siempre funcionan y que lo que sigue y viene después en el orden de la escritura a veces remite a una anterioridad difícil de justificar en el tiempo. Enseña que hay caminos que se emprenden y no se siguen y no se sabe cuándo se abandonan, o que cambian sin que lo parezca o aunque parezca que se siguen, o que al seguirlos se toma un desvío que parece nada y luego se convierte en “ruta azul” y auténtico camino. Enseña que los caminos no siempre son de ida y que hay vueltas y revueltas que quedan sin escribir y acaban pesando acaso más que lo escrito en la escritura sucesiva.

Tal vez, pues, no sea mala idea empezar por lo más simple, atendiendo a la génesis de las ideas y a la modulación expresiva de las mismas a lo largo del tiempo, poniendo fecha a los textos para hacerlos dialogar con un cierto orden en la justicia que confiere el simple transcurrir de la vida. Porque los textos tienen vida, y es por eso que toda hermenéutica que se precie debe empezar por el respeto de esa vida. Sería fácil, sin duda sugestivo, decir que a la poesía se llega en Zambrano en coherencia con ese

método que Cristina Campo, su amiga del alma en los años del exilio romano, llamaba “avanzar de retorno”, o con lo que Antonio Machado, el poeta-filósofo con el que acaso tuvo mayor empatía en los años difíciles de la Guerra de España, ponía en boca de uno de sus apócrifos y llamaba “camino de vuelta”. Hay algo –o tal vez mucho– de verdad en ello. Pero es justo que esa consideración venga después, una vez que han sido desveladas las condiciones de la presencia de la poesía en su obra, algo que, por lo demás, no puede prescindir de la consideración de esa misma presencia de la poesía en su vida: no en la vida de los textos, o no aún, sino en la vida personal de María Zambrano.

La presencia de la poesía

La poesía, en efecto, está muy presente en su vida. Y lo está desde el principio: Zambrano nace en una casa con biblioteca, algo raro en la época, una biblioteca que suele indicarse como paterna y que sería más propio llamar familiar (aunque fuera el padre quien más contribuyera a su hechura). La niña y la joven que fue iban a recordar después esa biblioteca, el misterio que envolvía a los libros, algunos títulos de filósofos ilustres junto a otros de historia y de poesía. Una biblioteca perdida o cuanto menos dispersa entre los revuelos de la guerra, pero en la que de seguro no faltaban las buenas antologías de poesía castellana, como se decía entonces, en aquellas colecciones literarias que soportaron el despliegue cultural de la llamada “edad de plata” (Botrel 2003). Quizá el signo distintivo de aquel tiempo, al menos uno de ellos, bien pudiera atraparse o dejarse ver en el paso que se dio entonces en las casas con libros, que eran las menos, ya se dijo, pero en las que en general se pasó de tener la biblia y el diccionario a añadir algunos volúmenes –la cantidad, claro está, dependía de cada caso, de cada casa– de aquellas colecciones de moda, hijas del espíritu del tiempo, que difundían los clásicos castellanos (piénsese, por ejemplo, en la operación llevada a cabo por Azorín a partir de *Lecturas españolas*, algo que a la postre iba a revertir en la plasmación de un canon literario elevado a auténtica tradición). Los libros son en Zambrano parte del paisaje familiar: los ve desde niña, ordenados, ve a su padre que lee o estudia, personas que entran y salen, amigos y colegas que van y vienen con libros a la casa, o que conversan y discuten con su padre de cosas que tienen que ver con los libros –sin que ella sepa todavía qué cosas. Cabe pensar que creció en el culto de los libros, acaso sin entender su rito, o que su niñez se desenvolvió envuelta en el misterio silencioso que emanaba aquella biblioteca familiar que había en su casa.

En ese clima o ambiente, en la pequeña ciudad castellana de Segovia, dos poetas, de muy distinta manera, iban a dar consistencia a la presencia de la poesía en la vida de la joven Zambrano: Miguel Pizarro y Antonio Machado. Con el primero, a la sazón

“primo carnal y primer amor carnal y completo de María” (Moreno Sanz 2005, p. 159), mantuvo una relación amorosa complicada, en cierto modo clandestina, debido en parte a la familiaridad y en parte a la edad de Zambrano, una adolescente de “trece años casi vegetales” cuando todo empezó, según ella misma cuenta (Zambrano 2014, p. 234). No interesa aquí el tormento de aquella relación a la que Blas Zambrano, el padre, quiso poner fin cuatro años después con una prohibición que la crítica ha solido juzgar de severa (Elizalde Frez 2008). Interesa aquí la figura del joven poeta que era entonces Miguel Pizarro, “en la medida en que el suceso amoroso podría revelar otra forma de leer poesía y configurar el primer nudo cordial de un pensamiento irrevocablemente poético” (Berrocal 2011, p. 33). Interesa su mundo de relaciones con los poetas de su tiempo, pues hubo de ser, precisamente por la corta edad de Zambrano, una suerte de ventana al mundo de la cultura en general y de la poesía en particular. Su participación en la tertulia granadina del Rinconcillo, de la que también formaban parte, entre otros, Federico García Lorca, Melchor Fernández Almagro y José Fernández-Montesinos, su devoción intelectual por la figura de Fernando de los Ríos, su amistad con Manuel de Falla, etc., hubo de constituir sin duda ocasión de relato entusiasmado entre los jóvenes amantes. Con Pizarro la poesía en Zambrano se insinúa entre las palabras de amor, entre los gestos de amor, entre las cartas que buscaban abolir las distancias que los separaban. Pizarro es para Zambrano, en cierto modo, la primera ventana por la que se asoma a la joven poesía de su tiempo, una suerte de “guía”, como le llama Moreno Sanz (2004, p. 250) y ello aun antes de que esa joven poesía se constituyera en identidad estética y quedara organizada como grupo, en eso que después tal vez impropriamente hemos dado en llamar Generación del 27. “Es seguro que Miguel Pizarro le hizo conocer a Federico y a su obra” (Pizarro 2003, p. 11). Su amistad con Lorca está documentada en un interesante epistolario, en dedicatorias manuscritas y en secciones de libros o poesías enteramente dedicadas, como la de la sección “Andaluzas” de *Canciones* o el poema sin título que retrata a Pizarro, a la sazón en Japón tras la prohibición de Blas Zambrano, como “flecha sin blanco” (García Lorca 1986, pp. 304 y 1044). Importa este detalle porque de Lorca se ocupará Zambrano –ya se verá cómo– muy pocos meses después de su fusilamiento. Aquella muerte, su forma sobre todo, dejó helada mucha sangre, la de Zambrano también, aunque después la sangre no dejara de correr en los tres años de guerra que siguieron y en su escritura de entonces ganara un carácter simbólico y sustantivo.

A Machado también debió de conocerlo en casa, entre los amigos que visitaban al padre, sin que fuera raro que se quedara a cena con la familia (sabido es que el poeta vivía solo en una modesta pensión). De Baeza se había trasladado a Segovia en 1919, y allí había encontrado, en una cátedra lindera de la suya, a Blas Zambrano. La amistad entre ambos fue duradera, como testimonia una carta del poeta a María Zambrano

fechada el 22 de noviembre de 1938, carta en la que Machado pide a Zambrano hija que salude a su padre de su parte, carta por lo demás dolorosa como son las cosas de la guerra, pues cuando Machado la escribe desde Valencia no tiene noticia del fallecimiento de Blas Zambrano en Barcelona pocas semanas atrás (29 de octubre de 1938). El tono de la carta da buena medida del afecto y de la amistad: “Diga usted a su padre, mi querido don Blas, que lo recuerdo mucho, y siempre para desearle toda suerte de bienandanzas y de felicidades. Dígale que, hace unas noches, soñé que nos encontrábamos otra vez en Segovia, libre de fascistas y de reaccionarios, como en los buenos tiempos en que él y yo, con otros amigos, trabajábamos por la futura República” (Machado 1998, p. 179). Para la joven Zambrano de seguro fue Machado antes que texto (de estudio o de lectura) una figura familiar que acompañaba a su padre y visitaba su casa, aunque no tardaría en leer, se supone, *Campos de Castilla*, el poemario que había dado a Machado el reconocimiento y el respeto plenos del campo cultural español, o el anterior y más intimista y juvenil, modernista, de *Soledades*, en alguna de las varias ediciones que se hicieron en aquellos años próximos a su llegada a Segovia, sin poder descartar que lo hiciera en alguno de los volúmenes de 1917, *Poesías completas* o *Páginas escogidas*, pues de seguro que los libros de Machado no faltaban –de seguro no faltaban– en la casa del matrimonio Zambrano-Alarcón.

También los libros futuros del poeta iban a ser del interés de la joven Zambrano en sus años universitarios, sobre todo el *Cancionero apócrifo*, como se verá más adelante, bien fuera en la edición del mismo en las páginas de *Revista de Occidente*, publicación que seguía muy de cerca, como la mayor parte de los jóvenes que se movían alrededor de Ortega y Gasset, o a través de su inclusión en alguna de las ediciones de las *Poesías completas* de Machado de aquellos años (1928, 1933, 1936). De la misma manera que de seguro hubo de seguir de algún modo también la publicación en la prensa a partir de 1934, primero en el *Diario de Madrid* y después en *El Sol*, de los artículos del poeta que acabarían conformando el volumen en prosa de *Juan de Mairena*, publicado muy poco antes de empezar la guerra, cosa que hace posible pensar que Zambrano pudiera haber llevado el libro a Chile en su viaje de octubre-noviembre de 1936, o que hubiera podido leerlo antes, si bien la publicación del libro y el estallido de la guerra son casi coincidentes y dificulta esta hipótesis, o tal vez después, ya de regreso de Chile, en Valencia y en compañía del propio Machado en actividades de retaguardia del frente republicano (tal debe ser considerada *Hora de España*, por ejemplo).

Es claro que el trazado de las hipótesis de lectura que Zambrano hace de Machado cae en el orden de lo probable, pero la falta de certeza no tiene que ver con la lectura sino con el momento preciso en que se hizo. Las hipótesis son funcionales al esclarecimiento del peso que Machado tuvo en Zambrano en el descubrimiento o revelación de la razón poética: su “presencia real” en aquel importante momento

de su pensamiento. Son hipótesis razonadas y razonables, de servicio funcional a la comprensión de un clima o ambiente espiritual de estudio en el que la poesía estaba bien presente y hacía notar su presencia, y ello aun cuando Zambrano seguía estudios oficiales en la Facultad de Filosofía y la crítica suele indicar el predominio de los filósofos —y no de los poetas— en el orden de sus lecturas de entonces. La lectura y el estudio de Machado resultan perfectamente evidentes en la escritura de Zambrano: ahí están, por ejemplo, los tempranos artículos que le dedica, de los que después algo se dirá, las citas y referencias varias a su figura y a su obra que se sostienen en el tiempo como constante de su escritura, el hondo y sugestivo estudio que le dedicó en 1975, significativamente titulado “Antonio Machado: un pensador”, en el que a pesar de los años transcurridos desde los tiempos de la guerra Zambrano sigue recurriendo a las mismas citas del poeta —un texto, éste, por lo demás, sobre el que ella había seguido trabajando y proyectaba incluir en *Algunos lugares de la poesía*.

Pizarro y Machado representan en Zambrano el doble frente de la poesía de su tiempo: por un lado, los jóvenes poetas del 27 orientados hacia el quehacer de las vanguardias, en ese debate que los fue atravesando a todos ellos entre el “arte deshumanizado” y el “nuevo romanticismo”, según las tesis estéticas de Ortega y Gasset y de Díaz Fernández, y, por otro, figuras como la de Machado, más o menos críticas con las vanguardias, que hacían de la poesía un camino personal de investigación y búsqueda constantes. Zambrano acepta ese frente sin enfrentarlos, haciendo de la reflexión de sus respectivas propuestas poéticas un *lugar* de su pensamiento. Escribió sobre Machado y Lorca, sobre León Felipe, sobre Prados y Cernuda, sobre Hernández y Neruda, que también era de aquel 27 español aunque fuera chileno, sin duda, sobre Serrano Plaja y María Victoria Atencia, sobre Bergamín, amén de otros poetas de otros tiempos y otras geografías, como San Juan de la Cruz y Octavio Paz, Lydia Cabrera y Reyna Rivas, Lezama Lima, Marino Piazzola, Gil de Biedma, Carlos Barral, José Ángel Valente. Vale la pena destacar, viendo estos nombres, la sólida amistad de Zambrano con los poetas sobre los que escribió, con la mayoría de ellos, como si se tratara de algo indisociable, como si la poesía reclamara para sí una suerte de comprensión simpatética, algo que no cabe en cualesquiera estudio meramente intelectual sino que concita los afectos. Por lo mismo sorprende los pocos filósofos que le fueron amigos de verdad (aunque quizá convenga matizar que, más que a los filósofos, este detalle haya de referirse, en justicia, a los académicos y profesionales de la filosofía).

En efecto, la poesía es en Zambrano *lugar del pensamiento*, pero tal vez eso lo sabrá después, desde luego no al principio de su andadura intelectual, en aquellos inicios de su escritura que se colocan a caballo entre los años 20 y 30 del siglo pasado, o, por mejor decir, pues el contexto social y político pesaba, entre el final de la dictadura de

Primo de Rivera y los años de la República (Bungard 2009). En esos años Zambrano no escribe aún ni de poetas ni de poesía (tal vez sean los dos prólogos y el epílogo chilenos a los que nos referiremos después los primeros escritos considerables en tal sentido, a los que hay que añadir, sin duda, pues parece salir en perfecta continuidad con ellos, la reseña al último libro de Machado publicada a finales de 1937 en *Hora de España*), pero su vida se ha desenvuelto –y seguirá haciéndolo– en estrecho contacto con la poesía, como queda dicho, tal vez mostrado, incluso cabe decir que la poesía ha sido desde temprano en su vida una presencia cuyo peso intelectual iba a verse después de manera clara en su obra (no en vano vida y obra son inseparables en ella).

Con el corazón en España en Chile

En esos años previos a la guerra y a su viaje a Chile Zambrano se mueve dentro del orteguismo, incluso cabe decir que se trata de una de sus órbitas cercanas al centro de irradiación de la figura magistral de Ortega. La insistencia de la crítica, sobre todo la más oficialista, en disminuir este hecho, acaso llevada por un intento, sin duda innecesario, de defensa de la originalidad de su pensamiento, no hace justicia ni al estado efectivo del campo cultural de entonces ni a la propia Zambrano. Es la propia Zambrano quien reconoce el magisterio de Ortega, y lo hace de manera sostenida en el tiempo, como puede verse fácilmente a través de los numerosos escritos que le dedicó en España antes de la guerra y durante su largo exilio (Zambrano 2011). Lo cual no significa negar sus discrepancias, las cuales, por lo demás, nacen temprano (ahí están para atestiguarlo, por ejemplo, más que las anécdotas que se cuentan, los artículos de 1934, “¿Por qué se escribe?” y “Hacia un saber sobre el alma”, ambos –conviene notarlo– publicados en *Revista de Occidente*), sino poner de manifiesto que una cosa es Ortega y otra distinta el orteguismo, y que éste último debe ser entendido como una suerte de *koiné* filosófica que se hizo dominante en el campo de la cultura española de los años 20 y 30 y fue sucesivamente muy difundida en América latina precisamente debido a la acción de los exiliados españoles de la guerra civil. Zambrano es parte de esa *koiné*, un agente más de ese orteguismo ambiente tan característico de la cultura española de esos años, alguien que trabaja en propio, sin duda, o que empezaba a hacerlo, pero lo hacía a partir de categorías orteguianas, al menos en esos años a los que aquí nos estamos refiriendo. El estudio de la relación entre Zambrano y Ortega no puede hacerse sin tener en cuenta el espacio intelectual en que ambos se movían, que era el mismo, sin duda, pero era un espacio que permitía, incluso posibilitaba y potenciaba, las diferencias, pues a la postre todo ello revertía en potenciamiento del desarrollo de la *koiné* filosófica que era, en efecto, el orteguismo.

Ese es el cuadro mental de la Zambrano que viaja a Chile en el otoño de 1936: una “inteligencia sentiente” (en expresión de Zubiri) estructurada con categorías orteguianas

y en la que la presencia de la poesía seguía haciendo su curso. Ella misma dio cuenta del viaje en sendos artículos que en modo alguno carecen de interés: el de ida en “La tierra de Arauco”, (publicado en Barcelona en *Revista de las Españas* en el número de junio de 1938), y el de vuelta en “Españoles fuera de España” (publicado en Valencia en *Hora de España* en el número de julio de 1937). Al viaje de ida también se referiría muchos años después en el prólogo de 1987 a *Filosofía y poesía* (y el recuerdo es hondo y entrañable). Ambos viajes duran semanas y son bastante accidentados, sobre todo el de vuelta: nótese que llega a España el 19 de junio, coincidiendo con la caída de Bilbao en el avance de ocupación territorial de las tropas franquistas (Bundgard 2009, p. 181) y justo a tiempo para poder asistir al II Congreso de intelectuales antifascistas (4-17 de julio de 1937).

En Chile permanecerá desde el 18 de noviembre de 1936 hasta el 11 de mayo de 1937 (Soto García 2005, pp. 53 y 66). Fue, sin duda, el viaje a Chile, un “suceso decisivo”, como ella misma dice con énfasis en el artículo citado sobre el viaje de ida (Zambrano 2015, pp. 332-333), decisivo en su vida y en su obra, sobre todo en el orden intelectual, pues supuso “el inicio de un giro copernicano en su pensamiento filosófico” (Robles 1990, p. 133). En Chile, en efecto, descubre España, según ella misma dice: “fue entonces, avivada por el resplandor [de la guerra] de España en tierras americanas, cuando se me revelaba con una fuerza indestructible la existencia misma de España. Fue desde América cuando descubrí España” (Zambrano 2015, p. 333). Y en Chile descubre también, o desvela, o se le revela, la razón poética (Cámara 2013, p. 19, y Cámara 2015, p. 24). Volveremos sobre ello, pues lo que sea que fuera, descubrimiento o revelación, lo cierto es que fue, advino o se dio, *entre poetas*.

Del contexto de escritura del período chileno de Zambrano ya se dio cuenta en un estudio anterior (Martín 2020). Ahora se trata de examinar alguno de los escritos de ese momento particular de su vida, concretamente los que más tienen que ver con la poesía y con su desenvolvimiento chileno en compañía de poetas. No sin motivo, claro es, sino porque la razón poética, al menos en su mención y formulación iniciales, acontece precisamente entre poetas y en el acicate reactivo que la poesía había empezado a dar a su pensamiento.

Tres son los textos en cuestión en los que a continuación nos detendremos, todos ellos incluidos en alguno de los volúmenes antológicos publicados en 1937 por la Editorial Panorama (Martín 2020, p. 19). Se trata, en propiedad, de dos prólogos y de un epílogo: el prólogo a la *Antología* de Federico García Lorca, titulado “La poesía de Federico García Lorca”; el prólogo al *Romancero de la Guerra española*, titulado “Romancero de la Guerra”; y el epílogo a *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*, un volumen con el que un nutrido y bien representativo grupo de poetas

chilenos brindó su apoyo a la causa de la República española (el texto de Zambrano lleva por título “A los poetas chilenos de *Madre España*”).

De la importancia del corpus chileno de Zambrano, del desigual estudio llevado a cabo por parte de la crítica y del realce que le dan los estudios de Madeline Cámara ya se dijo (Martín 2020, pp. 18-19 y 22) y aquí se ratifica. La cronología de las publicaciones en volumen de este período ha sido oportunamente detallada por Pamela Soto García (2005, pp. 59-60) y de ello se hace eco el volumen correspondiente de las *Obras completas* de Zambrano (2015, p. 875): la publicación de *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos* debió de aparecer entre los meses de enero y febrero de 1937 (tanto el epílogo de Zambrano como el prólogo de Gerardo Seguel están fechados en enero de 1937, y si bien es cierto que el texto de Zambrano se publicó también, por separado y con alguna variante, en el diario *Frente Popular* el 18 de enero de 1937, ese detalle no es filológicamente suficiente para concluir que el volumen se publicara también en ese mismo mes de enero), mientras que las publicaciones de la *Antología* de García Lorca y del *Romancero de la Guerra española* aparecieron editorialmente consecutivas, respectivamente en los meses de abril y mayo de ese mismo año (en el mes de junio aparecería también el “libro chileno” de Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España*). También en el caso de la *Antología* y del *Romancero* se publicaron en la prensa chilena sendos textos de Zambrano: de la primera la parte biográfica del poeta que aparecía al final del libro (“La vida de García Lorca”, *Frente Popular*, 12 de abril de 1937) y del segundo una versión recortada del prólogo (“Romancero de la Guerra Española”, *Frente Popular*, 3 de mayo de 1937). Por las razones que luego se verán aquí empezaremos con los prólogos y dejaremos el epílogo para el final.

La muerte y la sangre (primer prólogo)

El asesinato de Lorca en los inicios de la Guerra de España tuvo un impacto mundial. Hay en propósito abundante bibliografía, empezando por el primer libro Ian Gibson, *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca* (1971), sin duda pionero en más de un sentido, sucesivamente ampliado con otros, entre los que cabe destacar la monumental biografía en dos volúmenes *Federico García Lorca* (1985-1987). Aquel impacto se sintió de manera especial en América latina, donde sin lugar a dudas provocó, en efecto, “un inmenso clamor de doloroso asombro” (Barchino y Binns 2011, p. 65). La antología de la Editorial Panorama, toda ella al cuidado de Zambrano (“Selección y prólogo de María Zambrano” reza la portada del libro), es, hasta donde se sabe, la primera antología que se hizo del poeta tras su muerte. Autoría de Zambrano, además del prólogo, son también –nótese que hablamos de autoría– un breve texto biográfico del poeta y un listado de sus obras (incompleto y con errores) colocados al final del volumen. En 1989 la Fundación María

Zambrano tuvo a bien publicar una edición facsímil de esta antología, la cual incluía, como añadido, una breve Introducción de Zambrano fechada dos años atrás (Madrid, 1987), en cuyas páginas se da cuenta de los avatares y dificultades de la edición chilena (Zambrano 2014, pp. 713-715). Allí se dice, por ejemplo, a modo de justificación de las limitaciones con que se llevó a cabo: “en Chile no teníamos material de información ni a quién pedirselo” (id., p. 714). También ha sido incluida esta antología –toda ella– en el primer volumen de las *Obras completas* de Zambrano (2015, pp. 379-452), en una operación filológicamente muy discutible, por no decir impropia, pues si bien se trata de una selección antológica hecha por ella, lo cierto es que la obra seleccionada ni es de su autoría ni puede considerarse en modo alguno parte de su propia obra. El editor del caso se empeña en citar este libro como *Federico García Lorca. Antología* (vid. por ejemplo pp. 107, 112, 864 etc.), acaso queriendo indicar como implícito la autoría de Zambrano, lo cual es a todas luces falso: no hay ningún elemento, explícito o implícito, ni en la portada ni en ninguna otra parte del volumen, ni en el texto ni en el paratexto, que haga pensar que el nombre del poeta se da como título del libro y no como autor del mismo. La ficha bibliográfica es clara: Federico García Lorca, *Antología*, selección y prólogo de María Zambrano, Santiago de Chile, Editorial Panorama, 1937. Un buen criterio filológico, por lo demás ampliamente consolidado, hubiera aconsejado en este caso incluir sólo los textos de Zambrano (el prólogo, la nota biográfica y el listado de 1937, así como la introducción fechada en 1987 para la edición facsímil) y dejar fuera las poesías de Lorca, es decir, incluir sólo lo que efectivamente es de su autoría y por tanto parte propia de su obra (como nota curiosa cabe señalar que el editor de esta parte del primer volumen de las *Obras completas* olvida incluir la Introducción de 1987, aunque hay que decir que sí aparece en el volumen sexto, el dedicado a los escritos autobiográficos, lo cual tiene sentido, sin duda, o lo tendría en un orden del corpus que hubiera dejado fuera, o fuera a hacerlo, las poesías de Lorca, pero no es este el caso puesto que –impropiamente– las incluye).

Del conocimiento de la poesía de Lorca por parte de la joven Zambrano ya quedó dicho a través de su relación con Miguel Pizarro. No cabe duda que se conocieron de persona, aunque la crítica no es unánime en el dónde y cuándo: pudo ser en Segovia en 1921 (Trueba Mira 2012, p. 260; Robles Ríos 2020, p. 400), haciendo las presentaciones Pizarro, o tal vez en Madrid en 1933, en la tertulia de la revista *Los Cuatro Vientos*, como se dice en la nota que acompaña a la mencionada Introducción de 1987 en las *Obras completas* (Zambrano 2014, p. 1384 nota 1105). El detalle no es importante en lo que hace a nuestro caso, pero lo que sí importa mucho es tomar conciencia de que fuera como fuera Zambrano seguía de cerca y con interés las publicaciones de Lorca. Valga un botón de muestra: es bastante conocido el itinerario tortuoso que llevó a la publicación del poemario *Poeta en Nueva York* en forma de libro,

a la sazón publicado póstumo por José Bergamín en México en 1940; de ese poemario Lorca había empezado a publicar poesías sueltas en *Revista de Occidente* a partir de 1931 (en la editorial homónima había aparecido el *Romancero gitano* en 1928), y a Zambrano esos sueltos, a pesar de la precipitación y dificultades del momento en que hubo de llevar a cabo su antología del poeta, a la inexistencia entonces del poemario en forma de libro y a la existencia sólo dispersa de algunos de sus poemas, lo cierto es que no se le escapan ni olvidan, pues de hecho selecciona la después muy famosa “Oda al Rey de Harlem”. Un detalle, éste, muy significativo, toda vez que en el listado final aparece el título de *Poeta en Nueva York* dentro del apartado “Libros en prensa y obras inéditas”. Sólo de alguien familiarizada con la poesía del momento podía ser la hechura de esta antología del malogrado poeta granadino. La conmoción por su muerte es el impulso, sin duda, pero en ella hay conocimiento, incluso estudio, y hasta un deseo de hacer justicia a la imagen asentada del poeta: “Yo quería que le conocieran de verdad” (Zambrano 2014, p. 714). Porque si bien, por un lado, vista desde hoy y desde el conocimiento que tenemos del corpus lorquiano, presenta alguna que otra deficiencia, por otro, situada la antología en su justa circunstancia de tiempo y lugar, cabe concluir que es de buena factura. Hoy diríamos acaso que resulta desequilibrada en favor de los primeros libros de Lorca (30 poesías de *Canciones*, 18 de *Poema del cante jondo*, 8 de *Romancero gitano*, una del *Libro de poemas*, una de *Poeta en Nueva York* y tres secciones del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*), pero es que a la postre tal era el estado del corpus conocido del poeta en aquel entonces. “Buscar los poemas de Lorca, hacerse con ellos, escogerlos, editarlos, fue quizás uno de los actos de amor más sinceros y profundos de María, no solo ya hacia Federico sino quizá también hacia el propio Miguel Pizarro” (Robles Ríos 2020, pp. 401-402). Quizás, dice la crítica, un quizás tal vez exagerado, o no, quién sabe, y es por eso que aquí queda consignado.

La *Antología* se abre con un retrato de Lorca del ilustrador y cartelista Cristóbal Arteché fechado en 1933 y con dos poemas dedicados al poeta en la conmoción de su brutal asesinato: “A Federico García Lorca” de Rafael Alberti y “El crimen fue en Granada” de Antonio Machado. Y se cierra con otro poema (al que en propiedad siguen los textos menores de Zambrano ya citados como nota biográfica y listado de obras del poeta), escrito bajo la misma conmoción y en el mismo espíritu: “Oda a Federico García Lorca” de Pablo Neruda. Un gesto amoroso, este de Zambrano, sin duda, con el que parece querer envolver la poesía de Lorca con poesías de poetas que la cantan, poesías de poetas amigos –de Lorca y de Zambrano– que cantan la obra y la figura del poeta granadino. Un gesto con el que Zambrano, más allá del uso clásico del recurso empleado, parece quiera proteger la poesía del poeta más allá de su muerte: en su prólogo, en efecto, reflexiona sobre la muerte, sobre su carácter y

sentido en la poesía de Lorca, y es como si con su gesto de estructurar el volumen de ese modo quisiera poner al reparo la poesía del desvalimiento e indefensión en que acaso podría dejarla la muerte temprana y trágica del poeta –desvalimiento e indefensión, por lo demás, que el poeta hubo de sentir sin duda aquella otra noche triste frente al pelotón de fusilamiento.

El prólogo de Zambrano está estructurado en nueve apartados de muy desigual extensión, cuyos títulos se suceden con el siguiente orden: Situación de la poesía de García Lorca, La poesía, Soledad del andaluz, Cultura poética andaluza, El lenguaje, Poesía dramática, La muerte, La vida y el arte, y Consideración social del poeta en España. Ya los títulos aproximan y dan una idea suficiente de los contenidos y temáticas del prólogo. Cabe destacar la centralidad que ocupa el dedicado al lenguaje, casi una demostración de la conciencia del *lugar* de la mejor poesía. El inicio (del prólogo) busca el impacto en el lector, casi como si fuera el envés del impacto y conmoción ocasionados con la muerte del poeta: “Regreso a la sangre y a la muerte podía llamarse a la poesía de Federico García Lorca; regreso y redescubrimiento en el instante mismo en que lo necesitaban la poesía y el pueblo de España” (Zambrano 2015, p. 381). La sangre, la muerte, la poesía y el pueblo son los elementos fundamentales con que se construye el prólogo (y en cuyo equilibrio se constituye), cuya razón de ser –no se olvide– es dar cuenta fiel de la poesía de Lorca, una operación intelectual en cierto modo semejante a la explicación del universo presocrático a través de los cuatro elementos: agua, aire, tierra y fuego. Muere el poeta cuando más falta hacía, dice Zambrano, cuando la poesía y el pueblo más lo necesitaban –después se verá por qué.

El primer apartado sitúa la figura poética de Lorca en el contexto de renovación de la poesía española con que se abre el siglo XX. En tres nombres, que son tres pilares de ese magnífico edificio, se sostiene la poesía del malogrado poeta granadino: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. “Estas eran, abreviadamente, las coordenadas poéticas vigentes, con respecto a las cuales tenía que definirse toda poesía nueva que comenzara”. Y la de Lorca: “vino a enlazarse con esos tres ejes, quedando así formado un sistema poético vivo, tan coherente y orientador que ha hecho posible el crecimiento rápido de la genialidad poética española actual” (Zambrano 2015, p. 382). La genialidad a la que se refiere es, obviamente, la de la Generación del 27, pero nótese cómo Zambrano no hace salir esa poesía nueva de la nada (tentación en la que alguno de aquellos jóvenes poetas incurrió en sus inicios), sino de eso que llama “un sistema poético vivo”: una expresión eficaz, sin duda, que hace justicia al clima de privilegio de la poesía en el campo cultural español de los años 20 y 30.

Es interesante que el orden que da Zambrano a los tres grandes nombres, o grandes ejes, no siga la cronología de los poetas y que Juan Ramón aparezca antes que

Machado, o que Machado sea el tercero y no el segundo, como parecía fuera en la época el orden natural del desarrollo de la poesía española. Sobre Machado tiene aquí Zambrano palabras muy elocuentes, palabras que desvelan algo que en la época no se veía tan claro: el peso de Machado en las vanguardias, sobre todo en autores como Lorca, interesados al rescate –renovador, reactivo, recreativo– de las formas y metros populares. Las palabras aquí dedicadas a Machado, como se verá después, van sin duda más allá del ser meramente funcionales a la comprensión de la poesía de Lorca. La de Machado es, dice, una “voz honrada, fiel a su destino, de tono y acento incorruptibles, que nos da testimonio de la verdadera sustancia española, tantas veces oculta”. A lo que añade: “En la obra de Antonio Machado existe bajo su poesía, pero asomando transparentemente en ella, una filosofía muy del pueblo español, no formulada aún en sistema de abstracciones, de parentesco sin duda senequista” (id.). Del senequismo hará después Zambrano, como se sabe, un campo de indagación del que saldrán algunos trabajos notables (un artículo publicado en 1938 en *Hora de España*, un capítulo en *Pensamiento y poesía en la vida española* en 1939, una antología con estudio introductorio en 1944, entre otros). No está de más señalar aquí la raíz machadiana de ese interés, algo que también aparece en la reseña de 1937 al último libro de Machado (Zambrano 2015, p. 192). Como no está de más tampoco señalar aquí que en la poesía de Machado Zambrano ve, o descubre a su través, por un lado, la oculta y verdadera sustancia española, y, por otro, una filosofía de raigambre popular.

En el segundo apartado Zambrano hace de la imagen de la sangre el centro del que brota la poesía de Lorca. Importan sus palabras para comprender a Lorca, claro está, pero importan también para tomar conciencia de un uso frecuente que Zambrano hace en estos años de la guerra de la imagen de la sangre y de su conceptualización (piénsese, por ejemplo, en la lengua de *Los intelectuales en el drama de España*, donde la sangre aparece y reaparece en vario modo una y otra vez, como si el recurso retórico de la repetición quisiera dar cumplida cuenta de una situación vital que transcendía los límites de la escritura). “La voz de la sangre canta y grita en la poesía de García Lorca. Sangre antigua que arrastra una antigua sabiduría. La sabiduría de la muerte” (id., p. 383). Aquí, la filosofía de raigambre popular de Machado se conecta con esa sabiduría antigua, que también es popular, y sobre todo andaluza, recogida en la poesía de Lorca. En ese saber popular andaluz, como en la poesía de Lorca, la belleza y la muerte van unidas: “ese sentido de la belleza unido a la muerte” (id.). Pero lo cierto es que “la muerte se encuentra en el centro mismo de la vida, en el latir de la sangre que puede quebrarse de un momento a otro” (id.). La muerte es en la poesía de Lorca, dice Zambrano, “lo que está siempre al fondo” (id., p. 384). Todo queda referido a ese fondo. En Lorca, claro está, pero también, de manera implícita,

en Zambrano, pues en su pensamiento de estos meses, de estos años, sobre todo al principio, en Chile, se esfuerza denodadamente por poner en claro esa muerte y esa sangre derramadas en la guerra de España (de las que acaso la de Lorca es sólo un emblema). No era simplemente pensar el presente, como en la escuela orteguiana se enseñaba y ella había aprendido, era pensar el presente incendiado, pensar el centro mismo de la tragedia en la tragedia. La poesía de Lorca, en este sentido, se constituye en motivo sustantivo de su pensamiento filosófico, motivo que irá a juntarse con el de Machado y de cuya convergencia saldrá su pensamiento de la muerte (del que acaso sea su más cumplida expresión el artículo de 1938 “Machado y Unamuno, precursores de Heidegger”).

En Lorca encuentra Zambrano que hay una “comunidad de la sangre” (id., p. 383), algo sobre lo que ella, en vario modo, reflexionará en estos años en su indagación alrededor del concepto de pueblo, pero encuentra también que es “casi imposible que de tal vivir en la sangre, y desde ella, salga una filosofía de la acción” (id.). Eso les separa, separa a la filósofa que es Zambrano, la filósofa en ciernes que anda buscando un nuevo modo de razón, del poeta que es Lorca, poeta a la vez logrado y malogrado, cosa que se nota aun a pesar del carácter simpatético del prólogo, lo cual no significa que Zambrano, en sus escritos de esta época, no atribuya a la muerte y a la sangre un valor positivo, pero es un valor que tiene que ver con el sacrificio en la tragedia de la guerra, con el sacrificio del pueblo en aras del alumbramiento de un mundo mejor. Porque todo sacrificio es individual, sin duda, pero en el sacrificio del pueblo ve Zambrano una dimensión comunitaria cuyo valor político no llega a alcanzar la mera comunidad de la sangre de los versos de Lorca.

El tercer y cuarto apartados son muy breves (15 y 16 líneas en la edición original) y se centran en los caracteres de la “manera de vivir del andaluz” (id., p. 384), algo que, como método, haría su curso en el pensamiento de Zambrano y desembocaría en la configuración de las categorías de la vida española del primero de los ensayos de *Pensamiento y poesía en la vida española*. El vivir andaluz es poético (id., p. 385), y lo que hace Lorca es una suerte de “regreso”, de “volverse sobre sí mismo, sobre lo que él llevaba en la sangre” (id.). Esa sangre que es símbolo de vida y de muerte, de vida que lleva en sí alojada la muerte, en cada latido, es identitaria, o puede serlo, pues lleva o transporta en su movimiento algo que es, o puede ser, definitorio.

El quinto trata del lenguaje —del centro que es el lenguaje en el centro mismo del prólogo. El de Lorca es popular. No es que el poeta cumpla un movimiento hacia el pueblo, sino que más bien, dice Zambrano, “le pertenecía y lo tuvo siempre presente” (id.). Y eso explica que en su poesía aparezca o trasparezca “el pueblo mismo manifestándose poéticamente a través de las dotes expresivas de un poeta extraordinario” (id.), en lo

que a todas luces supone una deuda intelectual con los horizontes tardorrománticos a los que Zambrano vuelve una y otra vez a través del institucionalismo de la escuela de Giner de los Ríos, a la que su padre en cierto modo estaba vinculado, y de los autores de la Generación del 98 (nótese en propósito su temprano interés, en lo que es un evidente desvío del orteguismo, por los conceptos de alma y de pueblo).

Importa mucho este nexo entre la poesía de Lorca y el pueblo, así como la reflexión que hace Zambrano sobre la cultura popular, algo que pertenece a su horizonte de formación, pero a lo que ahora se pone en primera persona. Más allá del caso de Lorca, importa aquí destacar la señalación que hace Zambrano del carácter esencialmente popular del arte y de la literatura españolas, en un paso que no tiene desarrollo en el prólogo, pero que será importante leitmotiv en algunas publicaciones sucesivas y, sin duda, una constante de su pensamiento. No es difícil entender, desde aquí, que el pueblo se configure como el *lugar* en que han quedado depositados y sedimentados los auténticos valores del ser colectivo. Lo auténtico, lo verdadero, está para Zambrano en el pueblo –un pueblo que ella ha visto, sin duda, del que tiene experiencia directa desde su infancia a través de las figuras que sirven en su casa familiar, un pueblo que en la hora de la guerra exalta de manera romántica, sin duda, o neorromántica, y al que después, tras la derrota, seguirá rindiendo homenaje, por ejemplo en *La España de Galdós* o en *España, sueño y verdad*.

El sexto apartado, también breve, se adentra en la consideración del carácter dramático de la poesía de Lorca, pues “supone la existencia de la persona humana y el drama que lleva consigo encerrada en cárceles de angustia” (id., p. 387). Vuelve sobre el tema de la sangre: “el ser persona añade soledad a la sangre al añadirle conciencia” (id.). “Soledad y conciencia de ella, saber que ni el amor basta, es la vieja sabiduría que arrastra la poesía andaluza de Lorca” (id.). Vieja sabiduría que en esta hora de la conciencia trágica de la guerra se confronta en el pensamiento de Zambrano con motivos de clara incitación existencialista, como son la angustia y la muerte. A cuya consideración vuelve en el séptimo apartado, aún más breve, a través del simbolismo de la imagen del desierto: la conciencia plena de ese desierto en que todo queda en la vida, ese “saber del desierto” capaz de adornar la vida “sin olvidar nunca que se desvanece” (id.). El saber y la conciencia que contemplan “con amorosa y burlona mirada” el desfile del desvanecimiento en el “gran teatro del mundo” (id.). El desierto de Lorca elevado a símbolo de todos los desiertos de la existencia humana.

En el octavo apartado, en cierto modo casi continuación del tercero y cuarto, Zambrano desvela otra de las categorías de la vida andaluza, y acaso por extensión, acaso en su consideración, también española, el comedimiento: “el conformarse y conformar las cosas a la medida justa” (id., p. 388). Esa justa medida “en que cada objeto parece

respetar el lugar natural del otro” (id.). Algo que Zambrano enlaza con el arte de Lorca, un arte que huye de la artificiosidad y de la artificio y que hunde sus raíces en el carácter artesano de las creaciones populares. Llama la atención que esa medida justa vaya a ser después (tal aparecerá en *El hombre y lo divino*) un rasgo distintivo de su reflexión sobre la piedad.

El último apartado es el más extenso, y en él puede apreciarse la colocación militante de Zambrano en la estética de su tiempo, ese giro operado por su generación de abandono de las tesis de *La deshumanización del arte* en favor de las de *El nuevo romanticismo*. Ya el título no deja lugar a dudas: Consideración social del poeta en España. El asesinato de Lorca marca el inicio: “El hecho es tan monstruoso que hay que renunciar a su explicación, pero no a señalar cómo era socialmente esta Granada y esta España respecto a un poeta” (id., p. 389). Ello la lleva a adentrarse “en la tragedia que hoy desangra a España, porque la monstruosidad del asesinato del poeta forma parte de la monstruosidad total de una clase social volviéndose contra su propia nación” (id.). Es una tesis que se desarrollará en *Los intelectuales en el drama de España*: la traición de las clases altas, la traición de la burguesía y de los capitales financieros, de los terratenientes y grandes propietarios, su traición a España, a lo que ella repetidamente llama la auténtica y verdadera España. Traición que no fue al pueblo sino a España, porque de haber sido sólo al pueblo habría sido una traición explicable tal vez desde la teoría de la lucha de clases, pero no era el caso: si el pueblo parece traicionado no lo es en cuanto pueblo, sino en cuanto depositario de las esencias patrias. Hay, sí, un cierto esencialismo en la expresión del pensar zambraniano de esta hora. El recurso a lo monstruoso para adentrarse en la comprensión de la tragedia es un detalle que no debe pasar desapercibido. La inteligencia vacila y tal vez se siente impotente, incapaz de pensar esa magnitud desmedida, o sin medida, de la tragedia. Por ahí se cuelan los monstruos, pero el pensamiento vacilante, inseguro, acaso entrevé que esos monstruos pertenecen al orden de lo real, y algo peor, que acaso hayan sido alimentados por el mismo pensamiento dominante de la modernidad europea. No lo dice así Zambrano, pero la idea es esa, y la detalla en un par de artículos de ese mismo año: “La reforma del entendimiento” y “La reforma del entendimiento español”, respectivamente publicados la revista chilena *Atenea* y en *Hora de España*.

Habla Zambrano de la soledad del escritor en España, al menos “desde la época de Larra” (cuya referencia es índice claro del peso del espíritu de la Generación del 98 en esta hora, en este paso hacia la reivindicación del compromiso intelectual como compromiso político), y concluye que esta soledad acabó por traducirse en aislamiento. “El intelectual no tiene, en realidad, ningún puesto en la sociedad si no es el de heterodoxo” (id., p. 390). Nótese la palabra heterodoxo (su enlace, hacia atrás,

con la *Historia de los heterodoxos españoles*, de Menéndez Pelayo, y hacia a delante con el concepto de “historia heterodoxa” de Américo Castro). Y añade que ese mismo intelectual, antes llamado escritor, “es mirado como un extraño”. Extraño al pueblo, sin duda, pero no es esa la mirada a la que se refiere Zambrano, pues la extrañeza del escritor es cuanto menos tolerada por el pueblo, y es, además, sin consecuencias. La extrañeza a la que aquí se refiere es la de las clases altas, la de la burguesía y la de la aristocracia, pues sucede incluso que “la zona de la aristocracia y de la burguesía acaudalada que siente unas cuantas apetencias culturales van a satisfacerlas en ambientes no españoles” (id.). Ya está dicho, y claro, y el implícito es la traición antes aludida.

Nota Zambrano después que desde años atrás “el arte español popular iniciaba un poderoso renacimiento y [que] en él la poesía de García Lorca ha jugado un gran papel” (id.). Habla del año 1928 (es, sin ir más lejos, el año del *Romancero gitano*) en que “lo popular rebrota y sale a primer plano de la vanguardia artística” (id.). Cita, junto a Lorca, los nombres de Maruja Mallo, el de los dos Halffter, Rodolfo y Ernesto, Miguel Hernández, Rafael Alberti y Arturo Serrano Plaja, una suerte de grupo reducido y característico de aquella “no tan pequeña constelación de jóvenes intelectuales, pintores, poetas”, músicos etc. tan propia de la cultura española de la época republicana (Moreno Sanz 2005, p. 158). En ellos, o con ellos (y ella implícitamente también se cuenta), parece que el pueblo renace. “El pueblo renace. Y Federico García Lorca ha sido el primero, tal vez, en alumbrar este Renacimiento. La poesía no era cuestión de una élite sino que iba haciéndose cosa social” (id., p. 391). Lo cual, claro está, silencia esa otra vanguardia propia de la estética del “arte deshumanizado”, una vanguardia vista ahora, desde la estética del “nuevo romanticismo”, como vanguardia burguesa, o mejor, aburguesada, y, por tanto, “putrefacta” e “inauténtica” (apelativos en los que cabe también la denuncia de una traición al verdadero espíritu vanguardista). Zambrano habla desde ese horizonte que considera la llamada “literatura de avanzada” como la verdadera y auténtica vanguardia, es claro, y desde ahí teje el entrelazado de su pensamiento en esta hora de la tragedia de la Guerra de España. Un entrelazado complejo, que a la postre deja más de un cabo suelto, sin duda, pero que en esta hora representa un quehacer filosófico que no se deja regatear por las urgencias.

La dimensión social de la nueva vanguardia se entrelaza en ella con el carácter esencialmente popular del arte español, algo que la vanguardia rescata y recrea, pero tal vez introduciendo con ello una distancia que a la propia Zambrano, con los años, tal vez se le hizo sospechosa. Tal vez ahora aún no, pero es significativo que la razón poética se le vaya a revelar —o se le esté revelando— casi con palabras de Machado, y no de Lorca, o de Alberti, por ejemplo.

La poesía y el pueblo (segundo prólogo)

El prólogo al *Romancero de la Guerra española* es más breve (de poco más extenso que el último apartado recién comentado del prólogo a Lorca) y es presumible que Zambrano lo escribiera de seguido al de la *Antología*. Tal vez no sólo porque ese sea el orden de las publicaciones en libro (abril y mayo) de la Editorial Panorama, y de los relativos artículos del diario *Frente Popular* (12 de abril y 3 de mayo), sino porque este segundo prólogo parece tener algunos implícitos que se corresponden con el primero. Cabe decir en propósito que bien puede considerarse el arranque de este segundo prólogo como apoyándose en la escritura del primero, sobre todo de los apartados donde Zambrano desarrolla los temas del lenguaje poético y de la cultura popular, los cuales, como queda dicho, funcionan aquí como implícitos.

Zambrano empieza por referirse al romance: “la forma más antigua y popular de la poesía española” (Zambrano 2015, p. 453). Y añade: “Es la forma natural, diríamos, en que el idioma castellano se pliega a la versificación como un paño que tiene sus naturales pliegos” (id.). Es fácil advertir la raíz intelectual de esta idea en los trabajos de Menéndez Pidal y su escuela en el Centro de Estudios Históricos (de 1928 es precisamente su *Flor nueva de romances viejos* y de 1929 *La España del Cid*, obras que tuvieron entonces amplio eco y difusión). Zambrano bebe directamente de ahí cuando considera que el descubrimiento y conquista de América supusieron “el tope histórico donde el vuelo del romancero se detiene”, y que fue en el Renacimiento cuando “la poesía culta extiende sus formas y acaba por absorber toda la poesía” (id.). Y sobre ello, sobre ese detalle de la investigación filológica que era de dominio del campo cultural, Zambrano levanta un primer aprecio de la relación de España con la poesía, algo que apenas había quedado apuntado en el prólogo al libro de Lorca y que ahora lograba una formulación sin duda más precisa: “En la azarosa y compleja historia de España, la poesía es lo más claro, lo que con mayor transparencia deja mostrar los acontecimientos profundos, las verdaderas alternativas de su destino difícil” (id., pp. 453-454). Una idea que, en cierto modo, también procede o deriva de los ambientes institucionistas, que enlaza con el krausismo y con la “psicología de los pueblos” del siglo XIX, y que hacia atrás establecía vínculos con el romanticismo filosófico de Herder y Humboldt, sin duda, pero que en Zambrano se constituye en este momento en una suerte de poderosa intuición a la que después dedicará desarrollos más amplios en libros como *Pensamiento y poesía en la vida española* y *España, sueño y verdad*. Un detalle, éste, en el que se hace necesario reparar, sobre todo en aras de una mejor comprensión de la génesis bélica de la razón poética.

Habla Zambrano a continuación de “una cierta desintegración” (id., p. 454) de la poesía española durante el siglo XVIII, una idea que la filología y la crítica actuales

explicarían de otro modo o contestarían (Álvarez Barrientos 2005), y habla también, al hilo, de su sucesiva recuperación y “reunión” en el XIX, con Bécquer y Zorrilla a la cabeza, y sobre todo en lo que iba del XX, aquí con el implícito textual desarrollado en el primer prólogo con la tríada Darío-Jiménez-Machado y la acción de los jóvenes de la Generación del 27. En este nuevo orden renovado de la poesía española es cuando vuelve el romance, sin duda como forma del pasado que habla del pasado: “revivimos en ellos la historia poética de España, que es su historia más real” (Zambrano 2015, p. 454); pero también como forma renovada por la poesía más actual, la cual buscaba de ese modo, en ese cultivo renovador de la forma antigua, una directa conexión con el ser auténtico de España. “Diríamos que cuando surgió el romance, allá en el mes de agosto madrileño [de 1936] ante nuestros propios ojos, corroboramos poéticamente que nosotros somos los españoles, es decir, los que luchamos por la existencia y continuidad de España” (id., p. 455). A lo que añade, contundente: “En el romance recordábamos el alborear de nuestra historia y recurriamos a ese fondo de la infancia colectiva de nuestro pueblo” (id.).

Defiende, pues, Zambrano, esta renovación y cultivo nuevo del romance, pero no sólo en su hora culta (de la que sería expresión máxima el *Romancero gitano* de Lorca), sino también en la hora trágica –y popular– de la guerra. Y lo hace contra su amiga Rosa Chacel, trayendo a colación, en este breve prólogo, su artículo “Cultura y pueblo”, a la sazón publicado en el primer número de *Hora de España* (enero de 1937). Chacel ha alzado su voz contra el retorno al romance: “Si todos estamos de acuerdo, y ha llegado a adquirir firmeza tópica «el arte es uno», es preciso reconocer que la técnica es una, y que una brigada motorizada no puede recitar su gesta en romance sin convertirse en el monstruo de anacronismo más anfíbio. Esto no admite discusión: el romance y el pentamotor no pueden coexistir en una hora” (Chacel 1937, p. 19). Ha alzado su voz de reciente contra “los jóvenes intelectuales que se ejercitan en esto creyéndolo deber cívico”, porque en el fondo “no hacen más que adulterar su escuela”, y ello porque “la marcha propia que la poesía podría llevar por sí misma, no hace más que destruir las normas que le son consustanciales, esto es, el ser la expresión de las nociones más directas e inmediatas, degradándola hasta el plagio, hasta la mortal repetición y, por tanto, anulando los intentos juveniles de su genio que, en aquel que lo posea, se revelará algún día, tal vez arrastrando en su horror y repugnancia cosas valiosas que no debieron nunca someterse a esta prueba” (id.). Zambrano manifiesta su acuerdo “con su pensamiento fundamental: la revolución no puede consistir en un retroceso y mucho menos en una suplantación de las formas ya idas de arte en una pseudo cultura popular” (Zambrano 2015, p. 455). A lo que añade: “Evidente”. Así, sin más, pero luego enseguida matiza, y es un matiz que desvela un desacuerdo profundo respecto a la oportunidad del uso actual del romance y a su

cultivo por parte de poetas cultos e intelectuales: “el nacimiento de este romancero de la guerra ha sido por lo demás espontáneo [y] ha surgido por múltiples caminos. Mientras en Madrid el poeta de mayor refinamiento y alcance poético de España: Rafael Alberti, hace romances para que el miliciano alegre sus negras horas de tedio en las trincheras, en las trincheras mismas nacen también espontáneamente y sin propósito alguno, como flor de esperanza” (id.).

El romance es para Zambrano “flor de esperanza”, sin duda, y su vuelta, o su retorno, no significa ningún retroceso o traición al natural camino de la poesía culta. Es más, lo ve perfectamente alojado en su mismo movimiento, igual que la prosa iba a quedar alojada en la poesía de Machado (aunque esto, en verdad, ella aún no lo viera). Tal vez porque el cultivo del romance no es una vuelta atrás sino un paso hacia adelante, como avanzar por un camino de vuelta, algo que encaja coherentemente con el apartado sobre la consideración social de la poesía del prólogo a la antología de Lorca. Y es que, a la postre, lo que separa a Zambrano de Chacel en esta hora de España es lo mismo que separa y divide las orientaciones estéticas del campo de la cultura española: Zambrano ha dado el salto inequívoco hacia el “nuevo romanticismo”, algo que en cierto modo cabe interpretar como avanzar de retorno, mientras Chacel sigue anclada en una consideración del arte que hunde aún sus raíces en el “arte deshumanizado” (no en vano su primera novela, *Estación. Ida y vuelta*, había sido quizá el experimento más radical de aplicación de las tesis orteguianas sobre el arte nueva) y, de consecuencia, no ve —o no puede ver aún— el supuesto del avance por los caminos de vuelta. La respuesta de Zambrano es pragmática: “¿Qué quiere decir esto? Sería equivocado pensar en ninguna posición dogmática referente a la poesía por venir. Quiere decir únicamente que en estos instantes terribles en que el hombre regresa a sus sentimientos más elementales, regresa a la infancia colectiva, el romance como forma poética más sencilla y elemental rebrota” (id.). Nada más, parece decir, pero es mucho, sin duda, lo que ese rebrote indica como camino en la dirección de la nueva consideración social del arte. “El poeta exquisito se siente en la misma línea de la hombría del miliciano” (id.), pues en fondo ninguno quiere crear “arte” con sus romances, lo cual sirve a Zambrano para dar expresión firme a su consideración de los romances de guerra: “el romance de la guerra actual está en esta línea umbral del arte, línea tal vez la de menor pureza artística, pero la más generosa y humana” (id.). El valor que aquí adquiere la oposición entre el romance y el “arte artístico” (Ortega y Gasset 2005, p. 850), bien fuera en su versión pura o deshumanizada, es tan clara que en la época no dejaba lugar a dudas sobre el posicionamiento estético de las amigas que eran Zambrano y Chacel. Y no está de más anotar aquí el detalle de que a la postre, dicho lo dicho, Zambrano incluyó en su romancero chileno un romance de la propia Chacel titulado “¡Alarma!”, junto a otros de poetas famosos y menos famosos:

lo abre Machado con “El crimen fue en Granada”, también incluido en la antología de Lorca, y lo cierra Neruda con “Canto a las madres de los milicianos muertos”, uno de los poemas de *España en el corazón* (nótese que también aquí, como en la *Antología* de Lorca, abre Machado y cierra Neruda). La conclusión de Zambrano no deja lugar a dudas: “el romancero expresa la lucha del pueblo español por su puesto en el mundo” (id., p. 456). Algo, pues, que no es de ahora, sino que viene de lejos; y tal vez no sea, en esta hora de la guerra, un clamor anti-moderno, pero sí, sin duda, un modo alternativo de ser modernos (idea que desarrolla y fundamenta en los dos artículos ya citados, a la postre programáticos en lo que hace al devenir futuro de su pensamiento, de “La reforma del entendimiento” y “La reforma del entendimiento español”).

Es obvio que el *Romancero* de Zambrano se inscribe en el clima de fervor y entusiasmo que acompañó al bando republicano al inicio de la guerra. De hecho, “la producción de romances fue muy intensa durante los primeros meses de la guerra y a lo largo de 1937, pero aunque se siguieron publicando hasta el fin de la guerra, durante 1938 y los primeros meses de 1939, la producción poética fue decreciendo progresivamente” (Pagès i Blanc 2018, p. 266). Las causas de este decaimiento hay que buscarlas en la marcha de la contienda, negativa para la República, sin duda, y también en las divisiones internas que, resquebrajando el bando republicano, minaban los entusiasmos. El de Zambrano cae, pues, de lleno, dentro del movimiento ascendente, en ese primer momento de esperanza y encendido fervor. Manuel Altolaguirre fue el primero en publicar una recopilación de los romances de la guerra ya en noviembre de 1936, *Romancero de la Guerra civil*, a la que siguieron, entre otras, *Poesías de guerra*, editadas por el V Regimiento, y, ya en 1937, *Romancero general de la Guerra de España*, recopilado por Emilio Prados, y *Poesía en las trincheras*, editado por el Comisariado General de Guerra. Tal vez no está suficientemente estudiada la dimensión internacional de la difusión de los romanceros de la guerra, pues lo cierto es que no sólo cumplían la función interna de levantar el ánimo de los soldados combatientes, o de intentar cohesionar las distintas almas o familias ideológicas del frente republicano, sino que también cumplieron una función externa, o internacional, de propaganda y búsqueda de apoyos y adhesiones para la causa republicana. “No es por casualidad que en México, en Chile y en Uruguay se publicaron en 1937 reediciones de romanceros españoles” (id., p. 276), si bien cabe señalar que el de Chile de 1937 no fue ninguna reedición, sino una edición original llevada a cabo por Zambrano a partir de los materiales recogidos en la Embajada de España en Santiago, regentada, como se sabe, por Rodrigo Soriano, sumamente activo en la defensa y propaganda de la República española y del gobierno del Frente Popular en el contexto cultural y político chilenos.

Epílogo con los poetas chilenos

A ese quehacer del “embajador rojo”, como llamaban a Soriano por sus simpatías hacia la Unión Soviética, se sumaron a su llegada a Chile Alfonso Rodríguez Aldave y María Zambrano. Conviene precisar la potencia del ambiente político-cultural de aquella embajada, al que el joven matrimonio Rodríguez-Zambrano dará un impulso fuera de duda, pero que no se entiende del todo si no se considera el horizonte de relaciones que, desde su llegada a Chile en 1934, Soriano tejía con indudable pericia diplomática con los sectores progresistas de la vida política y cultural chilenas. Soriano, antiguo diputado blasquista, periodista, cronista de guerra, escritor, compañero de Unamuno en el destierro de Fuerteventura durante la dictadura de Primo de Rivera, exiliado después en Uruguay hasta la proclamación de la República, era perfectamente consciente del valor político que tenía para la causa republicana el apoyo del campo cultural chileno. Es, pues, en el orden de la acción político-cultural de Soriano que se comprenden mejor algunas de las actividades de Zambrano y Rodríguez Aldave. De todas ellas destaca la fundación y financiación de la Editorial Panorama, cosa que Zambrano reitera varias veces en su obra, pero es justo comprender esa acción editorial, sin duda importante, dentro del tejido de acciones y relaciones de la embajada de Soriano. No de otro modo se explica la publicación de *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*, que a la postre fue, la joya de la editorial.

Allí, en ese volumen, se concitan los poetas chilenos de mayor renombre de entonces, sin duda, con muy pocas excepciones (la de Mistral es la que más resalta): Huidobro, Neruda, Winett y Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Blanca Luz Brum, Julio Molina, Braulio Arenas, Juvencio Valle, Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, entre otros. ¿Cómo podían dos jóvenes recién llegados y sin conocimiento del lugar, sin el auxilio de Soriano, lograr tamaña empresa? Sobre todo en un momento tan concitado como el de los primeros meses de una guerra que enseguida había puesto todo patas arriba en España y amenazaba con alterar los frágiles equilibrios del tablero político internacional. La acción de Zambrano y Rodríguez Aldave en Chile acontece dentro de la sorpresa de los primeros momentos de la guerra, cuando todavía no hay un cauce organizado y cuando la labor de la embajada de España mira precisamente a esa organización. Porque, a decir verdad, el campo cultural chileno empezará a organizarse de manera eficaz en su apoyo a la República a partir de la creación de la sección chilena de la Alianza de Intelectuales en Defensa de la Cultura, algo que sucede el 7 de noviembre de 1937 y como consecuencia del II Congreso de Intelectuales Antifascistas, celebrado en Valencia, con viajes simbólicos a Madrid y Barcelona, en julio de 1937 (Moraga Valle y Peñaloza Palma 2011). A partir de ahí el papel de Neruda será decisivo (es cosa conocida), siendo su mayor y más visible logro la hazaña del Winnipeg al poco de concluir la guerra (Martín 2019). Pero el caso

es que la acción de Zambrano y Rodríguez Aldave acontece antes de todo eso, en un tiempo concitado y trepidante en el que desde la Embajada de España se ensayaban todo tipo de vías posibles en busca de apoyo a la causa republicana española en un campo cultural chileno aún desorganizado y aún sorprendido por el estallido de la guerra. Sin que esto signifique que partían de cero, sino que las relaciones chilenas con las que contaban antes de salir de España, y de las que sin duda se sirvieron al llegar a Chile (como las Gerardo Seguel y Luis Enrique Délano, de quienes la editorial Panorama publicaría sendos libros), fueron a converger dentro de la más amplia red de relaciones ya construida por Soriano.

Es dentro de ese orden de cosas que debe ser entendido el sentido de la presencia de Gerardo Seguel al frente de *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos* (nótese en propósito que la primera publicación de Panorama es precisamente el poemario de Seguel *Horizonte despierto*). Seguel había estado en España antes de la guerra (Muñoz Lagos 1997) y se había relacionado con los poetas de la Generación del 27, en cuyo radio de acción sin duda conoció a los jóvenes Zambrano y Rodríguez Aldave. Antes de viajar a España había publicado ya un par de importantes poemarios, *Hombre de otoño* y *Dos campanarios a la orilla del cielo*, y un ensayo que había tenido buena circulación, *Fisonomía del mundo infantil*, además de numerosas colaboraciones en la prensa diaria y en revistas; y a su vuelta, este “primer poeta que se hizo comunista” en Chile (*El Siglo*, 18 de enero de 1970, p. 13), había participado de manera significativa en el volumen *Escritores y artistas chilenos a la España popular*, publicado en noviembre de 1936 (Santiago, Imprenta y Encuadernación “Marion”), que a la sazón debe ser considerado como precedente de *Madre España*.

Madre España se abre con un prólogo de Seguel (“Nuestra deuda con España”) y se cierra con un epílogo de Zambrano (“A los poetas chilenos de *Madre España*”). Nada hace pensar que la compilación del volumen, o el cuidado editorial o la simple coordinación de la edición, fuera responsabilidad de Zambrano, como se atribuye en su edición dentro de las *Obras completas*: “Compilación y epílogo de María Zambrano” (Zambrano 2015, p. 338). En ningún lugar del libro se explicita esa presunta labor compiladora de Zambrano, más bien, ateniéndose a los usos editoriales, la apertura de Seguel con su prólogo hace pensar que la compilación y responsabilidad editorial del volumen sea a su cargo. La dedicatoria del volumen, además, refleja una suerte de autoría y responsabilidad de los poetas chilenos (“A Federico García Lorca. El poeta asesinado en Granada. Identificamos con su nombre nuestro homenaje a España”), de cuya voz no podría sentirse parte Zambrano, en cuanto que ella no participa directamente en el homenaje chileno, sino que su epílogo es, más bien, un gesto de gratitud hacia los poetas chilenos que homenajeaban (a España a través del nombre de Lorca), una suerte de gracias español al gesto chileno (tal como el título

del epílogo parece querer dar a entender). Es obvio que también en este caso, como en el del anterior del *Romancero*, por las mismas razones expresadas en el caso de la *Antología* de Lorca, se considera un error filológico su inclusión dentro de las *Obras completas* de Zambrano.

De los tres textos aquí considerados, el epílogo a *Madre España* es, como queda dicho, el más antiguo, aunque todos ellos se escribieron en pocos meses y en la unidad espiritual de una empresa común en la que desde el principio quedaron en vario modo concitadas Zambrano y la poesía. Es obvio que Zambrano hizo también otras cosas en este período, y prueba de ello son sus artículos de esos meses (aún no completamente censados) y el libro publicado en junio de 1937, cuando ya Zambrano había dejado Chile, pero aquí se ha querido prestar atención, como queda dicho, a la unidad que conforman los dos prólogos y el epílogo chilenos con relación a la poesía y al desvelamiento –descubrimiento o revelación– de la razón poética.

Desde el mismo inicio se advierte en el epílogo una inequívoca voluntad de estilo: “Es en la honda profundidad del silencio, allí donde aguardan las palabras todavía por nacer, donde España, la verdadera e indivisible, va a recoger, hermanos poetas de Chile, vuestra voz desgarrada” (Zambrano 2015, p. 376). El adjetivo indivisible (que acaso hoy pueda sonar un tanto extraño, debido sin duda, por un lado, al peso retórico de la España-una del franquismo, y, por otro, a la organización territorial en comunidades autónomas de la actual democracia española) debe ser aquí entendido como contrariedad a la división creada por la guerra: dos Españas que –no se olvide– ambas se reclaman verdaderas y respectivamente consideran falsa e inauténtica a la otra. Zambrano lo piensa muy sinceramente (que la verdadera es la España republicana), sin duda, y lo razona en otros textos, sobre todo en la primera parte de *Los intelectuales en el drama de España*, pero no puede dejar de notarse el efecto propagandístico que ella misma buscaba y también tenía la recepción chilena de sus escritos de entonces.

Si el prólogo de Seguel intentaba dar sustancia a la “deuda con España” de Chile y demás naciones de América latina, el epílogo de Zambrano se centraba en la comprensión de la relación entre España y América a través del concepto de “madre” (algo, por lo demás, que tiene un indudable sabor de época y que después, no tanto los argumentos de Seguel, que son muy circunstanciados al momento bélico, sino las ideas mismas de deuda y de madre, ha sido muy contestado desde los ambientes intelectuales de la filosofía de la liberación y de la teoría decolonial). En un artículo de la época, “La lucha en la mujer actual”, pero escrito sin duda después del epílogo, vuelve Zambrano sobre esta idea: “Siempre se comportó España como madre en el mundo; siempre estuvo en los comienzos, en el origen de las cosas descubriéndolas,

dándolas a luz, donde luego seguían su propio destino; como una madre, España nunca creó para sí misma; rebasando de su existencia dio siempre algo a los demás, algo que quizá a todos más les valía que su propia vida” (Zambrano 2015, p. 319). Expresiones como éstas, o como las que aparecen en el epílogo de “Madre del «nuevo mundo» siempre España”, “ancho seno de madre”, “profundo seno maternal”, “condición de madre”, etc., corren el riesgo de ser hoy muy mal interpretadas si no se hace el esfuerzo hermenéutico que requiere el texto para su adecuada comprensión. Porque si bien es cierto que Zambrano, con marcado orgullo patrio, mantiene en su pensamiento de esta hora el implícito del valor civilizatorio de la cultura española con relación al descubrimiento y conquista de América, no es menos cierto que se trata de un implícito inconsciente y colectivo, como demuestra el mismo prólogo de Seguel. Pero es que, además, ese carácter materno de España al que se refiere Zambrano no mira, o no mira principalmente, hacia el pasado (del descubrimiento y la conquista), sino hacia el futuro que abre para el mundo entero, y no sólo para América latina, la guerra española. Es en el punto de la guerra que Zambrano ve una madre pronta al parto. “En esta terrible conmoción de España se comprueba su condición de madre” (Zambrano 2015, p. 376). Y a continuación hace un elenco de “las notas de la maternidad esenciales”, las cuales “se encuentran en ella [España] exaltadas hasta el máximo: dolor sin límite, fecundidad y esa mezcla de lo divino con lo carnal y sangriento, ese palpar de lo infinito por venir entre entrañas desgarradas” (id.). La Guerra de España es –o más bien podría ser– el momento del parto de un “nuevo mundo” y de un “hombre nuevo”, por eso es en el decir de Zambrano tan urgente y necesario acudir en ayuda de ese parto. “Os sentís ahora –les dice a los poetas chilenos– alumbrados por ella [España], renacidos, transformados en descubridores de la nueva época histórica que hemos de cuajar entre todos” (id.). Como decir: es España la que pare, es España la que sufre, la que da a luz y alumbrá, pero la construcción del futuro es competencia del mundo entero.

“Una iniquidad sin nombre se ha conjurado sobre nuestra madre España para aniquilar su fecunda maternidad y sustraer al mundo su fruto” (id., p. 377). La iniquidad es el fascismo, cuyo análisis acometerá (tal vez ya ha empezado a escribirlo) en *Los intelectuales en el drama de España*, pero no sólo, porque de lo contrario sí tendría nombre, y lo que ahora nombra Zambrano como “iniquidad sin nombre” no se refiere sólo al fascismo, sino también, acaso sobre todo, a los ambientes intelectuales que no supieron poner a tiempo un dique de contención al fascismo, quienes, como denuncia en la “Carta al doctor Marañón”, con su tolerancia iban a propiciar –a favorecer no impidiendo– una acción de connivencia acaso sin saberlo, o sin saberlo del todo, o sabiéndolo sin querer saberlo. Es la iniquidad sin nombre lo que promueve la guerra, lo que desata la violencia y desencadena una guerra total. Se combate en España, pero

es la guerra de los destinos del mundo. Se combate en España, pero no casualmente, porque la guerra trata de impedir un nacimiento: “aniquilar” –dice Zambrano– la “fecunda maternidad” de España y poder así “sustraer al mundo su fruto”. De qué fruto se trate no lo especifica Zambrano en este epílogo, pero sí en otros textos de la época chilena (véanse “El español y su tradición”, “La reforma del entendimiento español”, “¡Madrid, Madrid!”, “El nuevo realismo”) y aun en otros de poco sucesivos (“La nueva moral”, “El materialismo español”), y más tarde aún, ya acabada la guerra, en un desarrollo de mayor vuelo teórico que incluyó en el primero de los ensayos de *Pensamiento y poesía en la vida española*. ¿De qué fruto, pues, se trata? ¿Qué era eso que en España se había gestado a lo largo de la historia y ahora, en la ocasión de la guerra, había que salvar y evitar que se malograra?

El fruto era una promesa. Por paradójico que pudiera parecer en una nación tan antigua, “España es –dice Zambrano– una promesa”. Y añade: “algo en lo que pesa más la tarea por hacer que su largo pasado ya hecho; y esta verdad, hasta ahora sabida por unos pocos, es ahora evidente para todos los que son capaces de entender” (id.). Tal vez no sea importante saber quiénes eran, en la consideración de Zambrano, esos pocos que sabían esa verdad, aunque cabe pensar que fueran los intelectuales, no en vano los hizo protagonistas de su reflexión en el “libro chileno” y allí se aclaran y desvelan muchas de las cosas que en el epílogo quedan simplemente apuntadas, pero lo que sí es relevante es que, fuera como fuera, ahora, es decir, en la evidencia de la guerra, lo saben todos aquellos que son “capaces de entender”. Basta mirar y saber ver. Queda claro en *Los intelectuales en el drama de España*: “Es la revolución, la verdadera, no puede ser otra. Y es España el lugar de tal parto dolorosísimo. Por su infinita energía en potencia, por su virginidad de pueblo apenas empleado en empresas dignas de su poder y por su profunda indocilidad a la cultura idealista europea, tenía que ser y es España” (Zambrano 2015, pp. 149-150). Ese fruto del que habla Zambrano tiene una dimensión política referida a su presente, y queda nombrada como revolución, una revolución que la guerra ha venido a interrumpir (obvio que suena fuerte esta consideración de la vida de la República española como revolución, pero conviene notar que el período chileno es el de mayor acercamiento de Zambrano al comunismo, y en ello el embajador Soriano también tuvo su peso), pero tiene también una dimensión histórica, en la que España, al margen de la modernidad europea, ha gestado en el tiempo una alternativa a esa modernidad en crisis, que es, en efecto, lo que la guerra desvela, lo que la guerra pone en evidencia y ante lo que basta querer mirar y saber ver: la crisis de la modernidad en su punto culminante y definitivo. Sin que aparezca el término de revolución, el epílogo apunta esta misma idea: España es “vida en potencia y su pueblo la más grande reserva moral del mundo moderno” (Zambrano 2015, p. 377). Es por eso que la guerra es en España. “No se equivocaron

de blanco [los poderes reaccionarios]; el pueblo español, con sus infinitas reservas morales y sentimentales, humanas, con sus tres siglos por lo menos de barbecho, constituye hoy en el viejo mundo el germen poderoso, el renacimiento de un mundo nuevo” (id.). Era como decir que puesto que España había marchado ajena al curso dominante de la modernidad europea, llegada ésta al punto culminante de su crisis, cabía pensar que la salida de tal crisis pudiera venir precisamente de España. O tal vez sólo de España. O que España fuera el anuncio de la salida. O el alumbramiento de un mundo nuevo. Es lo que piensa Zambrano, pero en ello introduce un matiz que no debe pasar inobservado, porque en el paso citado no habla de España sino del pueblo español. Del pueblo en cuanto depositario de una tradición (auténtica o verdadera) que ha seguido un curso separado de la modernidad europea, o mejor, del dominio hegemónico de la modernidad, y, por tanto, quien por ello puede, acaso quien sólo puede, en esta hora trágica de la historia del mundo, alumbrar un nuevo renacimiento. Era como decir que España, situada durante siglos en un margen de la modernidad dominante, ha gestado una alternativa y ahora era el momento del parto.

¿Se refería a esto Zambrano (2015, p. 333) cuando decía que en Chile había descubierto o se le había revelado España? Sí, sin duda; pero no sólo, porque lo que resulta claro del epílogo, en su cierre, es el nexo entre el pueblo español y la poesía. No es una claridad argumentativa, algo que acaso no se logra hasta *Pensamiento y poesía en la vida española*, sino de posicionamiento estratégico de las partes del discurso. Porque lo cierto es que acabado el párrafo anterior con la idea de que el pueblo español es el “germen poderoso” del “renacimiento del nuevo mundo”, empieza el siguiente y último párrafo del epílogo en evidente referencia a ello: “Y es con la poesía y con la palabra, es con la razón creadora y con la inteligencia activa, en conjunción con esa sangre que corre a torrentes, como hay que forjar este Renacimiento del pueblo español que traerá un mundo nuevo para todos los pueblos” (Zambrano 2015, p. 377). Nótese que ese Renacimiento lo escribe ahora Zambrano con mayúscula, y que se trata de algo que hay que “forjar”, y que para forjarlo es necesaria la “conjunción” de la razón creadora y la inteligencia activa, por un lado, y, por otro, de la sangre que corre a torrentes. Se hace necesaria, dice Zambrano, la conjunción de inteligencia y voluntad, algo que reclama una comprensión del ser del hombre que se aleja, o parece que lo hace, o cuanto menos parece poner en cuestión, el privilegio de la razón que ha dominado la comprensión dominante de lo humano en la filosofía occidental. El “hombre nuevo”, del que también habla Zambrano en los textos chilenos, es fruto de un alumbramiento que hace luz o desvela para la conciencia la naturaleza humana como conjunción de *pathos* y *ratio*.

Nótese también que el párrafo apenas recién citado, cuyo centro es el concepto de conjunción, empieza precisamente con una conjunción, la más simple de todas, la

conjunción copulativa 'y', cuya eficacia gramatical consiste en su capacidad de juntar o de unir (cosas o aspectos distintos). Es lo que une, lo que junta, lo que conjunta. En la hora de la guerra, de la evidente división de la guerra, Zambrano llama a la conjunción, pero conviene advertir que no se trata de la unión de lo separado en la guerra o por la guerra, sino de algo otro innominado aún cuya separación en el curso de la historia ha provocado la guerra. La denuncia de la arquitectura conceptual y categorial de la filosofía occidental está ya aquí *in nuce*, como una suerte de implícito al que Zambrano iba a dedicar después, en su exilio, tal vez el mejor de su mucho esfuerzo intelectual. Y es, dice, una conjunción fecunda: "Brotan la fecundidad de esta conjunción de dolor humano y razón activa, de la carne que sufre y la inteligencia que descubre" (id.). El momento exige la conjunción: no de lo separado en la guerra, o por la guerra, sino de lo separado antes de la guerra, porque sólo así podrá el sacrificio de la guerra lograr la plenitud de su sentido en el alumbramiento del mundo nuevo. Perder la guerra abriría al sinsentido y eso es algo que Zambrano no contempla, o tal vez no quiere contemplar, en ese preciso momento: "No podrán lograrlo [sustraer al mundo su fruto] porque la realidad histórica tiene algo de invulnerable como la vida misma" (id.). Se equivocaba, obvio, pues a la postre también la realidad histórica iba a quedar vulnerada: ni el sinsentido ni la sinrazón son nunca patrimonio exclusivo del enemigo (pero esta claridad sólo vendría a guerra terminada con la asunción plena y responsable del vencimiento y de la derrota).

La carne sufre y la inteligencia descubre, y es por ello que se hace necesaria su conjunción. La conjunción que aquí se reclama es necesaria y urgente: "Sólo el dolor no bastaría porque la pasividad nunca es suficiente, ni tan siquiera la fiera lucha armada; es preciso, y más que nunca, el ejercicio de la razón y de la razón poética que encuentra en instantáneo descubrimiento lo que la inteligencia desgrana paso a paso en sus elementos" (id., p. 378). Es aquí, como Madeline Cámara ha señalado repetidamente, la primera vez que aparece en Zambrano el término de razón poética. Y aparece de una manera aún imprecisa, envuelta en algo que queda aún indefinido, acaso también porque la razón poética huya de las definiciones, como se ve después en los sucesivos desarrollos textuales que de ella hace Zambrano en su obra, pero cabe pensar también, acaso sobre todo, que en esta hora chilena de la revelación, que es, no se olvide, revelación —a la vez— de España y de la razón poética, lo que sucede en Zambrano es propiamente eso, una revelación, algo que se recibe, un don, como enseña la experiencia mística, algo que se recibe sin acaso buscarlo, acaso sin merecerlo, algo que se recibe como un destello de luz, como una iluminación subitánea y total, algo que es intuitivo y no discursivo, instantáneo y totalizante, algo que se da de una vez y no en pasos sucesivos, y que por tanto encuentra no pocas dificultades, o tal vez tantas, en su expresión lingüística. La frase recién citada tiene

ese carácter: una intuición de la que su expresión escrita da cuenta pobremente y de manera deficiente, como sucede con el lenguaje de los místicos, por lo demás tan amados por Zambrano. Después de la guerra, en uno de los libros que iban a dar continuidad a estas preocupaciones chilenas, *Filosofía y poesía*, en su intento de aquilatar las cosas, o de mejorar su expresión inicial, Zambrano se servirá del concepto de “religación”, destacando con cita de Zubiri que lo que religa “constituye la raíz fundamental de la existencia” (Zambrano 2015, p. 769).

Tal vez por eso a veces la crítica ha tirado por el camino de lo fácil, acaso pensando que esa conjunción o ejercicio entre la razón y la razón poética que aparece en el texto de Zambrano fuese error y debiera subsanarse como “ejercicio de la razón poética” (Soto García 2005, p. 60). Pero no. Es la hora de la conjunción de lo uno y de lo otro, de la razón y de la razón poética, porque sólo el dolor, es decir, las pasiones, no sería suficiente, ni tan siquiera en la “fiera lucha armada”. Es decir, que para ganar la guerra no basta la victoria en el campo de batalla, en el lugar sagrado del sacrificio heroico del pueblo español, que es como ella lo siente en Chile. Para ganar la guerra hace falta más, y eso que hace falta es precisamente la conjunción fecunda de la carne y de la sangre con la inteligencia y la razón, que deben ser, como dijo antes, activa y creadora, inteligencia activa y razón creadora, y a lo que ahora añade, dentro de esa actividad creadora que reclama para las facultades intelectivas, una conjunción más, acaso un poco confusa, entre la razón y la razón poética. Nótese que Zambrano no llama en esta hora a sustituir una por otra, sino a la conjunción entre ambas razones, entre una razón cuyo despliegue se conoce en la historia y otra razón a la que adjetiva de poética y de cuyo funcionamiento dice que “encuentra en instantáneo descubrimiento”, algo así como si se tratase de una intuición o de una revelación, y que eso mismo que encuentra es “lo que la inteligencia desgrana paso a paso en sus elementos”. La diferencia entre ambas aparece clara: una procede paso a paso y la otra recibe de manera instantánea y total. Y de ambas reclama conjunción y colaboración, y lo reclama con urgencia: “es preciso, y más que nunca”, dice.

De la misma manera que dice también, a continuación, que la poesía es necesaria y que lo es más que nunca: “Es necesaria, y más que nunca, la poesía” (Zambrano 2015, p. 769). La estructura lingüística de la expresión de la necesidad es en ambos casos idéntica: tan necesaria es la conjunción entre la razón y la razón poética como la poesía. Lo cual significa que la poesía no se limita a ser ingrediente de una nueva forma de razón, sino que es en sí misma necesaria al desenvolvimiento de la nueva razón, algo que deja en claro, o tal vez desvela o resalta, una acción editorial de la filósofa que es Zambrano de la que no siempre –más bien casi nunca– se ha apreciado su valor y sentido filosóficos. Ocuparse de los poetas es hacer filosofía, una filosofía

sin duda nueva, la cual, claro está, no se agota en escribir de o sobre poetas y poesía, sino que se abre a un horizonte de pensamiento filosófico alternativo y renovador.

Del epílogo a la reseña

En Chile y en compañía de poetas, aunque no sólo, con una ocupación sostenida de trabajo intelectual estrechamente relacionado con la poesía, aunque no sólo con ella (véanse en propósito el libro chileno y los artículos de esos meses), Zambrano concibe, o más bien recibe (tal vez un don, o una llamada, una anunciación o una revelación), la razón poética. Su formulación es muy simple en esta hora, pero enseguida iba a tener un segundo desarrollo, acaso teóricamente más potente, en la reseña dedicada al que sería el último libro que Machado publicara en vida, *La Guerra*, editado con esmero y sobria elegancia e ilustrado con dibujos de su hermano José. Importa ahora señalar, de esta primera formulación chilena de la razón poética, algunos elementos que la envuelven desde lo implícito de las relaciones inter-textuales de la época. El epílogo explicita que el Renacimiento del pueblo español debe ser forjado “con la poesía y con la palabra”, lo cual, como apuntábamos, indica hacia un nexo, implícito en este caso, entre la poesía y el pueblo español. Ese nexo, referido al caso andaluz pero fácilmente aplicable al español en general, iba a quedar más claro en el prólogo –de poco sucesivo a la escritura del epílogo– a la *Antología* de Lorca, sobre todo en el apartado dedicado a la “Cultura poética andaluza”, donde pueden leerse, por ejemplo, expresiones como: “el andaluz es siempre poeta ya en su manera de vivir”, o también “Existe una cultura poética espontánea” (Zambrano 2015, p. 385). Es decir, que hay algo esencialmente poético en el pueblo andaluz/español, algo que se traduce en su forma de vida, como dirá después en *Pensamiento y poesía en la vida española*, una suerte de saber vital que hace del español un pueblo que –dicho acaso con forzada expresión heideggeriana– habita poéticamente el mundo.

En el mismo mes de enero de 1937, es decir, coincidiendo con la fecha del epílogo de *Madre España*, Zambrano escribió también un artículo que se hacía eco de la muerte de Unamuno (ocurrida, como se sabe, el 31 de diciembre de 1936). El artículo en cuestión se tituló “Unamuno y su contrario” y fue publicado en *Onda Corta* en el número del 6 de enero de 1937 (Zambrano 2015, p. 902, nota 183). Allí dice algo que, por su proximidad a la escritura del epílogo, ayuda a dar una mayor amplitud y densidad al campo semántico del que se nutre la razón poética en esta hora trágica de España: “Dos caminos de conocimiento son los más recorridos a través de todos los siglos de cultura[:] el contemplativo intelectual y el emotivo o poético. Unamuno, como muchos españoles, tuvo siempre un conocimiento poético” (Zambrano 2015, p. 305). Más que la referencia a Unamuno, sin duda justa, interesa aquí el inciso “como muchos españoles”, pues deja claro que el conocimiento poético es de casa

en España. Y dice aún otra cosa que en el epílogo no aparece, o lo hace sólo como implícito, como es el hecho de la sinonimia entre los adjetivos ‘emotivo’ y ‘poético’ que acompañan al sustantivo ‘conocimiento’. De donde se seguiría que la razón poética de la formulación del epílogo fuera también –son textos del mismo mes– razón emotiva, o sentimental, es decir, un tipo de razón especial que desplegaba su razón de ser en la conjunción de *ratio* y *pathos*, precisamente los órdenes que la filosofía occidental había mantenido insistentemente separados en su decurso histórico (porque es obvio que pensar las pasiones, pensarlas racionalmente, no significa pensar pasionalmente o desde las pasiones).

En otro artículo de poco después, “¡Madrid, Madrid!”, también publicado en *Onda Corta* en marzo de 1937 (Zambrano 2015, p. 902, nota 190), también se dice algo que permite comprender mejor el despliegue semántico inicial de la razón poética: “Madrid no necesita sistematizadores, con esa rebeldía propia de lo español a ser puesto en sistema, porque seguramente el sistema conceptual propio del pensamiento europeo clásico choca con algún otro modo de sistema, con algún otro modo de razón, de razón cordial, de razón entrañable” (id., p. 309). La cita evidencia, por un lado, la diferencia hispánica (la expresión es de Américo Castro), el distinto itinerario –intelectual, espiritual, vital– de España y Europa durante la época moderna, la contrariedad y el rechazo hacia el sistema y hacia las formas sistemáticas que Zambrano nota y juzga culturalmente propio de España, algo que es muy propio de su escritura de este tiempo y que desarrollará con mayor vuelo durante su exilio, principalmente en su etapa americana (México, Cuba, Puerto Rico), y, por otro lado, en lo que es una clara comprensión múltiple de la razón, comprendida como diversidad de modos de razón, vincula al caso de la cultura española, de la mano del símbolo de Madrid, con unas no mejor definidas “razón cordial” y “razón entrañable”. Lo cual anticipa un recorrido efectivo del desarrollo de la razón poética precisamente en dirección del corazón (Amorós 1983) y de las entrañas, o de lo que ambos simbolizan o representan en la economía de su pensamiento: el ámbito del sentir –del sentir radical, del sentir originario.

Pero hay más, porque lo cierto es que ese campo semántico que envuelve el nacimiento de la razón poética, su alumbramiento chileno, su primer efectivo vislumbre (o lo que la escritura expresa como vislumbre de una revelación o anunciación), parece estar plasmado por –o desde– el pensamiento y la filosofía de los apócrifos machadianos. Hay algo, en efecto, que suena a Machado en ese final concitado y emotivo del epílogo a *Madre España*, algo que suena a cosecha o desarrollo del poeta-filósofo de los apócrifos, pero que acaso se deja pasar por alto por falta de un apoyo textual explícito. Una primera señal de apoyo a la sospecha se encuentra en la honda consideración que encuentra la figura y la poesía de Machado en la Zambrano que escribe el prólogo

a la *Antología* de Lorca, es decir, casi al tiro del epílogo y sin duda en continuidad –intelectual y espiritual– con él: allí Machado es “esa voz permanente que nunca falta al arte español”, también “esa voz honrada, fiel a su destino, de tono y acento incorruptibles, que nos da testimonio de la verdadera sustancia española”, que es como decir del nexo indisoluble entre la “poesía” y el “pueblo”, acaso las dos categorías más importantes del pensamiento de Zambrano en tiempo de guerra. “En la obra de Antonio Machado existe bajo su poesía, pero asomando transparentemente en ella, una filosofía muy del pueblo español, no formulada aún en sistema de abstracciones, de parentesco sin duda senequista” (Zambrano 2015, p. 382). Machado es, pues, una poesía en la que hay una filosofía popular, algo que rompe muchos moldes de la época, sobre todo en lo que hace a la filosofía, incluso en los intentos más atrevidos de renovación filosófica, como era el orteguismo, o que sin duda debió romperlos en ella para trazar después un camino que conduce derecho a *Filosofía y poesía*.

A este detalle de la presencia de Machado en el pensamiento de la Zambrano que escribe el prólogo a Lorca hay que añadir otros dos, que dicen sin decir, muestran la presencia sin más, como son la colocación principal que encuentra la poesía de Machado “El crimen fue en Granada” tanto en la *Antología* como en el *Romancero* (es la primera de este último y la que con otra de Alberti abre la *Antología*). Pero si eso no bastara, lo que no deja lugar a dudas, lo que pone en evidencia esa “presencia real” de Machado en Zambrano en ese año de 1937, es la ya apuntada reseña que Zambrano escribe de *La Guerra* de Machado, publicada en el número de diciembre de la revista *Hora de España* (sucesivamente incluida por Zambrano en la segunda edición ampliada de *Los intelectuales en el drama de España* de 1977). Esa reseña, sin duda, hace luz en el epílogo. No importa que haya sido escrita después, pues la luz con que se iluminan los textos no viaja sólo en sentido cronológico hacia adelante en el tiempo, sino también, como es el caso, hacia atrás (son acaso los caminos de vuelta o los avances de retorno que se decían al principio). La hondura de la reseña desvela un buen conocimiento de la obra de Machado, pues no se limita sólo a dar cuenta del libro en cuestión, que es lo que suelen hacer las reseñas, sino que contextualiza al libro dentro del general desarrollo de los escritos machadianos (o mejor: del conocimiento que en la época se tenía de ellos). Algo que no es sólo fruto de la lectura de un libro, de la ocasión de su lectura, sino que pone la lectura del libro sobre una base de conocimiento previo que requiere años de lectura atenta de la obra de Machado. Tal es, sin duda, el caso de Zambrano.

Con la sospecha confirmada, esa última parte del epílogo se entiende mejor, como si la oscuridad que envuelve a ese primer vislumbre de la razón poética quedara en parte aclarada por la luz diferida que la presencia implícita de Machado confiere al primer anuncio de la razón poética. Ahora, a esta luz machadiana, el “instantáneo”

descubrir de la razón poética se enmarca dentro de la amplia y muy sostenida reflexión de Machado sobre Bergson, a cuyas clases en el Collège de France el poeta había asistido en aquel accidentado viaje a París de 1911 (Cerezo Galán 2012, p. 84). Bergson es, para Machado, una columna de su pensamiento, y ello con independencia del grado de adhesión doctrinal, pues, como se sabe, Machado se fue distanciando con el tiempo de esa filosofía que, haciéndose fuerte en el concepto de intuición (en lo que era una respuesta al derrumbe de la epistemología positivista), no lograba, para nuestro poeta, marcar claramente su distancia con el irracionalismo. El Machado más tardío descubrirá, sin duda a través de la obra de Ortega y Gasset y de la crítica de García Morente a la filosofía de Bergson, “el renacimiento de la intuición eidética del movimiento fenomenológico” (id., p. 85), pero debe tenerse en cuenta que en la base de su pensamiento siempre estuvo presente, aun problemáticamente, la intuición bergsoniana. A la que ahora Zambrano, en lo que es sin duda su personal contribución al desarrollo del orteguismo, parece volver con los ojos en su intento de dar forma expresiva (tal vez como pobre vislumbre) a la revelación de la razón poética.

También añade luz Machado al concepto de “conjunción” reclamado por Zambrano en ese paso final del epílogo. Y lo hace a través de su concepto de “complementariedad”. Es sabido que los cuadernos de la época de Baeza se publicaron póstumos con el título de *Los complementarios*, y que, por tanto, Zambrano no tuvo acceso a ese material, pero a lo que sin duda sí tuvo acceso, y de lo que hizo una lectura atenta y detenida, como testimonia la reseña aludida, fue a *De un cancionero apócrifo*, y acaso también a *Juan de Mairena*, libros, por lo demás, que montan claramente –más el primero que el segundo– sobre la experiencia espiritual del poeta en los años de Baeza. Lo complementario en Machado no llama a una simple suma o unión de cosas separadas, sino a una suerte de juntura que a la postre acaba por completar a las partes que se juntan, como si esas partes, separadas, fueran de suyo incompletas. “Busca a tu complementario, / que marcha siempre contigo, / y suele ser tu contrario” (Machado 2005, p. 629). Lo complementario es tal porque complementa, porque da algo que falta, porque llena un vacío, pero lo cierto es que complementando completa. Y debe ser claro que eso completo que se logra complementando no configura ninguna suerte de síntesis superior en la que desaparecen las diferencias complementarias, sino que, por el contrario, es lo completo logrado en el perfecto respeto de las diferencias de los complementarios.

En la conjunción que reclama Zambrano hay, en efecto, algo de eso, pues no se trata de juntar, del mero juntar o del juntar simplemente, sino de conjuntar, y conjuntar es algo así como juntar con armonía, según reza el Diccionario de la Real Academia, armonía que acaso reenvía a eso que se completa, a lo que en la junta de lo que es complementario se completa, a lo que se completa más allá de lo complementario

diferente. Lo cual es como decir que la conjunción entre la razón y la razón poética es lo que está buscando en esta hora Zambrano: algo así como una nueva armonía –algo que en modo alguno puede entenderse como síntesis de una con otra.

Armonía o conjunción de lo que se complementa es lo que parecen reclamar el epílogo al libro de los poetas chilenos y la reseña al libro de Machado. Y nótese que se trata de un reclamo que es a la vez filológico y filosófico, pues tan importantes son, en esta hora del alumbramiento chileno de la razón poética, las ideas que se expresan cuanto las palabras con que se expresan, tal vez porque lo que empieza a trasparecer o apuntar como implícito en Zambrano es un concepto de palabra poética que hunde sus raíces en la comprensión machadiana tanto de la palabra poética como del conocimiento poético. Y sobre todo esa idea soterrada de la esencial heterogeneidad del ser que en *De un cancionero apócrifo* se atribuye a la cosecha de Abel Martín: “El ser es pensado por Martín como conciencia activa, quieta y mudable, esencialmente heterogénea” (id., p.687). Algo, esto último, que combinado con su orteguismo de formación, con esa crítica a los conceptos de la metafísica clásica que Ortega y Gasset acomete a partir del curso ¿Qué es filosofía?, de 1929, y luego seguirá en los cursos de los años 30 sobre los *Principios de metafísica según la razón vital*, iba a sustanciarse en Zambrano de una manera radical (acaso porque no se trataba de una mera combinación, sino de una verdadera conjunción de uno con otro, de Ortega con Machado, o de Machado con Ortega, que el orden acaso no sea indiferente, o, más que de ellos, de los respectivos horizontes de su pensamiento metafísico).

De la reseña al epílogo

“*La Guerra* de Antonio Machado”, texto que aquí se toma en consideración a pesar de estar ya fuera del tiempo chileno de Zambrano (está de vuelta en España desde junio), como queda dicho y también se verá más adelante, mantiene implícitamente una relación conceptual y en cierto modo de intimidad espiritual con el epílogo de *Madre España*. Es como si el epílogo siguiera en la reseña, al menos en lo que hace a la formulación lingüística de la razón poética, algo de lo que de reciente se ha ocupado muy oportunamente Madeline Cámara (2020 b). Se trata de una reseña extensa para su género (seis páginas apretadas en su primera edición), de la que la crítica ha solido destacar sólo la parte donde vuelve a aparecer el término de razón poética, en general siguiendo en ello a Moreno Sanz (1998, p. 14) y dando erróneamente de consecuencia esta aparición como la primera (de Madeline Cámara es el mérito de haber puesto las cosas en su lugar reclamando la prioridad del epílogo de *Madre España*). Pero la reseña de Zambrano es interesante no sólo por ese detalle, aunque se trata, claro está, de un importantísimo detalle, sino que lo es también porque en ella deposita Zambrano –y lo hace de manera explícita– un conocimiento muy hondo de la obra de

Machado, y ese hondo conocimiento es también un detalle muy importante –otro– en lo que hace al despliegue del campo semántico de la razón poética en aquel año de gracia y desgracia que fue 1937. Y hay más aún, porque es a la luz de Machado que Zambrano dispara su mejor artillería conceptual del momento, como es por ejemplo la idea de que “la historia de España es poética por esencia” (Zambrano 2015, p. 186), una idea con la que Zambrano, ahora de la mano de Machado, a la postre “poeta del pueblo”, vuelve sobre uno de sus temas mayores de aquel año: la relación entre la poesía y el pueblo español.

De la voz de Machado dice Zambrano ser la que mayormente da –como si de un don o acto de donación se tratara– “compañía” y “seguridad íntima” (id.). Nótese cuánto abren para el orden del pensamiento ambas cosas: la compañía de Machado representa en la guerra –en la guerra– para el pensamiento de Zambrano su nivel de seguridad. Lo cual quiere decir que Zambrano piensa ahora desde el nivel de seguridad, de íntima seguridad, precisa ella, que le proporciona Machado. No es cosa de poco, desde luego. Y no es posible no pensar en aquel paso de *Meditaciones del Quijote*, que es, por lo demás, el libro que mayormente cita Zambrano de su maestro, en que Ortega definía los conceptos como el nivel de seguridad de la cultura (2004, p. 786). En la inseguridad de la guerra Machado es para Zambrano zona de seguridad: zona intelectual de seguridad para su pensamiento (y conviene no olvidar que esa zona está conformada, según ella misma dirá después, por “poesías” y por “pensamientos de poeta”).

Habla Zambrano de *La Guerra* de Machado y comienza destacando que se trata de “un libro en prosa –salvo dos poemas– de un poeta”, con lo que llama la atención de algo que después habría de verse como el desplazamiento de la poesía machadiana hacia la prosa (Martín 2016, p. 56), algo que tiene un notable peso filosófico y que Zambrano ve a su modo en esta hora temprana: “no se trata de un poeta que accidentalmente piensa” (Zambrano 2015, p. 189). Luego, con una cita de la que se dirá enseguida, señala en Machado la “relación entre pensamiento filosófico y poesía”, algo que, como se sabe, será después en su obra motivo importante de reflexión. La cita es muy famosa y es la que empieza con “Todo poeta –dice Juan de Mairena– supone una metafísica; [...]” (id.). De tal cita hay que destacar lo siguiente: la primera cita que da Zambrano de Machado en la reseña de *La Guerra* no está tomada de *La Guerra*, sino de un libro anterior, *De un cancionero apócrifo* (Machado 2005, p. 706). Lo cual da una idea clara de cómo ha leído Zambrano el último libro de Machado, y también, claro está, como queda dicho, del amplio conocimiento que Zambrano tiene de la entera obra del poeta. En propósito cabe decir también que ninguno de los editores de *Los intelectuales en el drama de España*, ni en su edición de 1998 ni en la más reciente de 2015 incluida en las *Obras completas*, ha dado la referencia exacta de la cita de

Machado, ni en este caso ni en los demás casos de las citas de Machado en esta reseña, algo que pone bien a las claras el –al parecer– incurable “déficit filológico de la filosofía española” (Martín 2011). Porque no se trata de un detalle que importa sólo a la filología (aunque, si así fuera, tales editores olvidan que Zambrano es también y en cualquier caso, acaso sobre todo, un texto, y que, por tanto, el efectivo cuidado de sus textos, de la materia corpórea de sus textos, se hace esencial de necesidad), sino que también importa a la filosofía, pues no es lo mismo leer una cita en el vacío de su referencia que leerla –tal vez pulcramente anotada– en el contexto de su texto de origen (editar un texto es ponerse a su servicio, y eso, claro es, está reñido con servirse de él en cualesquiera forma).

La cita en cuestión sirve a Zambrano para abrir el frente de su reseña, en cuyo final aparecerá, o comparecerá, la razón poética, como es el caso cuando dice que Machado “somete a justificación su poesía” (Zambrano 2015, p. 189), lo que matiza, o en lo que ahonda, poco más adelante: “somete luego la poesía a razón diciendo que la lleva implícita, es decir, que en último término no cree en la posibilidad de una poesía fuera de la razón o contra la razón” (id., p. 190). Algo, esto último, que en la reseña va precedido de una breve cita de Machado, esta vez tomada de *La Guerra*: “por influjo de lo subconsciente *sine qua non* de toda poesía” (id., pp. 189-190), cita extraída de un paso más que significativo de la “Carta a David Vigodsky”: “Releyendo, cosa rara en mí, los versos que dediqué a García Lorca, encuentro en ellos la expresión poco estéticamente elaborada de un pesar auténtico, y además, por influjo de lo subconsciente *sine qua non* de toda poesía, un sentimiento de amarga queja, que implica una acusación a Granada” (Machado 1937, pp. 80-81). O sea, que lo que cita Zambrano lleva arrastras un implícito sobre Lorca, una reflexión de Machado sobre su poesía “El crimen fue en Granada”, poesía que Zambrano incluyó con notable realce tanto en la *Antología* del poeta granadino como en el *Romancero de la Guerra española*, y que, como es natural que sea siendo el caso que es, dicha reflexión de Machado le llega a Zambrano a lo más hondo.

Parece que todo queda entre poetas, o que el pensamiento de Zambrano de esta hora se juega su desarrollo y originalidad adentrándose en los *lugares* de la poesía (lugares, hay que decir, muy poco transitados por la filosofía dominante de la tradición occidental, sin duda, pero igualmente poco transitados por el orteguismo de su formación aun a pesar de la tensión entre la filosofía y la literatura que le era característico). Volviendo a la cita inicial del párrafo anterior, contextualizada la voz de Machado, se entiende mejor eso que Zambrano quiere decir con el sometimiento de la poesía a razón “diciendo que la lleva implícita”, es decir, que la poesía lleva implícita la razón, aunque todavía no aclara qué tipo de razón sea esa que va implícita en la poesía. Ella está hablando de la poesía de Machado, pero cabe pensar el asunto también en general, sin duda.

¿Podría ser la razón pura, entendida en su uso genérico como la razón propia del racionalismo e idealismo dominantes durante la modernidad, esa razón que la poesía lleva implícita? Desde luego que no, basta atender al desarrollo de la reseña para comprobar que se trata de la razón poética, aunque aún quede velada y sin anunciar, acaso buscando un golpe de efecto en la parte final de la reseña.

Hay que decir que el empleo en la cita aludida del término “somete” (Machado somete la poesía a razón) no es muy afortunado, y, de hecho, cabe observar un abandono sucesivo en Zambrano, una modificación expresiva de esa idea que ahora refiere a Machado cuando, más tarde, sobre todo en *Filosofía y poesía*, vuelva a tratar de la relación entre poesía y razón. Es interesante notar que lo que dice Zambrano es “somete luego”, lo cual desvela que nuestra autora ha trazado una suerte de paralelismo entre la poesía y la prosa de Machado con la poesía y la prosa de San Juan de la Cruz, a quien tiene en mente y va a citar poco después en la reseña (Zambrano 2015, p. 192), como si quisiera indicar que lo que hace San Juan con sus comentarios o explicaciones de sus poesías místicas (someterlas a razón, explicarlas) es lo mismo o semejante a lo que hace Machado, como si las prosas de *De un cancionero apócrifo* y de *Juan de Mairena* fueran, o pudieran ser reducidas, a meras glosas de sus poesías. No es así, claro está, pero entonces no era fácil aún ver el significado poético de la prosa machadiana (significado que es intrínseco y que no se reduce a ser sólo eso, es decir, poético, pues se trata de un significado que es, a la vez y de manera indisociable, poético y filosófico, o mejor aún: poético-filosófico).

Más allá de este detalle, prosiguiendo con la reseña, Zambrano enseguida enlaza la poesía de Machado con el pensamiento y con la filosofía: “no le es ajeno el pensamiento” (id., p. 190), dice. Y añade: “No sucede esto en el mundo por primera vez: que pensamiento y poesía, filosofía y poesía se amen y requieran en contraposición, y tal vez para algunos, consuelo de aquellas veces en que mutuamente se rechazan y andan en discordia” (id.). Aquí está, *in nuce*, el germen o semilla de que nacerá *Filosofía y poesía* a los pocos meses de acabar la guerra. Nótese que las relaciones entre la una y la otra son complejas: unas veces se aman y requieren “en contraposición”, y otras, “mutuamente” se rechazan. Pero a Zambrano interesa ahora lo primero, eso que llama “las diversas formas de esta unidad” (id.) entre la filosofía y la poesía. Comparecen así los nombres de Parménides, Pitágoras, Dante, Baudelaire, junto a otros que dice “nombres más próximos a nosotros a quienes inmediatamente nos trae a la mente Antonio Machado” (id.): Jorge Manrique y la poesía popular, que hunden sus raíces en el estoicismo, sobre el que Zambrano se detiene con sendas citas del poeta que posicionan su estoicismo —el de Machado— con o contra Unamuno y Heidegger (los dos autores que en la época más y mayormente habían dado centralidad en su pensamiento a la reflexión sobre la muerte). Son dos citas largas, ambas tomadas de

La Guerra, a las que en las ediciones sucesivas a la de la revista *Hora de España* se ha solido dar resalto en el cuerpo del texto de la reseña con la introducción de la sangría (cosa que no hace la edición de 1937, la cual procede con un simple entrecorrido en el cuerpo del texto).

La primera de ellas, sobre Unamuno, es la que empieza con “De todos los pensadores que hicieron de la muerte [...]” (id. 191) y también está tomada de la “Carta a David Vigodsky” antes citada (Machado 1937, p. 75), que es en el orden de *La Guerra* el quinto texto o cuarto ensayo. Si los editores de *Los intelectuales en el drama de España* se hubieran tomado la molestia de ir a ver el original machadiano hubieran podido corregir el cursivo del adjetivo antisenequista (un cursivo que desaparece en la cita de Zambrano). La segunda, en cambio, más larga y centrada en Heidegger, es la que empieza con “Porque la muerte es cosa de hombres [...]” (Zambrano 2015, p. 191) y está sacada del último párrafo de “Apuntes” (Machado 1937, pp. 41-43), tercer texto o segundo ensayo del libro. También aquí, como antes, de haber hecho las cosas como se deben, los editores habrían podido notar, tal vez corregir y anotar, en la cita que hace Zambrano de Machado, un par de erratas (una mayúscula y una coma) y la supresión de las expresiones en alemán propias de Heidegger (*Sein zum Tode y Freiheit zum Tode*). No es casual que Machado esté hablando de la muerte y que recurra a dos pensadores que de maneras distintas habían hecho de ella el centro de su reflexión, como tampoco es casual que Zambrano note de manera especial ese mismo tema o asunto de la muerte: es obvio que la guerra imponía su agenda al pensamiento y a la escritura (tanto de Machado como de Zambrano). De la poesía de Machado Zambrano dice que es: “¡Una profunda y contenida meditación sobre la muerte!” (resaltando la frase entre signos de admiración), y que lo que la hace enlazar, muy hacia atrás en el tiempo, con la copla popular, y a ésta con la poesía de Jorge Manrique y con el estoicismo de Séneca, “es este arrancar de un conocimiento sereno de la muerte” (Zambrano 2015, p. 192).

Luego sigue un razonamiento que une los conceptos de amor y muerte, unión presente tanto en los estoicos como en Machado: “su poesía y su pensamiento requeridos, engendrados, por estos opuestos polos, Amor y Muerte” (id.). Y lo enlaza en este punto del erotismo con San Juan de la Cruz, de quien dice, como antes ya quedó aquí apuntado: “También él necesitaba comentar sus versos, empaparlos de razón y aun de razones” (id.). A lo que sigue, en un nuevo párrafo, algo que después quedará conceptualizado como rasgo distintivo de la razón poética: “Razones de amor tan sabrosas de leer como su amorosa poesía. Razones de amor porque cumplen una función amorosa, de reintegrar a unidad los trozos de un mundo vacío; amor que va creando el orden, la ley, amor que crea la objetividad en su más alta forma” (id.). Es Zambrano quien habla, sea claro, y añade que “Mucho sabe de esto Machado [de esas

razones de amor] y claramente lo expresa en su *Abel Martín*, incluido en el volumen de *Poesías completas*” (id.). Zambrano se refiere a *De un cancionero apócrifo*, un libro que Machado nunca publicó como libro suelto, sino que, como se dijo al principio, quedó incluido en sus *Poesías completas* a partir de su edición de 1928. Tal vez por eso Zambrano siente la necesidad de aclarar la procedencia de sus citas y de dar la referencia de sus comentarios, algo en verdad un tanto inusual tratándose de una reseña. Un libro, este de Machado, de cuyo contenido dice Zambrano: “Maravillosos pensamientos de un poeta, razones de amor que algún día serán mirados como continuación de lo mejor y más vivo de nuestra mística” (id.). Nótese que de los cinco ensayos que componen *Filosofía y poesía*, el tercero y central en su estructura se titula precisamente “Mística y poesía”. Aquí, en la reseña de 1937, Zambrano todavía no lo dice de manera explícita, pero Unamuno ya lo había dicho en el final de uno de sus ensayos mayores, *Del sentimiento trágico de la vida*: “Pues abrigo cada vez más la convicción de que nuestra filosofía, la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos” (Unamuno 1999, p. 274). Es la relación entre filosofía y mística, por un lado, y, por otro, entre mística y poesía, lo que pone a Machado en primera línea a la hora de ser considerado un poeta-filósofo. Zambrano dice que “algún día” esos pensamientos de poeta que Machado encierra en su libro “serán mirados” de otro modo: “como continuación de lo mejor y más vivo de nuestra mística” –pero es una mística de la que ya desde Unamuno se reclama su valor filosófico, o mejor aún, de la que cabe decir que se trata de un diverso modo de poder darse la filosofía.

A continuación Zambrano, con expresión propia, sigue muy de cerca –muy de cerca– algunos pasos de libro de Machado, casi como si en efecto se tratara de una glosa minuciosa y atenta: la abstracción como operación que resta y disminuye la variedad e intrínseca riqueza de la realidad efectiva, o la consideración del pensamiento científico como “descualificador, desubjetivador”, que “anula la heterogeneidad del ser, es decir, la realidad inmediata, sensible, que el poeta ama y de la que no puede ni quiere desprenderse” (Zambrano 2015, p. 193), son motivos que encuentran muy fácilmente una clara referencia machadiana, por ejemplo (pero habría otros posibles lugares) cuando el poeta dice que “Pensar es, ahora, descualificar, homogeneizar” (Machado 2005, p. 690), entendiendo ese pensar como el propio de la filosofía y ciencia dominantes en la historia occidental. Frase contundente que cerraba un razonamiento más amplio: “Todas las formas de la objetividad, o apariencias de lo objetivo, son, con excepción del arte, productos de desubjetivación, tienden a formas espaciales y temporales puras: figuras, números, conceptos. Su objetividad quiere decir, ante todo, homogeneidad, descualificación de lo esencialmente cualitativo” (id.).

Al hilo de esta glosa, Zambrano introduce el concepto machadiano de pensar poético

(Machado usa también repetidamente en este libro los conceptos de conocimiento poético y de pensamiento poético), y lo define con una cita del poeta: “El pensar poético, dice Machado, se da «entre realidades, no entre sombras; entre intuiciones, no entre conceptos»” (Zambrano 2015, p. 193). Una cita sin duda importante, tomada de un paso del libro de Machado que hizo honda impresión en Zambrano, pues supone una denuncia contundente del “palacio encantado de la lógica” y la proclamación de un “nuevo pensar, o pensar poético” (Machado 2005, p. 691). Allí se dice, por ejemplo, que la poesía es “una actividad de sentido inverso al pensamiento lógico”, y también que ese nuevo pensar poético es un “pensar cualificador”: “No es, ni mucho menos, un retorno al caos sensible de la animalidad; porque tiene sus normas, no menos rígidas que las del pensamiento homogeneizador, aunque son muy otras. Este pensar se da entre realidades, no entre sombras; entre intuiciones, no entre conceptos” (id.). Algo, pues, que permite ver mejor el campo semántico del que se nutre la razón poética en esta hora de su nacimiento o revelación chilena que se aquilata después en España.

Toda esta parte de la reseña de Zambrano funciona como una glosa de las ideas fundamentales de Machado en *De un cancionero apócrifo*, glosa que se combina y apoya con la cita directa del poeta, como acaba de verse y también se verá enseguida, por lo que, una vez que se ha desvelado la procedencia de las citas y que lo expresado como contorno de ellas es glosa, aparece clara la deuda intelectual que Zambrano contrae en este punto con Machado. Y nótese que, en la estructura del texto de la reseña, no es éste un punto cualquiera, pues se trata del momento estelar en que va a aparecer de nuevo, después del epílogo chileno, el concepto de razón poética. “El concepto se obtiene a fuerza de negaciones, y «el poeta no renuncia a nada ni pretende degradar ninguna apariencia». Y en otro lugar: «¿y cómo no intentar devolver a lo que es su propia intimidad? Esta empresa fue iniciada por Leibniz, pero solamente puede ser consumada por la poesía»” (Zambrano 2015, p. 193). Lo que aquí hace Zambrano, con un recurso muy propio de la glosa, es romper el orden de la frase de Machado, citando primero lo que originalmente venía después: “«Y cómo no intentar –dice Martín– devolver a *lo que es* su propia intimidad». Esta empresa fue iniciada por Leibniz –filósofo del porvenir, añade Martín–; pero sólo puede ser consumada por la poesía, que define Martín como aspiración a conciencia integral. El poeta, como tal, no renuncia a nada, ni pretende degradar ninguna apariencia” (Machado 2005, pp. 687-688). Sepa el lector distinguir el doble entrecomillado de cada caso. En su cita Zambrano elimina las comillas y la referencia al apócrifo que aparecen en el texto machadiano y sirven al poeta para separar las voces de Abel Martín y del narrador, algo que, desde luego, era perfectamente razonable y funcional a la economía de la reseña. También desaparece el cursivo del original machadiano, y algún que otro complemento (carentes en este momento de importancia conceptual para Zambrano),

cosa que alguno de los editores de *Los intelectuales en el drama de España* hubiera podido restituir y tal vez anotar, según fuera de cada caso, si hubiera cotejado –como sin duda debía– los textos.

A este punto de la reseña aparece un paso muy citado, sobre todo porque antecede la aparición de ese segundo momento estelar al que antes se hacía referencia: “Razón poética, de honda raíz de amor” (Zambrano 2015, p. 193). Ya quedó aclarado antes cómo el nexo entre el amor y la poesía, al menos en lo que hace a la economía de la reseña, estaba sacado de *De un cancionero apócrifo*. Por lo que parece también claro el vínculo de la frase en cuestión de Zambrano con Machado, un vínculo que acaso pueda definirse como de intimidad espiritual y no sólo intelectual. Machado, al menos a cuanto aquí alcanza, no emplea nunca el término de razón poética, pero sí los de conocimiento poético, pensamiento poético y pensar poético. Y ello tanto en *De un cancionero apócrifo* (Machado 2005, pp. 691, 692, 708), que es el libro del que en la ocasión de la reseña Zambrano se sirve y demuestra conocer exhaustivamente, como en *Juan de Mairena* (Machado 2006, pp. 1963, 2008). Todo lo más que Machado anuncia es una “nueva ratio” (Machado 2005, p. 696), sin duda propia del pensar poético que reclaman sus apócrifos, y que tal vez podría explicarse a partir de la “nueva lógica” que aparece en *Juan de Mairena*: “Nuestra lógica pretende ser la del pensar poético, *heterogeneizante, inventor* o descubridor de lo real” (Machado 2006, p. 2008).

Pero el caso es –y esto es aquí de suma importancia– que esa frase de la segunda aparición de la razón poética en los escritos de Zambrano (“Razón poética, de honda raíz de amor”), en el orden de la escritura de la reseña sucede inmediatamente a un par de frases que se dan como cita de Machado desde su primera publicación en *Hora de España* (y como tal mantenido en *Los intelectuales en el drama de España* a partir de su segunda edición). Es lo siguiente: “Poesía y razón se completan y requieren una a otra. La poesía vendría a ser el pensamiento supremo por captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluente, movediza, la radical heterogeneidad del ser” (Zambrano 2015, p. 193). Tal cita, sin embargo, no aparece en Machado, al menos no aparece en *De un cancionero apócrifo* ni en ninguna otra de las prosas publicadas por el poeta antes de diciembre de 1937, fecha de la reseña de Zambrano. Es, pues, presumible que se trate de un error, tal vez de una errata de la primera edición (nótese que por cuidada que fuera la edición de *Hora de España* no deja de ser una revista que se hacía en medio de las urgencias de una guerra), una errata que entrecomilla como cita (de Machado) lo que no es ninguna cita sino –presumiblemente– escritura propia de Zambrano, parte inalienable de la escritura de la reseña, algo que, como queda dicho, es o toma a veces la forma de la glosa y sigue muy de cerca –muy de cerca– las ideas y la expresión machadiana de *De un cancionero apócrifo* (nótese

en propósito las expresiones, claramente machadianas, de radical heterogeneidad del ser o de realidad fluente y movediza, así como esa alusión al pensamiento supremo que Machado también declina como divino). Tal vez por eso –por seguir muy de cerca las ideas y la expresión machadianas– durante tanto tiempo ha parecido natural a la crítica y a los estudios zambranianos la atribución a Machado, mantener o no poner en cuestión tal errónea atribución, cuando en propiedad es –o cabe pensar que fuera– autoría de la misma Zambrano.

Cabe decir también que la forma expresiva de la idea del requerimiento entre la poesía y la razón que aparece en la cita es más zambraniana que machadiana, aunque de hecho germine, como es el caso, en un contexto de lectura y comentario machadianos. En Machado la poesía es “nueva ratio”, como se ha visto, pero es *ratio* que se contrapone a la razón que rige en la filosofía y en la ciencia dominantes. Todo lo más que llega a decir es que “Algún día [...] se trocarán los papeles entre los poetas y los filósofos”, y ese día, perfectamente futurible, al menos en la conciencia del poeta-filósofo que es Abel Martín, “estarán frente a frente poeta y filósofo –nunca hostiles– y trabajando cada uno en lo que el otro deja” (Machado 2006, p. 2050). Algo que está lejos, o cuanto menos no coincide, con aquella llamada de Zambrano en el epílogo chileno a la “conjunción” entre la razón y la razón poética.

Y también parece más zambraniana que machadiana la expresión según la cual la poesía y la razón “se completan”. Un estudio atento del léxico en *De un cancionero apócrifo* concluiría que es mucho más probable que el poeta dijera –caso de haber dicho– “se complementan” en vez del “se completan” que aparece en la reseña. Bien es verdad, como atrás queda dicho, que la complementariedad también completa, pero lo cierto es que el Machado de los apócrifos estaba más por resaltar el aspecto complementario que el de completitud, más lo que complementa que lo que completa, y aunque en el fondo pueda ser lo mismo (lo complementario que completa), filosóficamente ni es ni da lo mismo mirar las cosas de un modo que de otro: desde lo que es complementario o desde lo que es o pretende ser completo. Lo complementario abre, lo completo cierra –y ello aun cuando se trate de mera posibilidad de completar o completarse.

Cabe decir, además, que en otro escrito sobre Machado, publicado en 1975 y recogido en el póstumo *Algunos lugares de la poesía*, “Antonio Machado: un pensador”, Zambrano, en lo que es un intento claro de servirse de la reseña de 1937 para elaborar un artículo sobre la figura total y la entera obra de Machado, vuelve a repetir una tras otra las citas –las mismas citas– de las que se había servido en la reseña de 1937, sin que reitere en modo alguno, ni como cita ni como nada, esa parte que en la reseña apareció –erróneamente– como cita de Machado.

La reseña, después, se encamina hacia el final: “No podemos seguir por hoy, lo cual no significa una renuncia a ello, los hondos laberintos de esta razón poética, de esta razón de amor reintegradora de la rica sustancia del mundo” (Zambrano 2015, p. 193). No es, pues, en esta hora, la razón poética, simplemente integradora, sino que es propiamente reintegradora, es decir, que con su acción no se trata sólo de unir o juntar lo diferente separado, sino sobre todo de restituir o reconstruir la mermada integridad, algo que mira hacia lo originario de una recomposición que en el tiempo fue fracturada (sin que en modo alguno se entre todavía en el mérito de la fractura). Y reintegración sí es, en cambio, un concepto empleado y reiterado por Machado en *De un cancionero apócrifo*: “El *ethos* no se purifica, sino que se empobrece por eliminación del *pathos*, y aunque el poeta debe saber distinguirlos, su misión es la reintegración de ambos a aquella zona de la conciencia en que se dan como inseparables” (Machado 2005, p. 688); “[...] reintegrando a la pura unidad heterogénea las citadas formas o *reversos del ser*” (id., p. 689). No, pues, sólo integración de lo diferente, sino reintegración de lo diferente a la unidad sustantiva de la esencial heterogeneidad del ser.

Cierra Zambrano con la idea de hermandad del poeta con su pueblo y con una referencia, sin duda muy hondamente sentida, al escultor segoviano Emiliano Barral, “sombra de amigos caídos en la lucha común” (Zambrano 2015, p. 194), autor entre otras de sendas cabezas o bustos escultóricos de Antonio Machado y Blas Zambrano. Y sigue una cita emocionada (id.), emoción de Machado que comparte o revive Zambrano, tomada de *La Guerra* (Machado 1937, p. 91), libro que es –dice en sus palabras finales– “ofrenda de un poeta a su pueblo” (Zambrano 2015, p. 194). Por lo demás, “El poeta y el pueblo” es el título del discurso de Machado en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, pronunciado en el Ayuntamiento de Valencia en la tarde del 10 de julio de 1937, acto al que Zambrano asistió apenas recién regresada de Chile y del que dio cuenta en uno de los artículos chilenos: “De la diferencia entre «masa» y «pueblo» [habló] Antonio Machado, afirmando su teoría de que «las masas» es expresión burguesa para designar al pueblo, nacidas de quienes la explotan económicamente, y al llamarle así le rebajan la dignidad humana y categoría espiritual” (Zambrano 2015, p. 318). Algo que, sin duda, en Zambrano estaba afianzando su toma de distancia “política” con respecto de su maestro Ortega y Gasset.

El camino recibido (ida y vuelta)

En conclusión acaso pueda decirse que la línea de sutil continuidad –intelectual y espiritual– trazada entre el epílogo chileno de *Madre España* y la reseña a *La Guerra* de Antonio Machado, publicaciones que en cierto modo podrían considerarse como el alfa y la omega de los escritos de Zambrano de 1937, en el sentido de que uno abre y

otro cierra, o como complementarios que se conjuntan, aclara la génesis bélica de la razón poética y desvela la raíz hondamente machadiana de la misma. La atención al campo semántico del nacimiento –revelación o despliegue inicial– de la razón poética ha dado sus frutos: es método y hasta aquí llega. La razón poética era algo que entonces sólo empezaba y que después haría su curso, algo así como un “camino recibido”, aunque de ese camino entonces no se supiera nada, pues que ni el exilio aún se vislumbraba. Era simplemente que se estaba en medio de una guerra, algo que iba a ser una suerte de grado cero en la historia, en la de España en general y en la de tantos españoles y españolas de aquí y de allá en particular. Un grado cero y una suerte de segundo nacimiento, aunque tal vez fuera aborto, o mera muerte en vida, como la misma Zambrano diría tantos años después, pero de ello aún nada se sabía.

Nada, en efecto, se sabía, pero tal vez se barruntaba, como si fueran presagios indescifrables que se anunciaban en la negrura del horizonte, como aparece en la carta de noviembre de ese año que Zambrano envía a su buen amigo Rafael Dieste: “Algo necesariamente sucede. A mí desde luego me han sucedido muchas cosas, cosas que todavía no he expresado ni sé si podría expresar, pues en momentos escribo y en momentos no puedo decir lo que más me importa. Quizá no es tiempo” (Zambrano 1998, p. 168). Si no era tiempo entonces tal vez lo fue después, o tal vez fue otro tiempo, o un destiempo, como acaso sea el del exilio, pero lo cierto es que Zambrano pudo en cierto modo decirlo y lo dejó escrito.

Y tal vez no estaría de más decir ahora, tal vez sólo señalar, acaso como si se tratara de uno de aquellos antiguos avisos para navegantes que se colgaban en las tabernas de los puertos, admonición o advertencia, consejo o sugerencia, exhortación ante el peligro, a quienes se adentren en el dificultoso mar de la edición de los textos, de cualesquiera textos, aunque aquí va el apercebimiento para los de Zambrano, que la filología no se improvisa y que el exilio reclama desde su constitutivo destiempo una filología que le sea propia y adecuada a su ser y a su carácter (Martín 2015).

En lo que hace a nuestro caso, el paso en cuestión de la reseña del libro de Machado, todo él –ahora sí– de Zambrano, quedaría –debe quedar restituido– del siguiente modo: “Poesía y razón se completan y requieren una a otra. La poesía vendría a ser el pensamiento supremo por captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluente, movediza, la radical heterogeneidad del ser. Razón poética, de honda razón de amor”. Seguiría a la cita de Machado en la que el poeta ve en Leibniz el iniciador de una empresa filosófica tendente a “devolver a *lo que es su propia intimidad*” (lo cual señala implícitamente un límite del desarrollo de la filosofía occidental que Zambrano hará suyo e intentará trascender en su camino de pensar), empresa ésta que a la postre, como se ha visto, concluye Machado diciendo que “solamente puede ser consumada

por la poesía”. Y en ello, en esa consumación de la tarea de devolver la propia intimidad al ser de las cosas, en esa tarea que según el poeta sólo podía llevar a cabo la poesía, algún papel importante debía jugar –sin duda– ese pensamiento poético que el poeta venía reclamando en sus apócrifos (o conocimiento poético o pensar poético, que también así lo llamaba). Algo que en su pensamiento se configuraba como una suerte de camino de vuelta reintegrador: “camino de vuelta” y “reintegración” con los que juega el poeta en el mismo fragmento de *De un cancionero apócrifo* (Machado 2005, pp. 688-689).

Y lo que a continuación sigue en la reseña a esa cita de Machado (la que implica a Leibniz) no es otra cita de Machado, que es lo que la disposición textual en vario modo señala desde el principio de su camino editorial, sino algo que, sin duda inspirado en ideas de Machado, incluso pegado a la forma expresiva de sus conceptos de poeta, es expresión propia de la filósofa que es Zambrano en esta hora de España. De una Zambrano que dialoga con Machado, sin duda, y que lo interpreta en la hora de la segunda aparición de la razón poética: dialoga con él o piensa con él, o desde él, pues acaso sea justo decir aquí que es desde el pensamiento de Machado, desde su zona de íntima seguridad, que Zambrano piensa en esta hora densa de hechos y presagios. No es lo mismo, claro es, decir que la frase de Zambrano donde por segunda vez aparece el concepto de razón poética (“Razón poética, de honda razón de amor”) está colocada a continuación de dos citas de Machado dadas una tras otra, casi pegadas una a otra, algo que claramente hacía pensar –ha hecho de hecho pensar– que la frase de Zambrano era como a modo de cierre conclusivo de las citas de Machado, que es lo que era justo pensar en base a la disposición textual y atribuciones de la reseña; no es lo mismo –es claro– decir eso, que decir, por el contrario, que esa frase de Zambrano viene después y sigue a otro par de frases suyas, las cuales, a su vez, siguen a continuación de una cita de Machado (la de Leibniz). En este segundo caso, es claro que la definición de la razón poética no queda toda ella referida a una pura expresión machadiana, como si Zambrano hablara con palabras de Machado, que es lo que parece en el primer caso, sino que lo que propiamente sucede es una suerte de rescritura interpretativa (en la zona de seguridad) de las ideas machadianas: primero habla Machado (en la cita donde aparece Leibniz), luego habla Zambrano (con expresiones de Machado), y finalmente concluye Zambrano ligando su razón poética con la honda raíz de amor que es característica principal de la poesía y del pensamiento de machadianos. No es cosa de poco, sea claro, aunque siempre habrá en nuestros pagos quien con suficiencia filosófica mire por encima del hombro y persevere en su desprecio del simple detalle filológico, pero no importa, porque lo cierto es que la buena filosofía, como la buena novela, es también cosa de detalles. Y es que recibir un camino no significa sin más poder transitarlo, pues a veces se hace necesario el ejercicio de la noble virtud del merecimiento.

BIBLIOGRAFÍA

Almonacid Zapata, Fabián (2004), “Españoles en Chile: reacciones de la colectividad frente a la República, Guerra civil y Franquismo”, en *Revista Complutense de Historia de América*, n. 30.

Amorós, Amparo (1983), “La metáfora del corazón en la obra de María Zambrano (Comentario de texto)”, en *El pensamiento de María Zambrano. Papeles de Almagro*, Madrid, Zero.

Alvar, Manuel (1982), Introducción a A. Machado, *Los complementarios*, Madrid, Cátedra.

Álvarez Barrientos, Joaquín (2005), *Ilustración y neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis.

Barchino, Matías y Binns, Niall (2011), “Una plaga de romances. El impacto de la muerte de Federico García Lorca en la poesía chilena”, en *América sin nombre*, n. 16.

Berrocal, Alfonso (2011), *Poesía y filosofía: María Zambrano, la Generación del 27 y Emilio Prados*, Valencia, Pre-Textos & Fundación Gerardo Diego.

Botrel, Jean-François et al. (2003), *Historia de la edición y de la lectura en España*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Rupérez.

Bundgard, Ana (2009), *Un compromiso apasionado. María Zambrano: Una intelectual al servicio del pueblo (1928-1939)*, Madrid, Trotta.

Cámara, Madeline (2013), “Chile; la experiencia latinoamericana de la ‘solidaridad’ para María Zambrano”, en *Aurora*, n. 14.

Cámara, Madeline (2015), “Chile en la experiencia latinoamericana de la ‘solidaridad’ y del nacimiento de la ‘razón poética’ en María Zambrano”, en *Atenea*, n. 512.

Cámara, Madeline (2020 a), “Constelaciones chilenas de María Zambrano”, en *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, n. 7.

Cámara, Madeline (2020 b), “Apuntes para la genealogía latinoamericana de la razón poética de María Zambrano”, en *Persona, ciudadanía y democracia. En torno a la obra de María Zambrano*, ed. de J. A. García Galindo y L. Ortega Hurtado, Málaga, Fundación María Zambrano.

Caudet, Francisco (ed.) (1978), *Romancero de la Guerra civil*, Madrid, Ediciones de la Torre.

Caudet, Francisco (1993), *Las cenizas del Fénix. La cultura española de los años 30*, Madrid, Ediciones de la Torre.

Cerezo Galán, Pedro (2012), *Antonio Machado en sus apócrifos. Una filosofía de poeta*, Almería, Editorial de la Universidad de Almería.

Chacel, Rosa (1937), “Cultura y pueblo”, en *Hora de España*, n. 1.

Elizalde Frez, María Isabel (2008), “Hacia María Zambrano: desde Miguel Pizarro”, en *Aurora*, n. 9.

Fernández Ferrer, Antonio (2006), Introducción a A. Machado, *Juan de Mairena*, Madrid, Cátedra.

Fuentes, Víctor (2006), *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*, Madrid, Ediciones de la Torre.

García Lorca, Federico (1986), *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar.

Luna, María Cecilia (2020), *La ruta azul*, Punta Arenas, Ediciones del Infinito.

Machado, Antonio (1937), *La Guerra*, con dibujos de José Machado, Madrid, Espasa Calpe.

Machado, Antonio (1998), “Carta de Antonio Machado”, en M. Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, ed. de J. Moreno Sanz, Madrid, Trotta.

Machado, Antonio (2005), *Obras completas*, vol. I, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes.

Machado, Antonio (2006), *Obras completas*, vol. III, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes.

Martín, Francisco José (2011), “Forma y estilo de la filosofía: Emilio Lledó y el déficit filológico de la filosofía española”, en *El texto de la vida. Debate con Emilio Lledó*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Martín, Francisco José (2015), “Por una filología del exilio” (reseña de M. Zambrano, *Obras completas*, vol. I), en *ABC Cultural*, n. 1187 (16 de mayo).

Martín, Francisco José (2016), “Fin de siglo: filosofía y literatura” y “Machado y la crisis de fin de siglo”, en *Olvidar a Schopenhauer. Filosofía y literatura en la crisis de fin de siglo en España*, Valencia, La Torre del Virrey.

Martín, Francisco José (2019), “Memoria del Winnipeg: luces y sombras del exilio republicano español en Chile”, en *Santiago. Ideas, crítica, debate*, n. 8.

Martín, Francisco José (2020), “María Zambrano en la trinchera chilena de la Guerra civil española (De un contexto de escritura y a propósito de la razón poética)”, en *RiCognizioni. Rivista di lingue, letterature e culture moderne*, n. 14.

Moraga Valle, Fabio, y Peñaloza Palma, Carla (2011), “España en el corazón de los chilenos. La alianza de intelectuales y la revista *Aurora* de Chile, 1937-1939”, en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n. 38, 2.

Muñoz Lagos, Marino (1997), “El poeta Gerardo Seguel”, en *La Prensa Austral*, 19 de junio.

Morales, Andrés (1999), *España reunida. Antología poética de la guerra civil española*, Santiago de Chile, RIL.

Moreno Sanz, Jesús (1998), “De la razón armada a la razón misericordiosa”, en M. Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Madrid, Trotta.

Moreno Sanz, Jesús (2004), “Guías y constelaciones”, en *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*, Madrid, Residencia de Estudiantes & Fundación María Zambrano.

Moreno Sanz, Jesús (2005), “Acuerdo, acordes del pensamiento. Desde una carta de María Zambrano a Rafael Martínez Nadal de enero de 1971”, en *República de las Letras*, n. 89.

Nocera, Raffaele (2006), *Chile y la guerra, 1933-1943*, Santiago de Chile, LOM.

Ortega y Gasset, José (2004), *Obras completas*, vol. I, Madrid, Taurus.

Ortega y Gasset, José (2005), *Obras completas*, vol. III, Madrid, Taurus.

Pagès i Blanc, Pelai (2018), “La España de Franco: la limpieza cultural y la resistencia de los romanceros”, en *Ebre 38. Revista Internacional de la Guerra Civil*, n. 8.

Pizarro, Águeda (2011), *Miguel Pizarro, flecha sin blanco*, Granada, Diputación de Granada.

Ramírez, Goretti (2014), Presentaciones y notas a M. Zambrano, *Escritos autobiográficos*, en *Obras completas*, vol. VI, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Robles, Laureano (1990), “María Zambrano en la ‘guerra incivil’”, en *Barcarola*, n. 34.

Robles Ríos, Carmen (2020), “Una *Antología* de Federico García Lorca en Chile por María Zambrano: resurrección a través de la poesía”, en *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, n. 7.

Sánchez Cuervo, Antolín, y Hernández, Sebastián (2014), “La estancia de María Zambrano en Chile”, en *Universum*, n. 29.

Sanchez Cuervo, Antolín (2015), Presentación y notas a M. Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España y otros escritos de la Guerra civil*, en *Obras completas*, vol. I, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Soto, Hernán (ed.) (1996), *España 1936. Antología de la solidaridad chilena*, Santiago de Chile, LOM.

Soto García, Pamela (2004), “Chile: un inolvidable y decisivo viaje”, en *María Zambrano. De la razón cívica a la razón poética*, ed. de J. Moreno Sanz, Madrid, Residencia de Estudiantes & Fundación María Zambrano.

Soto García, Pamela (2005), “María Zambrano en Chile”, en *República de las Letras*, n. 89.

Soto García, Pamela (2018), “María Zambrano y Pablo Neruda: la creación poética ante la Guerra civil española”, en *Palimpsesto*, n. 14.

Trueba Mira, Virginia (2012), “*Una muerte de luz que me consuma*. María Zambrano en el espejo de Federico García Lorca” en *Bulletin Hispanique*, n. 114-1.

Unamuno, Miguel de (1999), *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Zambrano, María (1937), “*La Guerra de Antonio Machado*”, en *Hora de España*, n. 12.

Zambrano, María (1998), *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, ed. de J. Moreno Sanz, Madrid, Trotta.

Zambrano, María (2006), *Per abitare l'esilio (Scritti italiani)*, ed. de F. J. Martín, Florencia, Le Lettere.

Zambrano, María (2007), *Algunos lugares de la poesía*, ed. de J. F. Ortega Muñoz, Madrid, Trotta.

Zambrano, María (2011), *Escritos sobre Ortega*, ed. de R. Tejada, Madrid, Trotta.

Zambrano, María (2014), *Obras completas*, vol. VI, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Zambrano, María (2015), *Obras completas*, vol. I, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

[pp. 139-160]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.06>

DEL SIMULACRO DE BAYARD AL SIMULACRO DE LA FOTOGRAFÍA DE FAMILIA: DOCUMENTO O NARRATIVAS DE VIDA

FROM BAYARD'S SIMULACRUM TO THE SIMULACRUM OF FAMILY PHOTOGRAPHY: DOCUMENT OR LIFE NARRATIVES.

Eunice Miranda Tapia
Universidad de Sevilla

Resumen

La fotografía de familia ha planteado desde sus primeras prácticas, una discusión sobre su valor como documento, como memoria y como un artefacto resultado de distintas prácticas sociales que definen lo que es y lo que exhibe. Utilizando algunos conectores, como el concepto de simulacro en el autorretrato de Hippolyte Bayard, los retratos con lenguaje pictorialista del contexto familiar de Julia Margaret Cameron, o las fotografías del álbum familiar de Pierre Bonnard, en este artículo buscaremos reflexionar sobre la autorreferencialidad en la fotografía de familia, la idealización del concepto de familia, así como a las dificultades para establecer los límites de la esfera de lo privado y lo público en la construcción del álbum de familia establecidos ya desde los orígenes de la fotografía.

Palabras clave: fotografía; álbum de familia; autorrepresentación; vida privada

Abstract

From its first practices, family photography has raised a discussion about its value as a document, as memory and also as an artifact, resulting from different social practices that define what it is and what it exhibits. Using some cases, such as the concept of simulacrum in Hippolyte Bayard's self-portrait, Julia Margaret Cameron's portraits of her family members, or the photographs of Pierre Bonnard's family album, in this article we will seek to reflect on self-referentiality in family photography, the idealization of the concept of family, as well as the difficulties in establishing the limits of private and public spheres in the construction of the family album established since the origins of photography.

Keywords: photography; family album; self-representation; private life

Introducción

La exhibición del cuerpo y su uso como herramienta discursiva surge casi de modo accidental cuando en 1840 Hippolyte Bayard hace pública su fotografía *Autorretrato como de un hombre ahogado*. En ella aparece el cuerpo del fotógrafo que yace ligeramente recostado sobre un diván, semidesnudo, con los ojos cerrados, las manos cruzadas sobre el regazo y las piernas cubiertas con una manta. El lenguaje corporal de Bayard, reafirmado por el texto con el que acompañó a la imagen¹, buscaba aparentar el cuerpo inerte de quien hubiera cometido suicidio ante la gran decepción de ser ignorado en su reconocimiento como inventor de la fotografía. El autor pasó a la historia de la fotografía no por haber realizado el descubrimiento técnico-científico que tanto reconocimiento le dio a su colega Louis Daguerre, sino por haber realizado la primera escenificación fotográfica y con ello haber inaugurado la posibilidad discursiva de un medio que nacía con la aparente premisa de ser un espejo de la verdad.²

En este caso Bayard irrumpió en el camino de la veracidad para construir una historia que buscaba sustentarse en lo que la propia imagen exhibía. Por lo tanto, el cuerpo fotografiado (y teatralizado) se convertía en la paradójica prueba de una desgracia.

1.El texto íntegro y la fotografía de Hippolyte Bayard se consultan en: Proyecto Idis, <http://projectoidis.org/hippolyte-bayard/> (15-01-2022).

2. Pues una de las primeras y más importantes funciones de la fotografía fue: "captar en la cámara la imagen de la realidad y restituirla de la mejor manera posible". GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos. "Expansión y profesionalización", en SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia General de la Fotografía*, Madrid, Cátedra, pág. 73.

Este primer autorretrato de Bayard se distingue conceptualmente de los subsecuentes retratos realizados en este periodo, en el que el retrato fotográfico hecho a partir de la técnica del daguerrotipo buscaba ser un reflejo de “lo real”, una representación fiel del retratado o, como lo definió Oliver Wendell Holmes, *el espejo con memoria*.³

El daguerrotipo fue la primera técnica fotográfica que permitió obtener una imagen que reflejaba los cuerpos, rostros, gestos e indumentaria de manera “real”, o que se acercaba a la “realidad”; que representaba un estatus, que permitía un primer reflejo del “yo” o también, como menciona Olivier Debroyse, el encanto del daguerrotipo hacía posible generar un efecto, en el que “la efigie, presa en una lámina de cobre argentada, parece emerger de la bruñida superficie de un lago o de un espejo”.⁴

En tanto los cambios tecnológicos llegarían, la posibilidad de obtener un retrato significó en algunos momentos, una fervorosa reacción, que ya Charles Baudelaire criticaría, al decir: “Una multitud inmundada se lanzó, como un solo Narciso, a contemplar su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de esos nuevos adoradores del sol”.⁵ A pesar de la feroz crítica de Baudelaire, éste, se fotografió en al menos tres ocasiones (entre 1855 y 1858) con Félix Nadar, quien fuera considerado el mejor retratista de la bohemia parisina en la década de 1860.⁶

En los retratos realizados en esta primera etapa de la fotografía, la representación del individuo se realiza tanto en autorretrato como en retratos individuales o de grupo, en el que podrían aparecer miembros de una familia, una escenificación de una lección, una escena de la vida cotidiana o fotografías póstumas de un miembro de la familia, así como desnudos academicistas y todas las posibilidades que el retrato tuviera.

Después de Bayard, uno de los primeros autorretratos fotográficos registrados, es el de Robert Cornelius⁷. En el daguerrotipo de formato de un cuarto de placa, el fotógrafo

3. WENDELL HOLMES, Oliver. “Sun-Painting and Sun Sculpture”, en *Atlantic Monthly*, vol. VIII, 1861, pp. 13 a 29. Citado en NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía* Op. Cit., pág. 30.

4. DEBROISE, Olivier. *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, pág. 67.

5. BAUDELAIRE, Charles, “Salón de 1859”, en *Revue française*, 20 de junio de 1859; luego en *Curiosités esthétiques*, París, 1868. “...ordinario se apodera de la silla”ol.” su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apodera de la silla”Citado por GARCÍA FELGUERA, M.ª de los Santos. “Expansión y profesionalización”, en SOUGUEZ, Marie-Loup (coord). *Historia general...* Op. Cit., pág. 73.

6. MUSÉE D'ORSAY. En el texto dedicado al retrato realizado por Félix Nadar, Charles Baudelaire *au fauteuil*, 1855, el cual forma parte de la colección del museo. <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/charles-baudelaire-au-fauteuil-50501> (12-02-22).

7. Imagen disponible en: <http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3f04912/> (12-01-2022).

aparece en un plano ligeramente más abierto que un plano medio, dirigiendo su mirada hacia la cámara en una aparente falta de gestualidad. Posiblemente la gestualidad en esos primeros retratos respondía por una parte a las limitaciones de la técnica (tiempos largos de exposición) y por otra parte a las poses que se tomaban prestadas de la tradición pictórica. Esto último se verá más claramente en los desnudos o los retratos de familia, en los que se retomaban tanto las poses como el *atrezzo* para escenificar un espacio al interior de una vivienda, un patio, un jardín con columnas y cualquier otra simulación de un espacio, que se lograba tanto con objetos como con lienzos pintados.⁸

Si bien, el autorretrato de Cornelius ha pasado a formar parte de la historia de la fotografía por su intención claramente autorreferencial, será un retrato que, sumado al de Bayard, constituya un punto de partida en los modos de construir un lenguaje visual-fotográfico en el que sus protagonistas son también sus creadores.

Retratos de familia: una construcción social

Una de las primeras fotografías de familia creadas por un artista de la lente representando a su propia familia, es la obra producida por Antoine-François Jean Claudet. El autor realiza un autorretrato junto a su familia posando en un escenario completamente artificial. Claudet se apoya sobre una barandilla mientras en el fondo se aprecia lo que podría ser un paisaje pintado sobre tela, algunos otros objetos como plantas y quizá el perro que aparece a los pies de una de las mujeres podría ser también parte de la escenografía.⁹

La presencia de grupos de familia en esta primera etapa de la fotografía respondió quizá a dos factores: el primero tenía que ver con el coste relativamente bajo comparado con lo que costaba en su tiempo realizar un retrato de grupo en el estudio de un pintor; y el segundo podría responder a la tradición del retrato de familia que provenía de la pintura y que era característico de las clases burguesas. Esta situación fue aprovechada por quienes incursionaban en el negocio y la práctica de la fotografía, pues “sentían cómo la cámara les ofrecía la oportunidad de rivalizar con el pintor, y

8. Sobre la decoración de los estudios fotográficos ver: SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general...* Op. Cit. pág. 83. “El propio taller se fue llenando de objetos destinados a *ennoblec*er el retrato. La puesta en escena es cada vez más importante. Ahora se generaliza el telón o forillo, una tela pintada que evoca ambientes nobles o lejanos: jardines con esculturas, lagos o cisnes, pabellones de hierro y cristal (...), interiores palaciegos con chimeneas y marcos de rocalla, ambientes góticos con pináculos y ojivas”

9. Esto se infiere pues el daguerrotipo requería tiempos largos de exposición, desde 15 segundos o más, por lo cual la presencia de niños pequeños o animales era poco frecuente, pues se movían durante la toma y aparecían sin definición. La fotografía se puede consultar en: <https://collections.eastman.org/objects/27875/antoine-claudet-with-wife-and-daughter-mary?ctx=482178b2-817a-4f6a-8f60-4787f9c670f8&idx=21> (23-02-2022).

se dispusieron a emular el otro arte más antiguo, mayormente por vía de imitación”.¹⁰ Esto abrió paso a la que fue considerada la primera democratización de la imagen,¹¹ pues la fotografía permitió que desde muy distintas clases sociales se tuviera acceso a una imagen de auto-representación, una oportunidad que había permanecido viable sólo para las clases sociales de mayor poder adquisitivo. Como menciona Newhall:

Toda clase de personas posó ante la cámara; gracias a que la producción era comparativamente barata, las jerarquías financieras importaron muy poco. Hombres y mujeres célebres, igual que ciudadanos de menor fama, y que de otra manera habrían sido olvidados, han dejado impresos sus rasgos en la placa plateada.¹²

Sobre los personajes que aparecían en los primeros retratos de familia —en el periodo del daguerrotipo y más adelante con la llegada de la técnica del colodión—,¹³ podemos localizar una variedad amplia de grupos familiares. El más común es el que hace referencia a la familia nuclear: padre, madre e hijos. Es decir, el esquema social establecido como la familia tradicional. Pero, también habrá otras variedades: la pareja de matrimonio en una sola imagen o dos daguerrotipos individuales unidos en un solo estuche para conformar un retrato doble; otros en los que aparece la familia extensa o el grupo familiar acompañado de los sirvientes e incluso retratos en los que se incluye a la mascota de la familia.

También se representa a la familia en grupos más reducidos, como las imágenes en donde sólo aparecen hermanas o hermanos, o alguno de los progenitores acompañando a sus hijos; los abuelos con los nietos, etcétera. Incluso se hacían presentes los familiares que habían fallecido, representándolos por medio de un retrato que portaba el personaje retratado¹⁴ o las conocidas fotografías de muertos en las que la familia hacía una última foto de grupo en la que estaba el cuerpo del familiar fallecido y el resto de la familia vestidos de luto.

10. NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pág. 71.

11. ROUILLÉ, André. *La Photographie*. Paris: Gallimard, 2005, pp. 63-68.

12. NEWHALL, Beaumont. *Historia de...* Op. Cit., pág. 39.

13. Proceso fotográfico introducido en 1851 por Frederick Scott Archer, que dada su naturaleza técnica y su bajo coste derivó en un acceso a un público mucho más amplio en comparación con la técnica del daguerrotipo, abriendo así la difusión masiva del retrato fotográfico.

14. Un ejemplo de este tipo de fotografías se puede verificar en: <http://loc.gov/pictures/resource/ppmsca.36863/> (04/02/2022).

El retrato en grupo era un modo de representar los lazos familiares, pero también el retrato individual formaba parte de ello, pues en este periodo fue cuando se inició con la costumbre¹⁵ de llevar en el bolso un pequeño retrato del ser amado, esposo o esposa, costumbre que quizá provenía de los retratos en miniatura de la misma época.¹⁶

La función del álbum de familia: narración visual de la unidad y la continuidad.

Los retratos fotográficos comenzaron a llegar a los hogares, y con ello inició una nueva forma de ver la historia familiar a través de imágenes. El álbum familiar se empezó a conformar a partir de la difusión masiva de la impresión fotográfica conocida en el siglo XIX como tarjetas de visita o *carte-de-visite*,¹⁷ técnica patentada en Francia en 1854 por André-Adolphe-Eugène Disdéri y rápidamente difundida por todo el mundo.¹⁸ Esta técnica permitía hacer varias tomas en una sola placa fotográfica y el costo de producción era muy bajo.

Con la creciente demanda de retratos surge la necesidad de organizarlos, conservarlos, exhibirlos y socializarlos, ya fuera en familia o en la sala de espera de un estudio fotográfico, según García Felguera,

Su presencia documenta una costumbre muy extendida en la segunda mitad del siglo XIX, la de utilizar el álbum como uno de los entretenimientos de la burguesía decimonónica, algo que se puede ver en retratos y escenas de interior pintados al óleo, no sólo en fotografías, y que los novelistas recogen: «Cuando llovía o cuando se aburrían, el álbum se convertía en el centro de la conversación. Entonces pasaban horas discutiendo sobre el pelo de Écrevisse, la doble papada de la señora Meinhold, los ojos de Lauwerens, la barbilla de Blanche Muller, la nariz un poco ganchuda de la Condesa o la boquita de Sylvia, famosa por sus labios carnosos» (Émile Zola, *La Curée*, 1872).¹⁹

En este mismo sentido, Gisèle Freund reflexiona sobre el papel social que jugaron los

15. NEWHALL, Beaumont. Historia de... Op. Cit., pág. 32.

16. Sobre las formas de realizar los retratos en miniatura practicadas hacia la segunda mitad del siglo XVIII y hasta la llegada de la fotografía en el siglo XIX, destacan tres técnicas: retrato miniatura (pintado o realizado en grabado), el *silhouette*, y el fisionotrazo.

17. Tomó ese nombre por la dimensión de la impresión, que era una copia en papel pegada sobre un cartón que hacía veces de montura (en ocasiones con pequeñas decoraciones impresas) y que medía aproximadamente 10 x 7,5 centímetros.

18. NEWHALL, Beaumont. *Historia de...* Op. Cit., pp. 64-71.

19. GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos. "Expansión..." Op. Cit., pp. 84-85.

primeros retratos fotográficos: más allá del retrato o de conseguir una imagen de sí, “mandarse a hacer un retrato era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendente manifestaban su ascenso, tanto de cara a sí mismos como ante los demás y se situaban entre aquellos que gozaban de la consideración social”.²⁰

El álbum fotográfico era un objeto mostrado como un trofeo, se debía exhibir, hacerse ver. Estaba generalmente ubicado en el salón familiar y a través de las vistosas fotografías que se ordenaban cronológicamente, era posible entender una parte de la historia familiar. De esta forma, el álbum podía comenzar con la fotografía de matrimonio y conforme se avanzaba en sus páginas, se sumarían otros personajes, como los hijos o los nietos, además de logros, viajes y lugares especiales para la construcción de la identidad familiar, como la fotografía frente a el portón de la casa o en la escalinata de acceso. Esta especie de «relatos visuales familiares» pasaban de mano en mano entre distintas generaciones y seguramente contribuían a la configuración de una identidad o al menos de una idea de pertenencia, reforzada en el reconocimiento de los familiares y también de rasgos físicos con el que el nuevo lector del álbum fotográfico se reconocía.

Como proceso fotográfico y como herramienta del retrato, reflexiona Roland Barthes: “La fotografía puede revelar (en el sentido químico del término), pero lo que revela es cierta persistencia de la especie”.²¹ La función del álbum familiar responde como la memoria *ortopédica*²² que sugiere Nicholas Mizroeff, como “la resistencia a la pérdida de la memoria”,²³ trae al presente a los familiares que ya no están o los que nunca se han conocido, recuerda las redes familiares, y en esa acción aclara y fortalece vínculos sentimentales. Estas relaciones estaban dadas en el álbum de familia, no sólo por la suma de imágenes de familiares, sino también por el modo en que eran dispuestas, por ejemplo, colocando dos retratos, el del esposo y la esposa en una página o en un estuche doble, o bien, colocando los retratos a manera de árbol genealógico, en el que se desplegaban los rostros de la familia hasta en varios estratos generacionales.

Siguiendo con la conformación del álbum fotográfico²⁴, éste podía combinar entre

20. FREUND, Gisèle. *La fotografía como...* Op. Cit., pág. 13.

21. BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989, pág. 158.

22. El término *ortopédica* ha sido retomado del texto de MIZROEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003, pp. 112-118.

23. *Ibidem*, p. 123.

24. Un ejemplo de álbum fotográfico del siglo XIX, se puede revisar en: <https://collections.countway.harvard.edu/onview/items/show/12796> (15-02-2022).

sus páginas, los retratos de algún miembro de la familia con los de un personaje famoso o de la realeza, de tal manera que compartir los retratos hechos en elegantes estudios con poses muy formales y con vestidos especialmente seleccionados para el evento, convertían el acto de socializar estas imágenes en un modo de señalar vínculos sociales y el potencial socio-económico de la familia, así como de inspirar nostalgia o de recordar con cariño a sus miembros, función más relacionada con la práctica reciente.

En este afán de conservación y del recién estrenado coleccionismo fotográfico, “a fin de reunir fotografías de parientes, de amigos y de gente famosa, hacia 1860 se iniciaron álbumes cuidadosamente encuadernados. Las tarjetas que eran de tamaño uniforme para el mundo entero, podían ser fácilmente sujetas en las ranuras de sus hojas”.²⁵ En el estudio de la historia del álbum fotográfico realizado por Richard Horton²⁶, explica el modo en que el diseño del álbum debió ajustarse al grosor de las tarjetas. El reto consistía en poder guardar varias imágenes en una misma hoja, por lo que era necesario hacer hojas de cartón gruesas que tuvieran ranuras en los que entraran las tarjetas, que se mantuvieran inmóviles y a la vez que permitieran cerrar el álbum. Así se debieron añadir bisagras para coser las hojas, compensar el grosor de cada página y de este modo poder dar movimiento a las hojas sin dañar la estructura del lomo. Esta solución material tenía como fin último, mantener la integridad del álbum, de la narrativa familiar que en su interior se desplegaba.

Esta primera forma de organización del álbum fotográfico fue evolucionando con el tiempo y adaptándose a las nuevas tecnologías fotográficas que permitían generar álbumes menos aparatosos y sobre todo que contuvieran más y diversas fotografías, no sólo familiares (también de lugares lejanos, de personajes famosos, de imágenes pornográficas y de una multitud de temáticas) en las que el álbum de alguna manera promovía el coleccionismo del que hablamos anteriormente.

Como mencionamos, la *carte-de-visite* significó un antes y un después en el acceso a la fotografía (a la toma en estudio fotográfico) y al retrato, ya fuera individual o de grupo. Con esta técnica se promovió la conformación de álbumes de familia en las clases más pudientes, pero lo que verdaderamente revolucionó la fotografía —y también la fotografía familiar— fue la invención de la película fotográfica en rollo, introducida en 1888 por George Eastman, fundador de Kodak.

25. GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos. “Expansión... Op. Cit., pág. 65.

26. HORTON, Richard W. “Historical Photo Albums and Their Structures”, en *Conservation of Scrapbooks and Albums*. Actas del Book and Paper Group/Photographic Materials Group, sesión del 27 AIC Annual Meeting, 11 de junio, 1999. St. Louis, Missouri, Washington: American Institute for Conservation , 1999, pp. 15-17.

El cambio que introdujo la famosa cámara Brownie de Kodak en 1900, fue la posibilidad que le confirió a cualquier persona de poder hacer fotografías, pues como mencionaba el propio Eastman “Nosotros proporcionamos a todos, hombre, mujer o niño con la inteligencia suficiente como para apuntar con la cámara y apretar el botón... un instrumento que elimina de la práctica fotográfica la necesidad de tener habilidades excepcionales o cualquier conocimiento artístico”.²⁷

Ya no era necesario acudir al estudio fotográfico, ni comprar y coleccionar vistas de paisajes y de lugares lejanos, ahora cualquier persona podía fotografiar. Derivado de una comparación entre los procesos, tiempos y dificultad comprendida entre las técnicas fotográficas anteriores y el concepto revolucionario de Eastman, surgió el concepto de *snapshot* o fotografía instantánea y con ello nació también la fotografía *amateur* y como consecuencia las primeras imágenes dedicadas a registrar la vida privada.²⁸

A partir de este punto, el álbum de familia pudo evolucionar en distintos niveles. Por una parte, el álbum como objeto, se fue convirtiendo cada vez en una pieza de menor lujo que debía cumplir una función muy práctica, almacenar fácilmente imágenes, y convertir el álbum en un objeto que pudiera ir creciendo. De esta forma, se introdujeron los álbumes a los que se les podían añadir hojas, se podían mezclar fotografías de diversos tamaños y proporciones y se podían cambiar de lugar en cualquier momento. Por otra parte, el contenido de las fotografías de familia también evolucionó. Dejaron de estar los retratos de estudio y ahora las fotografías tomadas por cualquier miembro de la familia, agregaban no sólo dinamismo y espontaneidad, sino que el álbum se convertía también en un depósito de los recuerdos familiares cotidianos, viajes, celebraciones, retratos informales de grupos familiares, de amigos y de todo aquello que significara un momento importante —y también altamente positivo— en la dinámica familiar.

Como menciona Martha Langford, el álbum —entendido como una pieza individual y no relacionado con el álbum de familia— tiene la función de recordar el pasado y las experiencias vividas por quien lo compila, pero el álbum familiar además de poseer los mismos propósitos,

27. Citado por GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos. “Arte y fotografía (I)”, en SOUGUEZ, Marie-Loup (coord). *Historia general...* Op. Cit., pág. 239.

28. LANGFORD, Martha. “Telling Pictures and Showing Stories: Photographic Albums in the Collection of the McCord Museum of Canadian History”, Musée McCord Museum, 2005, **pág.** 3. <https://docslib.org/doc/6076612/telling-pictures-and-showing-stories-photographic-albums-in-the-collection-of-the-mccord-museum-of-canadian-history> (03-02-2022).

Enfatiza en la definición, registro y *celebración* de la unidad social y afectiva denominada 'la familia'. El álbum de familia pertenece a la familia y reúne a sus miembros en una narración colectiva, pero también es importante considerar que el álbum ha sido compilado por alguien. Un álbum familiar es una ventana a la vida familiar abierta por el compilador, ya sea la madre, el padre, el tío o el hermano. Si la identidad de esa persona se revela o se oculta en los pliegues de la vida familiar, somos conscientes de la presencia vital del compilador.²⁹

La observación de Langford resulta fundamental en el momento de considerar el álbum de familia como una herramienta de narración de la historia familiar. Pero también es fundamental señalar aquí el primer filtro que deben pasar las fotografías para poder ser incluidas en el álbum: deben representar lo positivo de esa gran institución que representa la familia.

Como menciona Langford, la persona que configura el álbum, que decide qué imagen abre el *libro* de la familia y la secuencia e importancia de los eventos, está también en las imágenes, forma parte de la propia historia familiar y por lo tanto, esta persona, quien compila, utiliza el álbum fotográfico como un espejo en el que deposita no sólo su imagen sino lo que desea reflejar y representar de su propia familia. En ese sentido, la representación de la unidad es el único discurso que cabe, dejando fuera cualquier otra realidad. Es ahí donde el sesgo interviene: no puede haber espacio para consideraciones que disturbren la idealización del concepto de familia.

El problema de la autorreferencialidad en la fotografía de familia

Hasta ahora hemos abordado la fotografía de familia como una obra creada desde el estudio fotográfico, en el que un personaje ajeno a la familia realizaba un trabajo a demanda y después esta fotografía pasaba a formar parte de las dinámicas privadas de una familia, al conformarse un álbum, al estar en el interior de la vivienda o guardada en el bolso. Lo que ahora nos interesa es dirigirnos hacia la fotografía que es creada por algún miembro de la familia y desde ese punto destinada hacia el ámbito público, para cuestionar desde ahí sus dinámicas de exhibición y las distintas narrativas que se dieron como preámbulo a la creación en la fotografía autoral generada con posterioridad.

Paralelo al surgimiento de la fotografía, en el siglo XIX surge dentro del ámbito burgués, lo que Michel Perrot y Alain Corbin definirán como un tiempo de intenso desciframiento de sí, en el que "el individuo se afirma como un valor político, científico

29. *Ibidem*, pág. 4.

y sobre todo existencial”,³⁰ recogido sobre todo en el surgimiento de un género literario en el que, como menciona Paula Sibilía, “todos escribían para afirmar su yo, para auto-conocerse y cultivarse (...). De esta forma, los relatos autorreferenciales se convirtieron en una práctica habitual”.³¹ En esta práctica no sólo se aborda la autorreferencialidad desde el individuo que escribe, es decir, desde el cuerpo, desde el yo, sino que comprende también lo que su ámbito íntimo compone. Así se abre un amplio campo para la descripción de espacios privados, las relaciones amorosas y familiares, los deseos y también lo que probablemente sea lo más íntimo y privado que se pueda poseer: los sueños. Es quizá esta ferviente necesidad de introspección, que coincide con el nacimiento de la fotografía, lo que permitirá que, desde sus orígenes, la autorreferencialidad signifique una constante que de modo natural está siempre presente.

Los avances tecnológicos en la fotografía a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, permitieron que sus usos se expandieran y penetraran en la representación de la vida cotidiana de las familias. Algún miembro de la familia se encargó de tomar el rol de fotógrafo o fotógrafa, pero en una actitud mucho más distendida, pues la confianza con la persona que realizaba la fotografía, así como el ambiente del hogar, hacían posible esta actitud. Por otra parte, el estudio fotográfico dejó de ser el único espacio para el retrato, y esto permitió otro importante avance: la casa, el patio, la granja y todos aquellos espacios que corresponden a la esfera de lo privado, comenzaron a aparecer en las fotografías.³²

En este sentido existen una multitud de imágenes que se localizan en la esfera de la vida privada y que escapan de la visión externa. Estas fotografías se quedan cumpliendo el objetivo para el que fueron creadas, la conformación de memorias familiares en álbumes de familia, que no tuvieron nunca la intención de formar parte de un discurso artístico. La producción fotográfica que en este espacio nos compete, es

30. PERROT, Michel. En la introducción al texto de CORBIN, Alain. “Entre bastidores”, en ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges (dirs.). *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*. Tomo 4. Madrid: Taurus, 2001, pág. 396

31. SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008, pág. 76.

32. Un ejemplo sobre la representación de escenas familiares en la fotografía de principios de siglo XX y su relación con aspectos relacionados con la espontaneidad y la pose, está recogido en el estudio que realiza Llorenç Ferrer i Alos, sobre los retratos hechos en ambientes rurales en Cataluña. En su texto hace referencia a la espontaneidad en la fotografía de grupos familiares hecha en zonas rurales, comparada con las fotografías hechas en el estudio fotográfico. Con estas imágenes se estudian aspectos relacionados con el estilo de vida y la identidad de los pueblos y significan una fuente valiosa para los estudios históricos y sociológicos. Ver: ROIGÉ, Javier y SALA, Teresa M (dirs.). *Album. Imatges de la família en l'art*. Barcelona: Museu d'Art de Girona, 2004, pág. 266.

aquella que pertenece al ámbito de la creación artística o bien, que ha sido trasladada del ámbito íntimo al discurso artístico —y, por lo tanto público—. Iniciaremos esta breve mención de la fotografía de familia hecha por creadores —y también por las primeras fotógrafas— como miembros de la misma, así como las variantes localizadas en relación al creador y el modo de exhibición.

En el estudio de la fotografía de familia relacionada con la vida del autor, surgen una serie de advertencias sobre su lectura, que tienen que ver con su función y que basamos en los siguientes cuestionamientos: ¿la presencia de miembros de la familia responde a una circunstancia de cercanía y confianza como “modelos” más que a una reflexión emocional o filial?, ¿el artista utiliza a los miembros de su familia como medio para crear una imagen con fines artísticos, independientemente de la naturaleza de los mismos?, ¿tienen estas imágenes una función autobiográfica?, ¿en qué momento una fotografía de familia es considerada una creación artística, dado el uso masivo, cotidiano y sistemático de la fotografía en el ámbito familiar?, ¿la fotografía de familia idealiza conceptos como los de unidad y cohesión familiar y evita abordar temáticas de crisis o de inestabilidad? En este espacio no podremos responder a todas estas interrogantes, pero sí podremos dejar abiertas algunas consideraciones que nos ayuden a comprender el rumbo que ha tenido la práctica de la fotografía al interior del núcleo familiar.

Autobiografía, idealización o construcción. Los casos de Cameron, Hawarden y Bonnard.

Un ejemplo temprano en la dificultad de calificar como material autobiográfico y al mismo tiempo como fotografía inscrita en el ámbito artístico, es el de Julia Margaret Cameron, quien produjo la mayor parte de su trabajo en su propia casa, usando como modelos a distintos miembros de su familia, así como los amigos que formaban parte de un círculo social privilegiado (tanto económica como culturalmente).³³ Su obra fotográfica se relaciona, al tiempo que confronta,³⁴ con el estilo pictorialista que predominaba en la Inglaterra victoriana hacia la mitad del siglo XIX. La particularidad de su trabajo radica, por una parte, en la técnica fotográfica que utilizaba para obtener

33. Entre los personajes que se localizaban en el círculo social de Cameron, se podrían encontrar poetas, músicos, escritores, personajes políticos y de la burguesía, científicos, etcétera. Nombres como Charles Darwin, Thomas Carlyle, Joseph Joachim, Sir Joh Hershel o John Ruskin, formaban parte de sus amistades. En: FORD, Colin. *Julia Margaret Cameron. A Critical Biography*. London: National Portrait Gallery Publications, 2003, pp. 53-58.

34. Es conocido el rechazo inicial a la estética utilizada por Cameron, como el fotógrafo Henry Peach Robinson que declaró al respecto de sus fotografías: “no es la misión de la fotografía producir manchas”. «it is not the mission of photography to produce smudges», *Ibíd.*, pág. 83.

efectos más pictóricos y menos realistas. Buscaba evitar la gran definición y detalle que la fotografía podía lograr, utilizando un leve desenfoque que otorgaba un aura de misterio a los personajes retratados. Y, por otra parte, realizaba encuadres con primeros planos que eran inusuales para la época. Pero lo que resulta más característico de su obra, fue la intención clara de inscribirla como arte. Ella misma lo declaró en una correspondencia mantenida con su amigo y tutor en la técnica fotográfica, Sir John Herschel, uno de los inventores pioneros de la fotografía.³⁵

El retrato hecho a su sobrina Julia Jackson³⁶ una de sus más conocidas fotografías, fue realizado en el mes de abril de 1867, un mes antes del matrimonio de la joven. En el retrato fotográfico Julia aparece posicionada de frente, mirando a la cámara, con un fondo oscuro en el que se funde parte de su cuerpo y con el cabello suelto. Cameron buscaba representar el cambio social y personal que se avecinaba en la vida de su sobrina,³⁷ si bien es cierto que en esta imagen existe una intención estética claramente definida, es importante señalar también el hecho de intentar narrar por medio de la fotografía un hecho relacionado con la vida íntima de su sobrina, es decir, al ámbito de lo privado.

Como menciona Colin Ford, en la época Victoriana en Gran Bretaña era extremadamente complicado para las mujeres obtener un estatus social por méritos propios,³⁸ por lo que se considera normal que siendo las modelos parte de la familia o amistades de Cameron, ella buscara representar “no la fuerza de su carácter, ni su talento, temas que le interesaban, sino su belleza física, —usualmente señalando extendidos cuellos, largas cabelleras o la belleza inocente, familiar a nosotros por la pintura Pre-Rafaelista—”.³⁹ Es decir, lo que Cameron mostraba en sus fotografías no era una especie de dinámica familiar o registro de su vida cotidiana, sino una representación embellecida de un personaje cercano a la vida de la autora. La obra de Cameron no tenía como objetivo mostrar su vida cotidiana, las dinámicas familiares, o

35. En su conocida declaración decía: “Mis aspiraciones son la de ennoblecer la Fotografía y asegurarle el carácter y los usos del Gran Arte, combinando lo verdadero con lo ideal, sin sacrificar nada de la Verdad, con toda la devoción a la poesía y a la belleza”, «My aspirations are to ennoble Photography and to secure for it the character and uses of High Art by combining the real & Ideal & sacrificing nothing of Truth by all possible devotion to poetry and beauty», *Ídem*.

36. Fue su modelo en muchas ocasiones y después se convertiría en madre de Virginia Wolff.

37. Ver la descripción de la pieza en: “Julia Jackson, 1867”. Art Institute of Chicago. <https://www.artic.edu/artworks/29230/julia-jackson> (16-02-2022).

38. FORD, Colin. *Julia...* Op. Cit., pág. 54.

39. «It was not their strenght of character, nor their talent, which interested her, but their physical beauty —usually the sort of long-necked, long-haired, immature beauty familiar to us from Pre-Raphaelite pintings—”.» *Ídem*.

los lugares que conformaban su casa y su entorno, simplemente el espacio aparecía sustituyendo al estudio fotográfico y además acentuaba esa idea de estudio en casa añadiendo aspectos poéticos o sublimes en los retratos, por ejemplo, alas como parte del *atrezzo*.⁴⁰ En esta representación contemplamos también la idealización a la que anteriormente hacíamos referencia.

Por otra parte, el intercambio que ocurre entre las imágenes que pertenecen a la esfera de lo familiar para dirigirse hacia el exterior de la vida íntima, —llámese salón de arte, galería o museo—, es uno de los aspectos que en texto nos compete de manera particular. En el caso de Cameron, resulta un traslado muy natural, aunque en su momento contara con detractores.⁴¹ El estilo academicista de sus retratos, las poses dirigidas en cada una de sus imágenes, el uso de alegorías y referencias a episodios bíblicos o mitológicos en buena parte de su obra, así como la intención artística de la que hablamos antes, permitieron un temprano acceso de su trabajo fotográfico en la esfera del arte. Sus fotografías fueron publicadas por primera vez en el *Photographic Society of London* durante el verano de 1864 y desde ese momento participó activamente en la asociación. Esto le permitió un reconocimiento inmediato como artista (hecho al que hay que sumar el esfuerzo permanente de Cameron debido también a una cuestión de género, pues la fotografía en este periodo era aún concebida como una práctica masculina), lo que hizo inscribirla en la historia de la fotografía como una de las primeras mujeres fotógrafas y artistas.

Otro ejemplo temprano en la historia de la fotografía en el cual nos apoyamos para continuar con el discurso de la fotografía familiar inscrita en el ámbito artístico fue el de la fotógrafa Lady Clementina Hawarden, personaje que también formaba parte de la

40. Como en su conocida fotografía realizada a su sobrina Rachel Gurney en 1872, titulada *I wait*, en la que la niña aparece en un primer plano con unas alas de ángel, apoyada sobre lo que se intuye una caja cubierta con un manto oscuro.

41. Por ejemplo, el comentario realizado por George Bernard Shaw quien escribió lo siguiente sobre una de las sesiones fotográficas de niños fotografiados por Cameron: “Mientras que los retratos de Herschel, Tennyson y Carlyle sobrepasan cualquier cosa que haya visto antes, justo en la misma pared y prácticamente dentro del mismo marco, hay fotografías de niños sin ropa o vistiendo prendas íntimas por una cuestión de propiedad, o con alas evidentemente hechas de papel. La mayoría de las imágenes son agrupadas y etiquetadas como ángeles, santos o hadas, sin ningún ingenio artístico. Nadie podría imaginar que el artista que produjo el maravilloso retrato de Carlyle, hubiera producido tales trivialidades infantiles”, «While the portraits of Herschel, Tennyson and Carlyle beat hollow anything I have ever seen, right on the same wall, and virtually in the same frame, there are photographs of children with no clothes on, or else the underclothes by way of propriety, with palpably paper wings, most inartistically grouped and artlessly labelled as angels, saints or fairies. No one would imagine that the artist who produced the marvellous Carlyle would have produced such childish trivialities», *Ídem*, pág. 65.

nobleza británica y que realizó sus primeros trabajos fotográficos principalmente en el ámbito doméstico. En sus fotografías retrata a sus hijas adolescentes⁴², las viste con ropas de fiesta y las sitúa en distintos espacios de la casa, al lado de ventanales, en el interior de una suntuosa habitación y casi siempre en un espacio, por así decirlo, apartado.

Con estas jóvenes desdobladas a través de espejos, la fotógrafa parece reflexionar sobre la condición de la mujer en la sociedad en que vive: jóvenes, guapas, elegantes, recluidas —protegidas— en el ámbito específicamente femenino de la casa, un mundo cerrado y seguro frente al urbano y peligroso de los hombres. Los disfraces le sirven como *tableaux vivants* (...), y para introducir la presencia masculina en ese ámbito de las mujeres. Una de sus hijas, disfrazada de hombre, corteja a otra; el disfraz de este «caballero» —más *Cherubino* que otra cosa— pertenece al siglo XVIII, precisamente uno de los momentos gloriosos del juego galante y en el que las mujeres de clase alta tuvieron mayor libertad.⁴³

El posicionamiento de la obra de Hawarden en el ámbito artístico sigue el mismo comportamiento que el de su contemporánea Cameron. Sus fotografías estaban inscritas en la estética aceptada en ese momento como propia de un discurso artístico. Con gran influencia desde la pintura, la obra de Hawarden fue aceptada rápidamente en el circuito del arte, con mayor facilidad que en el caso de Cameron, pues la primera cumplía con los cánones estéticos y técnicos que, en cambio, Cameron retaba continuamente. Al respecto de este confrontamiento, Newhall menciona: “Mujeres jóvenes y vestidas con resplandecientes ropas victorianas, bañadas en luz, poseen un encanto y un suave sentimiento que supone un contraste directo con la fuerza de los retratos de la Cameron”.⁴⁴

Hawarden fue miembro de la Royal Photographic Society of London desde 1863, y en ese mismo año fue merecedora del premio como mejor fotógrafa aficionada.⁴⁵ La mayor parte de su obra, expuesta y premiada, son retratos en los que toma como modelos a sus hijas. Sin embargo, resultaría forzado definir su tema como el de la representación

42. Ver su obra en: <https://www.vam.ac.uk/articles/lady-clementina-hawarden-an-introduction> (10-02-2022).

43. GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos. “Expansión... Op. Cit., pág. 107.

44. NEWHALL, Beaumont. *Historia de...* Op. Cit., pág. 81.

45. FORD, Colin. *Julia...* Op. Cit., pág. 83.

de la familia pues, al igual que Cameron y otros contemporáneos,⁴⁶ los miembros de su familia aparecen en sus fotografías por haber sido sus modelos, dentro de una búsqueda estética, poética o alegórica que se alejaba de la necesidad de representar aspectos relacionados con las dinámicas familiares o con la naturaleza del concepto de familia. Sin embargo, no debemos de perder de vista este vínculo familiar y las representaciones altamente positivas que localizamos en ambas creadoras.

Otra forma de vincular la fotografía aparentemente familiar al ámbito del arte es a través del trabajo de pintores que la utilizaron ya sea como herramienta en la construcción de sus pinturas, ya como una forma de registrar su vida cotidiana y sus actividades sociales. Se localiza, en este sentido, un uso de la fotografía de la vida íntima de los artistas que tendrá salida al espacio público por medio de su exhibición en paralelo con las pinturas en las que se representaba el mismo tema. Como menciona García Felguera, el ámbito doméstico parecía formar parte de los intereses artísticos en grupos selectos de artistas:

El entorno inmediato —la casa y el taller propios, los amigos y sus residencias— es lo que interesa a otros pintores en el fin del siglo, como los «nabis» Vuillard, Bonnard y Vallotton. Édouard Vuillard (1868-1940), fascinado por los interiores domésticos y las telas (de las paredes, de los trajes o los vestidos del taller de su madre), fotografía el decorado en el que se desenvuelve la vida, y a los personajes y los objetos como parte de él [...]. A Pierre Bonnard (1867-1947), que hizo algunos de sus autorretratos a partir de fotografías, le interesó también la vida privada, pero en un ámbito aún más íntimo que el de Vuillard: entre 1898 y 1912, con una máquina pequeña, hizo instantáneas de sus sobrinos, de algún amigo y, sobre todo, de su modelo (y luego esposa) Marthe Boursin, protagonista también de muchos cuadros del pintor [...]. Más cerca de Vuillard que de Bonnard, Félix Vallotton (1865-1935) fotografía a su mujer Gabrielle en el interior de su casa y en actitudes cotidianas —cosiendo— o íntimas —en el tocador—, las mismas en las que la pinta [...].⁴⁷

En el caso particular de Pierre Bonnard encontramos que el salto de lo íntimo a lo público se realizó también de un modo natural, pues su trabajo pictórico tenía el mismo tema, por lo que exhibir en fotografías lo que pertenecía a su vida cotidiana era simplemente

46. Por ejemplo, el trabajo menos conocido de Clarence Hudson White (1871-1925), fotógrafo estadounidense quién realizó en Estados una producción fotográfica que evocaba a las fotografías británicas de la época. En sus fotografías aparecen mujeres solas, niños, “en un ámbito doméstico, privado y muy femenino a los ojos de sus contemporáneos”. También es el caso de Gertrude Käsebier (1852-1934), quién inició con retratos de su familia a finales de los años 80 Ver: GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos. “Arte y... Op. Cit., pág. 251.

47. *Ibidem*, pág. 260.

otro medio para hacerlo. Tanto la presencia de su esposa Marthe como las escenas familiares en casa de sus padres, (*Le Clos*, como le hacía llamar a la finca en el pequeño pueblo de Le Grand-Lemps, cercano a los pies de las colinas de los Alpes franceses),⁴⁸ están representadas en fotografías hechas por el autor o en sus pinturas. En su caso, podemos localizar una intención más clara de representar escenas de la vida íntima o familiar como tema de creación, como su conocida fotografía instantánea en la que captura el momento en que un gato salta sobre el vestido de su hermana Andrée Terrasse mientras sus dos sobrinos, Renée y Robert presencian la escena.

En esta fotografía, que forma parte de un grupo más grande de imágenes hechas por el pintor en este periodo, cabe resaltar que ha sido el mismo autor quien en una publicación de sus memorias y cartas familiares realizada hacia el final de su vida, decidió incluir estas fotografías, haciendo entender que la dinámica familiar constatada por las imágenes representó una influencia importante en su producción artística.⁴⁹ De nuevo, en el caso de Bonnard, localizamos una representación fotográfica cuya estética responde claramente a una visión positiva del concepto de familia, que en este caso, se relaciona además a una necesidad de documentar fotográficamente lo que utilizaría como temática en su desarrollo pictórico.

De lo privado a lo público. Documentos o *narrativas de vida*.

El caso de Bonnard, nos ayuda a comprender una serie de momentos por los que puede pasar la producción y el “consumo” de las imágenes familiares. En primer lugar, tenemos el momento en el que fue realizada la fotografía, después está el periodo en que se mantuvieron resguardadas y sólo conformaban una parte de la memoria personal y privada del autor, y el tercer momento (que es el que más nos interesa) ocurre cuando el artista decide exponer esas imágenes y sacarlas de su contexto original —llámese álbum familiar, caja de recuerdos o el marco ubicado en el recibidor de la casa—. En este sentido surgen muchas preguntas, ¿por qué el artista consideró importante este momento y decidió fotografiarlo?, ¿qué valor tiene para su vida personal y/o artística?, ¿por qué las conservó por muchos años y decidió exponerlas y con ello exhibir un momento de su vida?, ¿tienen estas fotografías una función autobiográfica?, ¿tuvieron esa función desde el momento en que fueron creadas?, ¿qué imágenes deben quedar fuera de esta narrativa?

48. GIAMBRUNI, Helen. “Domestic scenes”, en GIAMBRUNI, Helen; IVES, Colta y NEWMAN, Sasha M. (eds.). *Pierre Bonnard. The Graphic Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989, pág. 40. Para consultar la colección fotográfica de Bonnard, visitar: <https://www.musee-orsay.fr/es/obras/marthe-assise-de-profil-sur-le-lit-la-jambe-gauche-pendante-22550> (04-02-2022).

49. *Ibidem*, pág. 41.

Quizá el ejemplo de Bonnard nos puede ofrecer algunas respuestas más claras, ya que se cree que las fotografías no tenían una intención artística localizada en el propio objeto fotográfico, sino que eran herramientas que utilizaba como parte de su proceso creativo. “Bonnard usó el medio [fotográfico] para crear imágenes fijas que estilizaban los aspectos efímeros de la vida diaria, elevándolos a otro nivel de narración de la realidad”.⁵⁰ De esta forma podemos apreciar de un modo más claro el uso práctico que dio a las imágenes familiares y quizá ello nos permite generar una distancia que hace posible entenderlas más como documento y menos como arte. Un documento, por cierto, que responde a los principios morales y estéticos del momento y a la geografía en los que fueron producidos. Sin embargo, hoy forman parte de la colección del Musée d’Orsay, y se inscriben como material artístico del autor.

Esto nos lleva a otra cuestión aún más compleja que tiene que ver con la dificultad para inscribir en un género definido (fijo o inamovible) una imagen fotográfica. Esta dificultad la desarrolla Jean-Marie Schaeffer, cuando hace referencia a las tres grandes distinciones en las que la fotografía se suele clasificar: la relacionada con el medio técnico utilizado (fotografía digital, blanco y negro, colodión, etc.); según los tipos de práctica social (fotografía publicitaria, artística, etc.); y, por último, según los objetos representados (cuerpo, arquitectura, familia, etc.).⁵¹ Pero esta clasificación se encuentra a su vez desdoblada en lo que la autora define como distinciones funcionales y referenciales. La primera podría englobar la fotografía documental, científica, etc.; y la segunda, la fotografía de desnudo, naturaleza muerta y demás géneros tradicionales. Pero lo que complica esta clasificación es la combinación de ambas distinciones, como por ejemplo la fotografía familiar, erótica o de reportaje. Y a ello se suma el traslado de las imágenes de un uso a otro, por ejemplo, las fotografías que originalmente forman parte de un archivo documental o histórico y que con el tiempo son valoradas desde una perspectiva artística. Sobre la clasificación referente a la funcionalidad de la imagen fotográfica, Schaeffer menciona:

La importancia del aspecto funcional de las delimitaciones genéricas de la fotografía está directamente ligada al hecho de que sus usos principales no son *estéticos* (...) Parece ser que el arte fotográfico sólo puede definirse de dos maneras: bien como ‘arte de hacer’, como *tekhnê*, y entonces cualquier toma fotográfica se relaciona con el arte fotográfico; o bien como conjunto de prácticas valoradas mediante unos criterios críticos (estéticos, etc.) u otros, en

50. Ibídem, pág. 178.

51. SCHAEFFER, Jean-Marie. “La fotografía entre visión e imagen”, en ARBAÏZAR, Philippe y PICAUDÉ, Valérie (eds.) *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 16-17.

cuyo caso nos hallamos en el campo de una definición evaluadora, y, por lo tanto, inevitablemente variable según las instituciones, los individuos, la época, el lugar, etc.⁵²

Esta idea conduce nuevamente a valorar y confrontar el trabajo fotográfico de estos primeros autores que utilizaron la fotografía tanto como un ejercicio puramente artístico (con su debida experimentación técnica que sumó atributos en la comprensión de la fotografía como arte en el caso de Cameron o Hawarden), como con un fin inicialmente práctico (como apoyo en la creación de obras pictóricas en el caso de Bonard). A esta confrontación se le deberá sumar también la práctica fotográfica como material de registro de la vida cotidiana, que con el paso del tiempo se transforma para su uso en una narración autobiográfica. En este punto, entramos nuevamente en la dificultad del término autobiográfico cuando es aplicado en las artes visuales, en nuestro caso en la fotografía.

Sobre este aspecto, localizamos el término utilizado por Sidonie Smith y Julia Watson: *life narrative*: narrativa de vida. En su teorización de lo autobiográfico, destacan la facilidad con la que se relaciona el material autobiográfico con la vida real de los artistas, en el que este tipo de producción es asumido como “un espejo, un contenido que evidencia al sujeto para ser ‘leído’, y no como una práctica cultural cuyos límites, intereses y modos de representación difieren con el momento histórico, las convenciones invocadas y el medio utilizado”.⁵³

Las autoras plantean la necesidad de generar una nueva definición que contenga los matices necesarios para identificar las narrativas que hacen referencia a la vida de los artistas/creadores/fotógrafas, sin necesidad de entender dichas narrativas visuales como un reflejo fiel de lo real o de lo que ha ocurrido. A partir de ello, reflexionan sobre las limitaciones que tiene el uso de ese término para determinadas prácticas artísticas en las que el artista plantea una obra relacionada con su pensamiento y su persona, pero que no necesariamente está relacionada con su pasado ni con la verdad. De ese modo, se pone de manifiesto que al utilizar la expresión *narrativas de vida* se da cabida a esos otros tipos de narraciones del yo.

En el caso de la fotografía, en términos estrictos, si la fotografía habla de la vida del autor es una fotografía autobiográfica. Pero, como mencionamos antes, encontramos que este término resulta frecuentemente inapropiado, pues lo autobiográfico está muy relacionado con la “verdad” (o al menos, con lo que se desea mostrar de ésta), mientras que el discurso fotográfico puede o no abordarse desde esa posición.

52. *Ibidem*, pág. 17.

53. SMITH, Sidonie y WATSON, Julia (eds.). *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. USA: University of Michigan Press; Ann Arbor, 2002, pág. 8.

Seguir aceptando la fotografía como verdad, sería volver a sus primeras acepciones, en el que “la fotografía era considerada, ante todo, un nuevo sistema de aproximación a la realidad, un instrumento de registro con el que documentar la vida cotidiana o los grandes acontecimientos del momento”.⁵⁴ Quizá, sea más apropiado hablar de la imagen fotográfica como veraz o verosímil que como un instrumento que pretende ser un espejo de la realidad. Eso permitiría hacer más flexible el concepto de verdad relacionado con lo autobiográfico y por lo tanto, también con la fotografía de familia.

Notas finales

Para finalizar este texto, retomamos la posición de Hannah Arendt quien defiende que para que algo exista socialmente debe exhibirse, y que esa misma exhibición conlleva su opuesto.⁵⁵ La construcción del simulacro accidentalmente propuesto por Bayard, sumado a la evolución de los sistemas fotográficos que avanzaron de la mano de las primeras fotografías de retrato en ámbitos familiares, nos lleva a señalar que la construcción de la imagen positiva de familia, —expresada en el álbum fotográfico, como uno de sus primeros soportes— fue inicialmente condicionada por la propia función que adquirió el álbum familiar, un objeto-trofeo diseñado para ser mostrado.

Pero las fotografías que lo conformaban debían demostrar los lazos sanguíneos, la herencia, la familia como núcleo y también la belleza. Todo aquello que debe ser visible.

En ese sentido, sumamos la visión de Wolfgang Sofsky, quien hace referencia a la defensa de la privacidad como un acto que significa la imposición de fronteras y desde ese punto señala a los sentidos como la primera de ellas, al comprender la necesidad de apartar de la mirada ajena lo que se desea mantener como privado.⁵⁶ El álbum de familia abre la ventana hacia ese espacio íntimo antes infranqueable.

Así, la fotografía de familia y en particular la fotografía que se traslada del ámbito privado al público responderá a los canales de interacción que propone Irwin Altman⁵⁷, aquellos que son determinados por el propio individuo, quien regula el nivel de apertura a la vida privada que se le otorga a los otros a partir de los canales de interacción que habilita para esa intercomunicación. El álbum de familia es, finalmente, un canal abierto, una construcción social mezcla de simulacro, documento y narración.

54. VEGA, Carmelo. “Reconocimientos del mundo”, en SOUGUEZ, Marie-Loup (coord). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007, pág. 117.

55. ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009, pág. 78.

56. SOFSKY, Wolfgang. *Defensa de lo privado: una apología*. Valencia: Pre-Textos, 2009, pág. 41.

57. ALTMAN, Irwin. *The Environment and Social Behavior: Privacy, Personal Space, Territory, Crowding*. Monterrey, California: Brooks/Cole Publishing Co., 1975, pág. 6.

BILBIOGRAFÍA

ALTMAN, Irwin. *The Environment and Social Behavior: Privacy, Personal Space, Territory, Crowding*. Monterrey, California: Brooks/Cole Publishing Co., 1975.

ARBAÏZAR, Philippe y PICAUDÉ, Valérie (eds.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.

DEBROISE, Olivier. *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

FORD, Colin. *Julia Margaret Cameron. A Critical Biography*. London: National Portrait Gallery Publications, 2003.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

GIAMBRUNI, Helen. "Domestic scenes", en GIAMBRUNI, Helen; IVES, Colta y NEWMAN, Sasha M. (eds.). *Pierre Bonnard. The Graphic Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989.

HORTON, Richard W. "Historical Photo Albums and Their Structures", en *Conservation of Scrapbooks and Albums*. Actas del Book and Paper Group/Photographic Materials Group, sesión del 27 AIC Annual Meeting, 11 de junio, 1999. St. Louis, Missouri, Washington: American Institute for Conservation , 1999, pp. 15-17.

LASZLO, Fröydi. "Essays on Society and Memory. Theory and history of the family photograph", en *Förlaget 284*. <https://goo.gl/mx9QNO>. Acceso 12-02-16.

LANGFORD, Martha. "Telling Pictures and Showing Stories: Photographic Albums in the Collection of the McCord Museum of Canadian History", Musée McCord Museum, 2005, <https://docslib.org/doc/6076612/telling-pictures-and-showing-stories-photographic-albums-in-the-collection-of-the-mccord-museum-of-canadian-history> (03-02-2022).

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

PERROT, Michelle. "Formas de habitación", en ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges (eds.). *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Madrid: Taurus, vol. 8, 1987, pp. 9-12.

ROIGÉ, Javier y SALA, Teresa M. (dirs.). *Album. Imatges de la família en l'art*. Barcelona: Museu d'Art de Girona, 2004.

ROUILLÉ, André. *La Photographie*. Paris, Gallimard, 2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie. “La fotografía entre visión e imagen”, en ARBAÏZAR, Philippe y PICAUDÉ, Valérie (eds.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

SMITH, Sidonie y WATSON, Julia (eds.). *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. USA: University of Michigan Press; Ann Arbor, 2002.

SOFSKY, Wolfgang. *Defensa de lo privado: una apología*. Valencia: Pre-Textos, 2009.

SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.

VEGA, Carmelo. “Reconocimientos del mundo”, en SOUGUEZ, Marie-Loup (coord). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.

[pp. 161-175]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.07>

MEMES, NFTS Y ARTE DE MASAS

MEMES, NFTS AND MASS ART

Sergio Ruiz Párbole

Univesidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Resumen: como es sabido, la proliferación de contenido digital y la creatividad que ciertas plataformas fomentan ha generado una nueva forma de comunicación. Los memes son una nueva expresión de la cibercultura ineludible, que está invadiendo muchos ámbitos de nuestra vida. Uno de esos ámbitos es el propio arte. Es por ello por lo que vamos a intentar dirimir en este escrito hasta qué punto un meme, cuya definición principal está asociada a la comedia o al entretenimiento, puede transmutar en una obra de arte.

Abstract: like it is known, proliferation of digital content and creativity which some platforms offer is generating a new form of communication. Memes are a new expression of the unavoidable cyberculture, which is invading many areas of our lives. One of those areas is art itself. That is why we are going to try to settle in this work at what point a meme, whose main definition is associated with comedy or entertainment, can transmute into a piece of art.

Palabras clave: meme, comedia, NFT, arte pop, arte de masas.

Keywords: meme, comedy, NFT, pop art, mass art.

1. Introducción

El fenómeno del meme ya ha inspirado multitud de estudios en el campo de la estética, pues su presencia en nuestra vida cotidiana es palpable. A fecha de hoy puede decirse que hay unas definiciones más o menos consensuadas sobre este fenómeno, a saber, que se trata de un medio digital que mediante ciertas técnicas de edición nos permite expresar ciertas ideas con bastante precisión. En otra ocasión traté de ofrecer una explicación específica sobre el meme como fenómeno humorístico, o mejor dicho, como generador o amplificador de la comedia. Considero que las investigaciones realizadas sobre el fenómeno de los memes se centran demasiado en definirlos como una forma comunicativa, pero cualquiera puede comprobar que el uso prioritario que se le da a tal formato es para la comedia. Por lo tanto, al hablar sobre los memes creo necesario hablar asimismo de la comicidad, y es por ello por lo que mi tesis afirma lo siguiente: que el meme, por sus cualidades, ofrece un formato que ha posibilitado un fenómeno al que yo llamo la “democratización del humor”, y que consiste en la abolición de códigos definidos para avisar de que se entra en una comunicación cómica, haciendo así que cada cual use su propio ingenio para crear o identificar una nueva plantilla dialógica con la que formar un meme, generando así una suerte de competitividad humorística y una expansión constante de las temáticas con las que puede hacerse la comedia. El humor ha conseguido desvincularse de la dependencia de una institución, porque el poder ahora lo tienen los usuarios. De ahí que el meme también haya generado lo que llamo el “humor líquido”, en tanto que le abre constantes puertas a la comedia, haciendo que ésta pase a invadir casi cualquier aspecto de la realidad, y no sólo eso, sino que el criterio humorístico pueda fluctuar continuamente en base a las plantillas dialógicas que sencillamente la realidad nos ofrece. De igual manera, el acceso masivo a lo cómico que representa el meme estimula una adicción al humor y por tanto una sobreproducción de contenido cómico. A tal punto ha llegado ese fenómeno que muchas veces la risa no es el objetivo principal de la creación memética, sino la pura exhibición, no sólo de las técnicas meméticas sino también de la posición que nosotros tomamos en la realidad respecto de un tema concreto¹, y que da lugar a un intercambio constante de referencias humorísticas que sirven para propósitos extra-cómicos, como por ejemplo definir una posición política o sencillamente desafiar los propios códigos humorísticos heredados de la sociedad. La potencia comunicativa del meme abre un campo de interacción “en el que la risa menor, dominante, intenta zafarse sistemáticamente de la risa mayor y sus derivaciones” (Citado en García, Agnés; 2020, p.154). Es aquí donde se abre una ventana de exploración para el meme. Y es que en vista de las posibilidades comunicativas de los memes y de las

1. Mismamente de la forma de hacer la comedia, de la misma manera en que se arguye que las ventajas del arte contemporáneo son favorecer una reflexión sobre el propio arte.

reacciones sociológicas que generan, es por eso por lo que he decidido intentar resolver la siguiente pregunta: ¿pueden los memes ser una obra de arte?

Básicamente nos ponemos en una tesitura en la que estamos considerando que el meme, perteneciente fundamentalmente al ámbito de la comedia, puede alcanzar un nuevo estatus que vaya más allá del mero entretenimiento. Hay suficientes antecedentes para iniciar una investigación al respecto, pues los memes ya se han colado en museos y otros espacios artísticos. Y no sólo eso, sino que los memes han conseguido fundar espacios propios donde exponerse. Muchos usuarios han impulsado “instituciones”² que tratan de reivindicar esta nueva función artística y expositiva, como por ejemplo el Instituto Nacional de Bellos Memes³ o el Ministerio de Artes y Memes⁴. Y al margen de la labor que los usuarios más ávidos de contenido puedan hacer, cada vez surgen más espacios convencionales donde se exponen memes. En 2016, en el barrio londinense de Peckham, la artista Maisie Post presentó en el Holdron’s Arcade una exposición titulada “What do you meme?”⁵, donde se reivindicaba el carácter “democrático” de los memes como forma de arte. En 2018, el Museo de la Imagen en Movimiento, en Nueva York, realizó una exposición de memes cuya temática era una simple exhibición cronológica sobre el desarrollo memético en Internet⁶. Al año siguiente, el Museo de la República, en Río de Janeiro, realizó otra exposición en colaboración con la Universidad Federal Fluminense⁷. Además, todos estos ejemplos no expresan una suerte de movimiento social residual, pues podemos poner como ejemplo a la cuenta de Facebook “Classical Art Memes”, que cuenta con más de 5 millones de seguidores⁸.

Ahora, al margen de las plataformas que se creen para la difusión, hemos de analizar en detalle cuál es el contenido de esos memes que buscan reivindicarse como obras

2. Entrecomillo en este caso el concepto de *institución* en el sentido en el que lo expone George Dickie, para quien la percepción del arte debe llevarse a cabo desde un contexto o atmósfera de teoría artística.

3. <https://www.facebook.com/INBMoficial>

4. <https://www.facebook.com/MAME.MinisteriodeArtesyMemes/>

5. <https://www.kickstarter.com/projects/109942687/what-do-you-meme>

6. <https://nyulocal.com/when-memes-meet-art-two-decades-of-memes-at-the-museum-of-the-moving-image-ed44aba67028>

7. <https://www.uff.br/?q=noticias/18-04-2017/uff-inaugura-primeiro-museu-de-memes-do-brasil>
<https://www.uff.br/?q=noticias/18-04-2017/uff-inaugura-primeiro-museu-de-memes-do-brasil>

8. <https://www.facebook.com/classicalartmemes/>

de arte. En alguno de estos eventos los memes expuestos tienen que ver con una temática artística en sí misma, es decir, parodiando obras de arte ya conocidas o usando su contexto para desvirtuarlo, con técnicas como la de la intertextualidad, que en palabras de Luis Gabriel Arango Pinto sería lo siguiente:

“Así, de acuerdo con la teoría literaria, la intertextualidad consiste en la presencia en un determinado texto de contenidos, temáticas, modos de expresión, estructuras o estilos, procedentes de otros textos, los cuales pueden ser incorporados en forma de citas, paráfrasis, imitaciones, parodias o mistificaciones, entre otros.” (2017, p.312)

En la imagen de abajo podemos ver una representación de una parodia que utiliza la obra de Goya, *Saturno devorando a sus hijos* y el personaje *Pepe The Frog*. La intertextualidad es clara en cuanto a los contenidos. De por sí la imagen tiene cierta gracia simplemente al reconocer a la famosa rana vinculada a la derecha alternativa americana, pero además, según el nivel del consumidor podría amplificarse la comedia, teniendo en cuenta que el entorno de Donald Trump hizo una especie de campaña de apoyo a la marca de alimentos Goya, por lo que la mezcla de referencias es muy potente. El uso de una plantilla que ya es una obra de arte en sí misma suscita la cuestión de si el meme puede ser arte, porque el trabajo de descontextualización y resignificación en la misma es notable.



Goya Pepe I've been looking for for months; finally found it.

En el siguiente ejemplo vemos un uso ingenioso de la Mona Lisa, a la que se le superpone una mascarilla mientras bebe ridículamente una cerveza *Coronita* a través de un agujero, aludiendo a los nuevos hábitos que la sociedad tuvo que adquirir en época de pandemia, siendo una creación muy pertinente que busca la risa en la referencia al contexto pandémico en el que la sociedad llegó a encontrarse.



Cuando nos encontramos con memes cuyo contenido de base son obras de arte reconocidas podemos advertir que el mecanismo consiste en un traslado del contexto. Es decir, no es que se pretenda modificar las intenciones originales del artista o el significado convencional que la obra tiene para la mayor parte del público, sino simplemente exhibir el potencial contextual que la obra tiene de por sí. Por ejemplo, podría usarse el cuadro de “Baco niño” de Guido Reni para aludir a alguna situación cotidiana escatológica que nos suscite risa. En los memes de temática artística queda constatada la potencia transgresora de la intertextualidad, la superposición de texto en la imagen o el simple acto de renombrar a la obra de arte de manera ingeniosa. El texto le impone un nuevo contexto a la imagen, ilustrando su nuevo espacio donde se da una supuesta situación cómica. Pero por ejemplo, cuando vemos un meme relacionado con alguna pintura manierista tenemos que considerar que para que sea viable el hecho de que un pastiche que involucre a una obra de arte, digamos, de culto, sea también una nueva obra de arte hay que tomar en consideración lo siguiente, a saber, que estamos redireccionando los significados de una obra previa para crear una nueva. Y concretamente, este redireccionamiento se dirige hacia la comedia. Por tanto, la pregunta es: ¿la comedia puede invadir o suplantar al arte? Es sabido que lo que hacemos en la creación memética es, en primer lugar, descontextualizar, despojar del valor originario al elemento audiovisual que estemos utilizando como base. Estamos, por tanto, reclamando la mera superficialidad de ese elemento, su

potencial como vinculador de significados. Aquí ya cumplimos la primer característica esencial que para Carroll debería de tener el arte de masas, porque en el caso de que utilizásemos una obra de arte considerada como de culto podríamos “exponerla” (con las modificaciones pertinentes) a un público no ilustrado en ese tipo de arte. En este sentido, la comedia puede ser la autopista que conecte al arte distinguido del arte de masas. Para los amantes del arte distinguido esto podría ser una buena noticia, porque el meme serviría como un canal para que el arte minoritario pueda exhibirse y revalorizarse. Aunque también podría verse a tal desvirtuación de los significados originales como una especie de ofensa para la obra misma. En todo caso lo que sí queda claro es que bajo la lógica del meme cualquier elemento artístico o audiovisual -sin importar su estatus- puede entrar en juego como materia prima desde la que extraer nuevo arte cómico.

Antes de entrar a valorar la cuestión principal sobre el potencial que tiene el meme como obra de arte vamos a comentar las prácticas habituales que han interrelacionado el mundo de la comedia y el mundo de la mera exposición artística hasta ahora y que precisamente han motivado ensayos como este.

Este meme es extraído del Instituto Nacional de Bellos Memes, y en él se plasma la decadencia progresiva a la que se ve abocada toda una generación. Más allá de lo gracioso que pueda ser, el mensaje es contundente y muy probablemente tenga el potencial como para que entre la risa, surja una reflexión.



2. Definición del arte de masas en Carroll

Intentaremos hacer una aproximación al concepto de arte de masas utilizando las tesis aportadas por Noel Carroll, ya que a pesar de las numerosas investigaciones que puedan haber en el campo de la estética relevantes sobre este asunto, creo que Carroll es el filósofo que más nos puede servir para esta ocasión dadas sus incursiones en este tema, con la publicación de su libro *Una filosofía del arte de masas*, donde recopila no sólo sus propias visiones sobre el tema sino también las aportaciones anteriores de otros autores. En primer lugar, Carroll asume que se ha estado generando una “cultura” de masas que está reclamando un lugar junto a las culturas que podemos llamar “locales” o “indígenas”. Y en lo que respecta no ya a la mera cultura sino al arte de masas, hemos de tener claro desde el primer momento que estamos hablando de un tipo de contenido completamente reproducible -oséase, industrializado- sin dependencia de ninguna ubicación espacial (siguiendo las tesis de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica⁹). Para nuestro trabajo, podemos incluir al sentido del humor dentro de esa cultura de masas genérica que está abriéndose paso globalmente. Podemos afirmar, por lo pronto, que las masas han demostrado un gusto por el formato meme como forma de entretenimiento cómico. El meme, por el formato que ofrece, implica, como dije al comienzo, una democratización del humor, por lo que valorando al mero formato podemos decir sin temor a equivocación que se trata de “cultura de masas”. Lo que hemos de comprobar es hasta qué punto las características de este fenómeno cultural encajan con los criterios estéticos de Carroll. En *Una filosofía del arte de masas* encontramos definiciones muy esquemáticas de cada tipo de arte que el autor decide analizar, por ello en lo que concierne al arte de masas puede Carroll dice lo siguiente:

“X es una obra de arte de masas si y sólo si (1) x es una obra tipo o de múltiples ejemplares, (2) producida y distribuida con la tecnología de masas, (3) concebida intencionadamente para inclinarse por su estructura hacia aquellas opciones que prometen la accesibilidad con menor esfuerzo, al menor contacto, al mayor número de público sin instrucción (2002, p. 174)”.

Cabe decir que las definiciones que Carroll ofrece son para contraponer al arte de masas frontalmente con el arte de vanguardia, el cual es un tipo de arte que restringe a aquella parte del público que no está lo suficientemente instruida sobre ese tipo de arte en cuestión y que por tanto, es un arte de tipo elitista. A colación de éste encuentro interesante la siguiente afirmación:

9. De hecho Benjamin afirma sobre la “cercanía” lo siguiente: “Hacer que las cosas resulten espacial y humanamente “más cercanas” es un deseo de las masas tan apremiante y apasionado como su tendencia a negar, a través de la reproducción, la unicidad de las cosas.” (2010, p.19)

“Tomándole prestada la terminología a Pierre Bordieu, cabe afirmar que las obras del arte de masas se dirigen a la satisfacción del goce, mientras la vanguardia persigue el deleite.” (Ruiz Moscardó; 2018, p.41)

En lo que respecta al arte de masas podemos apreciar cómo las características ofrecidas por Carroll podrían encajar también con el fenómeno de los memes, aunque habría ciertos matices que apuntalar. Por ejemplo, la primera condición se cumpliría a medias, pues realmente en la creación memética lo que se genera es un único ejemplar, aunque bien es cierto que al tratarse de un archivo digital éste puede replicarse y expandirse infinitamente. Y de hecho, en muchas ocasiones la persona creadora del meme da por sentado que eventualmente ese meme será “copypasteado” en algún otro lugar. La segunda condición, por contra, se cumple rotundamente. Los memes son producidos en programas de edición de imagen sumamente conocidos y distribuidos principalmente en redes sociales (Twitter, Facebook, Instagram, etc). La tercera condición es la más compleja de analizar, porque también se cumple a medias, puesto que la distribución en redes sociales sí garantiza la mayor accesibilidad al público de masas, sin embargo, no está claro que la intención en la creación y difusión de un meme sea la de llegar al público de masas, pese a que el medio de difusión sea un medio de masas. Es decir, a partir de las dinámicas del mundo memético se establece una “comunidad genérica”, que es la que aúna a todos los usuarios de memes, pero las temáticas sobre las que se hacen los memes crean microcomunidades de referencias con acceso restringido, al menos presumiblemente. No obstante, considero que Carroll ofrece un cierto mapa argumentativo que puede ayudarnos a aclarar este asunto de la accesibilidad.

“Aquí hay que decir que ser accesible es un rasgo propicio de una obra *qua* obra de arte de masas, ya que se corresponde con cierta intención (...). Hay varias razones al respecto. La primera es que la obra de arte de masas no pertenece sólo a la categoría del arte de masas. Por lo general, también se adscribe a un género. Su valoración no depende sólo de su éxito como ejemplo del arte de masas, sino también según los criterios de valor del género al que corresponde, ya sea suspense, romance, ciencia ficción, melodrama o terror.” (2002, p.18).

Lo que de aquí podemos extraer es que en los memes hay también muchas categorías, como por ejemplo los memes de temática artística que hemos mencionado antes, así como también de temática deportiva o relativas a *fandoms* de series o libros. Por ejemplo, lo que hemos de dilucidar es si una microcomunidad de referencias como la que pudieran formar los seguidores de una serie (que no sea en especial hecha para las masas, para no complicar más la cuestión) como *Evangelion* implica que los memes vinculados a ese género tendrían relación con las masas. En principio habría

que decir que no, porque la intención en la creación del meme es que llegue a la microcomunidad en cuestión, y no a las masas en general, que no tienen por qué estar ilustradas sobre esa serie. A propósito de esto, en lo que concierne al arte de masas cabe decir que una obra puede ser parte de ese tipo de arte aunque la intención no sea la de dirigirse a un público de masas. Si acudimos simplemente a las características técnicas que componen al meme, es decir su formato mismo y las plataformas desde las que se exhibe, podríamos pensar que al meme no le queda más remedio que ser arte de masas, porque el meme nace y muere en Internet y en las redes sociales. De la misma forma que Carroll habla a propósito de la concepción de McLuhan de la televisión como democrática, porque estimula la participación (2002, p.141), sin tomar en consideración el tipo de contenido que se emita, quizá podría decirse lo mismo del meme. Sin embargo, eso no quita que el meme pueda ser un arte de tipo “vanguardista”, de acuerdo a la definición que ofrece Carroll sobre el vanguardismo, y que es un tipo de arte que exige cierto bagaje e implanta restricciones a su acceso. Y es porque Carroll afirma que el arte de vanguardia puede ser producido y distribuido con un medio de masas (2002, p.179), pero eso no implica que pase a ser arte de masas. Algo similar ocurre a mi juicio con determinados memes. La relación con los medios de masas es una condición necesaria para ser arte de masas, pero no suficiente (2002, p.168). Este argumento merece ser reforzado a juicio de Carroll, en la medida en que ha de responder a las objeciones planteadas por David Novitz en relación al criterio de accesibilidad. Y es que Novitz cree, al parecer, que todo arte, sea de masas o no, requiere de un público instruido. Lo que Carroll propone es que la estructura y el estilo de ese tipo de arte condiciona al contenido mismo que la obra quiera tratar, porque si el principal objeto de la creación es la accesibilidad al público de masas tiene sentido pensar que el contenido se inclinará a satisfacer a su vez a la mayor cantidad de gente posible. Es como si una banda de ópera utilizase el auto-tune en el estudio de grabación, no tendría sentido porque no satisfecería ni al nicho al que le guste la ópera ni tampoco al público de masas. De igual modo que una compañía de teatro probablemente sería reacia a difundir sus obras por una plataforma como Youtube, dado que su nicho que le proporciona ganancias está en el tipo de espectador que disfruta de lo que tiene de ritual asistir a un teatro, y de la misma manera el público de masas que consume Youtube no suele estar interesado en consumir obras de teatro por esa vía. O podríamos poner también de ejemplo un poeta clásico con sus estructuras métricas y rimas que quisiera compartir sus obras por Instagram, cuando el público de esa red social no se detiene tanto en leer un gran texto. Por tanto, según el razonamiento de Carroll, la estructura de producción y difusión determina el propio contenido temático de la obra. En este sentido, no obstante, considero que la estructura formal de los memes no es necesariamente arte de masas (aunque sí lo termine siendo en la mayoría de los casos), pero sí queda claro que tomando los

requisitos de Carroll, sí puede ser, al menos, arte. La razón de ello la expondré a continuación.

3. La tecnología NFT como impulsora del meme artístico

Sabemos ya que el meme es un formato que posibilita la expansión del humor y la creatividad audiovisual. Pero en lo concerniente al hecho de que el meme cambie su estatus de objeto de entretenimiento a obra de arte tenemos que encontrar otro formato adicional. Este formato es el NFT (*non-fungible token*).

Hay una serie de características básicas que pueden ayudarnos a entender qué es un token no fungible. Una de ellas, y la que da consistencia a la no-fungibilidad es la unicidad, y es precisamente la que consigue que los archivos digitales, que pueden ser replicados con mucha más facilidad que los objetos tangibles, consigan ser activos irreplicables. Esto, a parte de irreplicables, los hace distinguibles entre sí, que es lo que no sucede con otros criptoactivos, que sí son fungibles y por tanto, perfectamente intercambiables. A pesar de sonar paradójico, el creador del NFT tiene el poder de certificar su creación como original, abriendo la puerta a todo a un mercado especulativo de activos cuyo valor suele ser aportado o bien por la persona creadora del activo (un artista reconocido como Beeple) o bien por tener un tratarse de un objeto digital cuya trascendencia en los submundos de Internet es notoria (el primer vídeo publicado en Youtube de la historia o un tuit muy viral) o bien como producto coleccionable relacionado a alguna esfera del entretenimiento lo suficientemente reconocida (cromos de la NBA o de juegos como Magic: The Gathering)¹⁰. La siguiente característica que refuerza a la unicidad del activo es su indivisibilidad. A diferencia de las criptomonedas, que sí pueden fragmentarse en unidades más pequeñas, el NFT es una entidad única. No puede adquirirse una el activo de manera fraccionada. Sin embargo, el elemento más revolucionario en cuanto a su comparación con el mercado clásico de activos especulativos es la indestructibilidad. Un token no fungible, al ser digital, no puede romperse ni eliminarse, porque su existencia queda constatada en una cadena de bloques a través de un contrato inteligente. Por lo tanto, en un activo digital de este tipo el valor añadido de la fragilidad queda descontado.

El último rasgo que a mi juicio es de suma relevancia para fomentar su adopción masiva es el de la verificabilidad. En el mercado del arte convencional es habitual que existan problemas para verificar la autenticidad de las obras, pero dentro de ese gran libro de cuentas que es blockchain cada transacción realizada con el activo queda

10. Estos ejemplos son los más típicos que pueden encontrarse cuando se navega en webs de NFTs, pero realmente desde la pura teoría del NFT, cualquier activo en la vida real, tangible, puede ser tokenizado y ofrecido al mercado como NFT.

registrada en él y puede consultarse en cualquier momento. Dicho de otra manera, el activo siempre cuenta con una trazabilidad de la que no puede escaparse.

Reuniendo todas estas características podemos decir que contamos con un nuevo formato que amplía las posibilidades de creación y difusión. Ahora lo que tenemos que dirimir es en qué medida este nuevo formato sirve de plataforma para que el meme irrumpa en el mundo del arte. Hasta ahora hemos visto que este mundillo tiene un propósito claro, y es el de actuar en un mercado. En cierta medida, y hablando exclusivamente del mundo del arte, este nuevo criptoarte salido de la tecnología NFT confirma a mi juicio las tesis de Dickie sobre el mundo del arte como el consenso de unas instituciones con unos intereses. En este caso queda claro desde el primer momento que todo el arte que se produzca en estas plataformas está fundado por unas instituciones económicas con un interés en encontrar reservas de valor. Por lo que, desde mi perspectiva, estamos ante un tipo de arte que se define a sí mismo sin hipocresías. También a propósito de esta observación podría aducirse una nueva ventaja del formato NFT como posibilitador del criptoarte, que es una mayor democratización en la difusión. Si bien es cierto que un mercado de estas características va a ser dominado por las “ballenas”¹¹, el acceso a publicar la obra es abierto a cualquier usuario/creador. Este tipo de formato depura otra pesada carga que adolece al mundo de arte, que es la dependencia de los “críticos”. En este sentido es interesante la observación que hacen en el ensayo *Los memes: Prácticas artísticas participativas en el ciberespacio*:

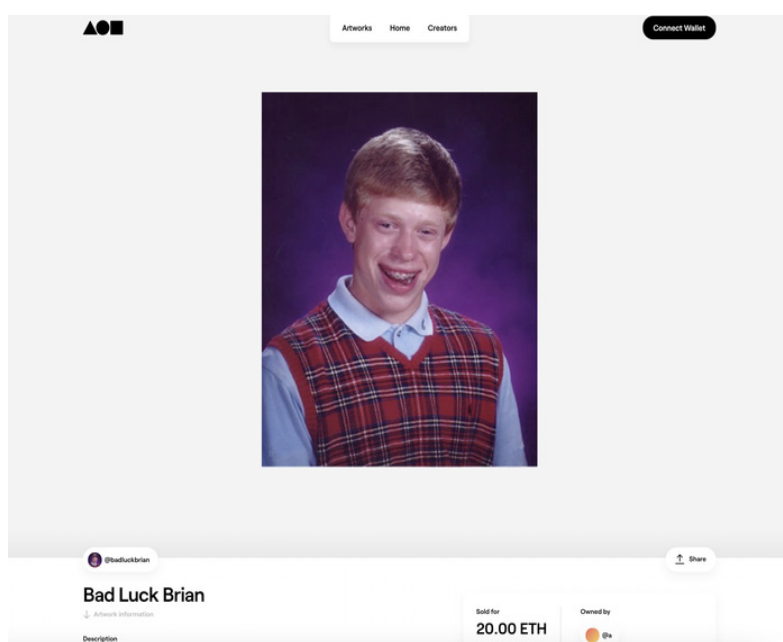
“Los memes forman parte de la capacidad de generación de contenido de los usuarios de Internet y en el campo de las artes contribuyen a levantar la “restricción institucional” to the happy few, de que solo algunos “escogidos” pueden indagar, reflexionar, expresar o experimentar con lenguajes artísticos o “hacer obra””.(González Acosta; Amoroso Peralta; Rodríguez Rodríguez, 2020, p.5).

He aquí el primer gran argumento por el cual podemos esgrimir que el formato NFT catapulta al meme hacia el estatus de obra artística, y es que los criterios que valoran a los memes son los usuarios, por lo que en caso de que cualquier meme fuera expuesto en una galería NFT y puesto en una subasta serían esos mismos usuarios quienes sabrían de antemano si ese meme reconvertido a obra de arte tiene valor o no (y cuyo criterio básicamente es la viralidad previa que tal meme haya alcanzado). En el mundo del arte, como sabemos, hay unas restricciones considerables impuestas por las instituciones que constituyen al arte, por lo que el acceso se dificulta. En cierto modo, podemos ver cada vez con más claridad que el mundo del arte, ya sea el más

11. Este término se refiere a los grandes inversores.

antiguo o el más moderno, siempre está regido por agentes económicos. No quiero caer en un cliché, pero el ejemplo del NFT exhibe cómo se construye desde cero una estructura institucional que configura completamente la producción y distribución del arte, y que nos pone en relieve cómo funciona no ya este nuevo mundillo, sino también cómo funcionaba el anterior, al cual quizá no hemos podido hacerle el mismo seguimiento por la gran vigencia que le acompaña. Esta observación no es infundada, en tanto que ha habido gran cantidad de polémica alrededor del fenómeno NFT. Las críticas que principalmente se han vertido han sido justamente aludiendo al carácter especulativo del fenómeno, pero como digo, esta crítica es posible porque estamos viendo nacer a este nuevo mundo de arte, por lo que a mi parecer es una crítica injusta, en la medida en que no se aplique del mismo modo, con la misma virulencia hacia el mundo del arte “normal” al que nos hemos habituado.

En este ejemplo tenemos uno de los NFT que mejor se han vendido, y que es el meme de Bad Lucky Brian, un meme recurrente en los foros de Reddit, y que consiste en la foto de graduación escolar de un chico llamado Kyle, cuya cara ha servido de plantilla dialógica para multitud de memes basados en la intertextualidad de situaciones calamitosas. El meme se vendió por el precio de 20.00 ETH, cuyo equivalente en el momento en que se vendió fueron unos 36.000 dólares. Esto nos deja entrever que al menos desde un prisma puramente material, un meme puede ser un activo altamente cotizado en el mercado, iniciando así un gran precedente para el mundo de los memes en su incursión al mercado de “creaciones artísticas o digitales”. Con lo que, sea cual sea el criterio que se esgrima para defender a los memes como posible arte, al menos sabemos que hay un respaldo económico está ahí para potenciar una nueva institución que reivindique tal estatus artístico.



4. La invasión de la comedia al arte

De todas formas, uno de los asuntos clave es pensar que en el supuesto caso de que los memes finalmente se establezcan como un género artístico más y llegasen a copar espacios considerados como “artísticos” desde las principales *instituciones*, no cabe duda de que la experiencia estética no va a ser la habitual, que bajo el criterio de Carroll sería la que proporciona el arte “aurático” (2002, p.116), sino que cambiaría por completo el enfoque estético. Estaríamos hablando de un arte cuya deleitación tiene que ver con la risa. En el caso de que se tratase de memes cuyo contenido sea específicamente dirigido hacia las masas sería favorable a juicio de Carroll, ya que considera que el arte de masas favorece la disociación con el objeto e impide ese supuesto momento de éxtasis estético que genera el arte vanguardista o elitista, por lo que se adquiere más fácilmente una perspectiva crítica hacia la obra. Obviamente en este caso, estamos hablando de que el arte memético se valora mediante un nuevo criterio estético, el de la risa. En cierto modo un criterio artístico basado en la risa sería favorable a mi juicio, ya que simplificaría mucho el criterio para valorar las obras. Aparejada a la risa iría también la admiración hacia la manufactura del meme, que valoraría principalmente el nivel de ingenio del artista. Si hace gracia la obra es buena, si no hace gracia puede ser o porque es mala o por desconocimiento hacia la referencia involucrada en el meme. Es más sencillo valorar la comicidad que la belleza en términos estéticos, porque la expectativa de una reacción tan fisiológica como es la risa no deja mucho espacio para la divagación. El meme no plantea tantos problemas como la típica obra de arte abstracta que exige incommensurables esfuerzos por parte del espectador para sacar una conclusión. O aunque hablásemos del clásico arte figurativo, muchas veces la indefinición intencional de los autores dejan a la libre interpretación el significado de la obra, y ello fomenta disquisiciones variadas que complican el mundo del arte fomentando así las restricciones habituales para el gran público al que se considera “poco instruido”. Un arte regido por el humor sólo plantea una doble exigencia: hay que reír y admirar el ingenio del artista. No todo el mundo tiene el mismo sentido del humor, ciertamente, hay niveles de inteligencia humorística a la hora de captar las referencias, pero eso ya entra dentro de los géneros temáticos del arte memético, y ante el desconocimiento de una referencia la solución es a priori simple, pues las referencias son explicables. En cambio, es una tarea mucho más difícil la de exigir una sensibilidad especial para contemplar una obra. La risa exige una instalación en la realidad cotidiana, pues como recordamos de Bergson, el humor tiene que ver con las tensiones morales, por eso podemos decir que “tras la risa hay siempre un entramado de implícitos, de negociaciones, de pactos y desencuentros que nos obligan siempre a una posición estratégica determinada, una posición que nos fuerza a ocupar un lugar que, al fin y al cabo, es político” (Citado en García, Agnés;

2020, p.152). Esa posición que se nos exige “por fuerza” solventa muchos problemas (o pseudoproblemas en muchos casos) dentro del mundo de la contemplación artística.

Como sea, la conclusión que podemos extraer es que el meme, y por tanto, el espíritu de la comedia están llamando a la puerta del arte (en sentido contemplativo), expandiendo sus dominios y confirmando así el diagnóstico del humor líquido como intromisión constante del humor en cualquier ámbito de lo real. Los memes ya no buscan ser sólo una forma de entretenimiento, sino también una forma de suscitar admiración, y mediante la tecnología NFT y la labor encomiable de los usuarios cada vez existe más “fuerza” para forjar una *institución* que considere al meme como una obra de arte que se ofrezca al público como tal.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, WALTER. (2010). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Casimiro Libros, Madrid.

CARROLL, NOEL. (2002). Una filosofía del arte de masas. Trad. Javier Alcoriza Vento. Machado Libros, Madrid.

GARCÍA, AGNÉS. (2020). Memes y políticas de identidad: El poder de la risa en la cultura digital. Arte y políticas de identidad, Vol.23, pp.144-162

GONZÁLEZ ACOSTA, MELVIS; AMOROSO PERALTA, SILVANA; RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, DIANA. (2020). Los memes: Prácticas artísticas participativas en el ciberespacio. Revista de Investigación y Pedagogía del Arte, No. 7, Universidad de Cuenca. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/3015/2060>

RUIZ MOSCARDÓ, JAVIER (2018). La mayor comprensión para el mayornúmero: la posición de Noel Carroll acerca del “arte de masas”. Revista Guillermo de Ockham, Vol. 16, No. 1, pp. 37-44

[pp. 176-195]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.08>

LA PANTALLA DE TV ES LA RETINA DEL OJO DE LA MENTE: ALGUNAS NOTAS RESPECTO DEL ESTADO DE NATURALEZA Y SU SUPERACIÓN EN VIDEODROME.

THE TV SCREEN IS THE RETINA OF THE MIND'S EYE: A FEW NOTES REGARDING THE STATE OF NATURE AND ITS OVERCOMING IN VIDEODROME

Nicolás Andrés Silva Gálvez
Universidad de Chile

Resumen

En el presente texto se desarrolla la siguiente hipótesis: partiendo de lo que se conoce como “estado de naturaleza”, según la concepción hobbeseana del mismo, se propone una interpretación de la película *Videodrome* (1983), del director canadiense David Cronenberg, en la que se evidenciarían dos instancias fundamentales. En primer término, una necesidad patente de volver a un estado de naturaleza ya superado debido al deseo de violencia marcado por una fascinación o seducción por la misma. Y, en segundo lugar, un cierto “darse cuenta” de lo imperioso que deviene el hecho de abandonar ese mismo estado de naturaleza, con el fin de abrazar lo que en el film referido se alude como la “nueva carne”. Bajo este paradigma, la TV como orden de realidad aparecería en la obra citada al modo de un equivalente de la violencia en el orden de lo cotidiano. La conjetura central del trabajo indica, entonces, que habría cierta necesidad de habitar la violencia para sobreponerse, en lo definitivo, a un estado de naturaleza del cual una salida real parece devenir imposible.

Abstract

This paper develops the following hypothesis: starting from what is known as “state of nature”, according to the Hobbesian conception of it, an interpretation of the film Videodrome (1983), by the Canadian director David Cronenberg, is proposed, in which two fundamental instances would be evidenced. The first one is a clear need to return to a state of nature already surpassed due to the desire for violence marked by a fascination or seduction for it. And the second one is, a certain “realization” of the imperiousness of abandoning that same state of nature, in order to embrace what in the film is referred to as the “new flesh”. Under this paradigm, TV as an order of reality would appear in the aforementioned film as an equivalent of violence in the order of everyday life. The central conjecture of the work indicates, then, that there would be a certain need to inhabit violence in order to overcome, in a definitive way, a state of nature from which a real way out seems to become impossible.

Keywords: Nature; violence; everydayness; subjectivity; Cronenberg

-BARRY: But why would anybody watch it?

Why would anybody watch a scum show like Videodrome?

Why did you watch it, Max?

-MAX: Business reasons.

-BARRY: Sure. Sure. What about the other reasons?

Why deny you get your kicks out of watching torture and murder?

1.- A modo de introducción

Es lícito aventurar que la civilización humana -al modo en que la conocemos hoy en día-, haya tenido sus primeros y sólidos fundamentos durante la época histórica que se conoce con el nombre de Neolítico. Durante este período -comprendido usualmente entre el 6.000 a.C. y el 3.000 a.C.- la raza humana desarrolló una forma más pulida de herramientas en base a la piedra (material que ya se usaba en lo cotidiano durante las épocas anteriores, es decir, durante el Mesolítico y el Paleolítico). Mediante esta suerte de dominio que la raza humana practicó sobre aquellos elementos provistos por la naturaleza -entre quienes también es posible contar la madera, el fuego y, más tarde, los metales-, lo humano, quizá, se haya percatado de cierto mando que podía

ejercer sobre ella, transformando, de esta manera, su realidad toda. Quizá se percató de cómo las semillas devienen alimento; del influjo del sol sobre las cosas; o de la importancia del agua para el crecimiento.

Por tanto, ya no se encontraba obligado a ir de un lado a otro con el fin de conseguir el sustento diario, sino que la misma tierra que pisaba todos los días podía proporcionarle aquello sin lo cual se apaga la vida. De este modo, se estableció en un sólo lugar, al cual llamó “hogar”. Construyó un emplazamiento, el cual lo protegía de la helada lluvia, del sol abrazante, de los fuertes e indomables vientos y, también, de las bestias fieras que ponían en constante peligro su propia vida. Así, junto a este emplazamiento, dibujó en su conciencia uno imaginario, en el cual depositó las semillas que recolectaba, con motivo de que la tierra, la lluvia y el misterio mismo de la naturaleza y de la vida ejercieran sobre ellas su enigmático encantamiento.

Sometió, sin reservas, el temperamento salvaje de algunos animales, quienes se convirtieron en sus compañeros de subsistencia. Fascinado por esta nueva forma de supervivencia, creó nuevos objetos uniendo el barro y la arcilla. Diseñó ropas para sí mismo valiéndose del trabajo de la lana y del lino. Celebró el mundo nuevo alrededor del fuego imperecedero en medio de la noche estrellada y, bajo el influjo espiritual de ciertas bebidas, reunió a los suyos alrededor de esta luz dando lugar a los primeros guerreros, quienes tenían la tarea de mantener estable y perpetuo el nuevo modo de vida que había descubierto.

De esta manera nació lo que se conoce actualmente con el nombre de “agricultura” y, con ella, la propiedad privada. Cierta parte del universo había adquirido el carácter de un mero objeto sobre el cual ejercer su poderío. En consecuencia -ya sea por el sentimiento de la envidia, de la posibilidad de una mejor vida o por esa índole tan humana de hacer siempre lo mismo que hacen los demás-, otros hombres lo imitaron: en este sentido, compusieron sus propios emplazamientos, cultivaron su propia comida, esbozaron sus propias ropas y objetos, dominaron a sus propias bestias y bailaron alrededor de su propio fuego, convocando a sus propios soldados. Así, surgieron los poblados, grupos de iguales y distintos humanos dedicados a la supervivencia.

No obstante, si algo puede pasar, entonces pasará. Los grupos humanos -sea por el motivo o por la razón que sea-, comenzaron a reñir y a enfrentarse entre ellos mismos. Incendiaron los asentamientos de otros para privarlos de la protección; robaron a las mujeres que engendran la vida; asesinaron a los ancianos que conservan la sabiduría y tomaron para sí mismos los restos y ruinas de los antiguos poblados.

Surge, de este modo, una cuestión tan curiosa como sugerente: el hecho de que exista algo, quizá, inherente o congénito a la humanidad misma: la práctica de la violencia:

El neolítico se caracteriza fundamentalmente por el cambio de vida de una forma nómada a una sedentaria al nacer el concepto de propiedad privada sobre la tierra. La sedentarización representa una forma de vida dominada por la continuidad; se trata de establecerse de manera definitiva en un sitio considerado como propio. En esta apropiación de la tierra y continuidad se encuentra el germen de la violencia (Jáuregui-Balenciaga y Méndez-Gallo 42).

“Apropiación” y “continuidad” aparecen, entonces, como dos conceptos que podrían delimitar la naturaleza humana misma: el hecho de apoderarse de ciertas entidades y dar continuidad en el tiempo a esta apropiación. El territorio en el cual un grupo humano produce su alimento -y el alimento mismo- devienen elementos que hay que proteger y defender de otros posibles grupos humanos que carezcan de ellos, pues la vida siempre se abre camino, siempre estará buscando el sustento y, si lo encuentra, lo cogerá para sí de cualquier manera. Se encuentra en la esencia de la vida la necesidad de vivir. Apropiarse de sí mismo y darle continuidad al yo que soy yo mismo, pasando, incluso, por encima de la vida de los demás:

El desarrollo del ser humano resulta ser consustancial al desarrollo de la alteridad, es decir, del otro, también con una identidad propia y diferente. La variante patológica sería la enajenación, esto es, construir la subjetividad propia al proyectarla en el otro, donde se manifiesta nuevamente la idea de continuidad y, por lo tanto, la desaparición de la intersubjetividad. La enajenación es la continuidad del yo por encima del otro: esta es la esencia de la violencia (Jáuregui-Balenciaga y Méndez-Gallo 43).

En este sentido, veamos qué nos puede decir un abordaje etimológico a un concepto como el de “violencia”. Esta noción deriva del latín *violentia*, el cual está conformado por el sustantivo *vis* que significa “fuerza; vigor; ataque; ímpetu; poder; influencia; energía; etc.” (VOX 550) y el adjetivo *lentus* que denota cuestiones como “tenaz; que se adhiere fuertemente; duradero; etc.” (278). Así, es evidente que, incluso en su dimensión etimológica, la cuestión de la violencia remite a una fuerza que se despliega en el tiempo, una energía o un poder duradero que se mantiene constante y no cesa.

De esta manera, quizá, “la violencia sería el intento de restablecer esa unidad primigenia, original; regresar a la fusión simbiótica en el que los demás no existen con entidad propia sino como continuidad de uno mismo” (Jáuregui-Balenciaga y Méndez-Gallo 43). Negación de la alteridad por consistir tan sólo en alteridad, algo que aparece como diferente a la supuesta unidad indisoluble de la subjetividad propia. La violencia, podría alguien inferir, estribaría en el ejercicio de la perpetuación de la propia vida a costa de las demás vidas. Una suerte de mecanismo de defensa que facultaría al agresor para anular cualquier tipo de influencia -ya sea exterior o interior- que amenace con la desintegración de la propia realidad.

Es por ello por lo que existen diversos tipos y formas de ejercer la violencia, por ejemplo: en primer lugar, contra la naturaleza: para el provecho y beneficioso propio; en segundo lugar, contra los demás: para la anulación de la alteridad amenazante debido a su no-adecuación a una subjetividad tal; y, en tercer lugar, contra sí mismo: para acallar en mí cierto sufrimiento que impide el despliegue de mis posibilidades de vida. En fin, la violencia parecería ser un aspecto constituyente de la naturaleza humana sin la cual sería imposible comprender su devenir. La historia del acontecer humano es una historia de lo que encarna la violencia. Es la historia de las guerras de la humanidad, la forma de actuar más básica y simple que es posible encontrar en nuestra especie: lo que se entiende por “conflicto” y su arrebatada y agresiva forma de resolución.

Teniendo en cuenta estas cuestiones como menciones preliminares, me gustaría proponer en esta breve investigación la siguiente hipótesis: a partir de lo que el filósofo inglés Thomas Hobbes (1588-1679) llama el “estado de naturaleza” humano -es decir, el estadio humano previo al surgimiento de la cultura-, deseo plantear una lectura del film canadiense *Videodrome* (1983), en el cual aparecería manifiesta una necesidad de volver a aquel “estado de naturaleza” hobbeseano, es decir, retornar a este afán o ansias por la práctica de la violencia debido, justamente, a la atracción que suscita la misma en el sujeto. De este modo, ya imbuida la subjetividad en esta costumbre, se daría cierta revelación al sujeto mismo, revelación que intentaría hacerle saber, de manera forzosa e inevitable, que deviene urgente la cuestión de renunciar a aquel mismo “estado de naturaleza” para acceder a una nueva dimensión de la realidad humana, condición que en la película aludida se conoce con el concepto de “nueva carne”, una suerte de vínculo de lo orgánico con lo mecánico, una especie de superación de la animalidad misma, con el fin de traer hacia sí cierta evolución en la manera de comprender lo humano al modo de un “animal tecnológico”. En este sentido es que la violencia surge como el orden de lo cotidiano, esto es, la violencia emerge como la cotidianeidad misma y su fundamentación.

Para este propósito expondré sucintamente el concepto hobbeseano mencionado y algunas conjeturas sobre el carácter cotidiano de la violencia, con el fin de preparar el terreno para un examen del film citado y, por último, dar cuenta de cómo sería posible superar este mismo “estado de naturaleza”, del cual el escape parece ser inalcanzable.

2.- La cuestión del “estado de naturaleza” según Hobbes

Una de las cuestiones centrales, a mí parecer, en la filosofía política hobbeseana consiste en la máxima “*bellum omnium contra omnes*”, es decir, “*la guerra de todos contra todos*”. La frase aludida aparece por primera vez en su obra *De Cive*, publicada

en latín en 1642. Sin embargo, también aparecerá en su obra más conocida, a saber, el *Leviatán* (1651).

Lo que quiere decir Hobbes con esta sentencia remite al “estado de naturaleza” humano previo a la conformación de una “sociedad civil”, es decir, previo al nacimiento de la cultura y las leyes. En este estadio precedente, todos los individuos que conforman la humanidad estarían regidos por un principio de igualdad natural, o sea, en todos los humanos se encontrarían las mismas habilidades físicas y psicológicas, cualidades que les permitirían a estos mismos humanos apropiarse -y conservar en el tiempo esa apropiación- de todo aquello que estimen conveniente para su propia supervivencia en medio del hostil ambiente en el que se desarrollan. En este sentido, son la cultura, las leyes y la instauración permanente de una sociedad civil -regida bajo el “contrato” entre los individuos- los elementos que introducirían una constante cuota de desigualdad entre los grupos humanos mismos debido a la repartición de ciertas posibilidades de vida entre los distintos estratos sociales.

Sin perjuicio de lo anterior, es el “estado de naturaleza” el que me interesa para los propósitos de esta investigación. La condición de igualdad natural que impera en este estadio previo a la cultura consistiría más bien en un problema que en un beneficio. Es por ello por lo que Hobbes menciona lo siguiente en el capítulo XIII de su *Leviatán*:

De esta igualdad en cuanto a la capacidad se deriva la igualdad de esperanza respecto a la consecución de nuestros fines. Esta es la causa de que si dos hombres desean la misma cosa, y en modo alguno pueden disfrutarla ambos, se vuelven enemigos, y en el camino que conduce al fin (que es, principalmente, su propia conservación, y a veces su delectación tan sólo) tratan de aniquilarse o sojuzgarse uno a otro (116).

De este modo, quizá, es lícito inferir que es a consecuencia del principio de igualdad imperante en el “estado de naturaleza” por medio del cual emerge la práctica de la violencia. Cada humano puede hacer lo que estime conveniente, en la medida de sus posibilidades, para conservar su propia vida y la de su grupo. No obstante -si el principio de igualdad natural vale para todos los grupos humanos-, tanto el ejecutor de la violencia como quien la recibe son propensos a ser violentados por un tercero, quien perseguiría los mismos fines -y los mismos medios- que el primero. Es en este preciso sentido, entonces, que germina el concepto hobbesiano de la “guerra de todos contra todos”.

Por tanto, el ejercicio y conservación de la violencia deviene un paradigma en esta etapa previa a la instauración de las leyes y la sociedad civil. Al no haber regla ni medida para los actos humanos más allá de la preservación de la propia vida, toda maniobra y toda acción entra en la categoría de lo permitido. Al no haber entidad

alguna que juzgue sobre la ejecución humana de cualquier tipo de operación, toda gestión del individuo deviene legítima para la consecución de sus fines a través de cualesquiera medios que se estimen convenientes.

Resulta sugerente, entonces, la idea respecto de la cual es en la práctica de la violencia en donde residiría la esencia misma de la naturaleza humana, puesto que “en el estado de naturaleza, todos los hombres tienen el deseo y la voluntad de hacer daño” (Hobbes 2000 58). Alguien podría aventurar, quizá, que con la instauración de la sociedad civil el ejercicio de la violencia se neutraliza, o por lo menos, disminuye. Sin embargo, ¿no está la misma sociedad civil construida bajo los cimientos de la violencia?

Tanto el establecimiento de las leyes como la entronización del Estado se constituyen mediante la fuerza. Monopolizan la fuerza con el fin de que no sea usada contra el modelo. De esta manera, se vuelve a una de las conjeturas principales de este trabajo: ¿tiene la naturaleza humana el carácter inherente de ser una naturaleza violenta? ¿Estamos frente a un *homo bellicosus*, a un *homo violens*, *homo saevus*, *homo ferox*? Los adjetivos de la misma familia parecen reproducirse.

No se trata, en lo absoluto, de una cierta “etapa” o “período” de la humanidad, el cual se caracterice por el ejercicio constante de la violencia, sino de un cierto “temperamento” humano que traspasa barreras. Es decir, la violencia como ejercicio y práctica (como orden de la realidad) estaría presente en lo humano desde sus mismos orígenes, atravesando culturas, paradigmas, revoluciones, evoluciones y demás categorías. Nuevamente, entonces, es posible evidenciar el carácter temporal presente en este tipo trascendental de práctica. Consiste en un ejercicio continuo que no conoce consumación alguna, debido, quizá, a que su fin se encuentra en sí mismo: en manifestarse persistentemente. Puesto que:

La guerra no consiste solamente en batallar, en el acto de luchar, sino que se da durante el lapso de tiempo en que la voluntad de luchar se manifiesta de modo suficiente. Por ello la noción del tiempo debe ser tomada en cuenta respecto a la naturaleza de la guerra, como respecto a la naturaleza del clima. En efecto, así como la naturaleza del mal tiempo no radica en uno o dos chubascos, sino en la propensión a llover durante varios días, así la naturaleza de la guerra consiste no ya en la lucha actual, sino en la disposición manifiesta a ella durante todo el tiempo en que no hay seguridad de lo contrario (Hobbes 2017 117-118).

Así, en la duración de la fuerza ejercida reside la esencia de la violencia. De esta manera, si se habla de duración, se habla de tiempo, y si se habla de tiempo, se habla de realidad. Por tanto, en el siguiente apartado propondré algunas notas respecto de cómo es posible entender la violencia al modo del orden de lo cotidiano, esto es,

entender la violencia no como si fuese un fenómeno que ingresase en la realidad, sino como la realidad misma.

3.- La violencia como orden de lo cotidiano

Considerando el talante violento de los grupos humanos -tal como se ha expuesto hasta el momento- es menester dar cuenta de un intento de comprensión de por cuál motivo esta cuestión es así, es decir, a razón de qué se caracteriza a la humanidad como la operadora por excelencia del ejercicio de la violencia, o en qué radica el hecho de que la violencia misma aparezca como una cuestión tan atractiva para que se caracterice de este modo al fenómeno humano.

Para este propósito pueden ayudar, quizá, ciertas opiniones del médico, neurólogo y psicoanalista austriaco Sigmund Freud (1856-1939) presentes en una de sus últimas obras, a saber: *El malestar de la cultura* (1930). En el capítulo segundo de este fundamental texto Freud afirma lo siguiente:

El sentimiento de dicha provocado por la satisfacción de una pulsión silvestre, no domeñada por el yo, es incomparablemente más intenso que el obtenido a raíz de la saciedad de una pulsión enfrenada . Aquí encuentra una explicación económica el carácter incoercible de los impulsos perversos, y acaso también el atractivo de lo prohibido como tal (79).

Si se origina un regocijo en la conciencia del sujeto, regocijo desencadenado por la satisfacción de un instinto natural -al modo del “estado de naturaleza”- no sometido por el “yo” (y si la función del “yo” freudiano consiste en retrasar las pulsiones del sujeto), entonces es lícito inferir que existe cierta dimensión de la conciencia humana totalmente subyugada por el ejercicio de la violencia. En este sentido, la sociedad civil se instaura para que los seres humanos no se aniquilen los unos a los otros en la persecución de sus propios fines por sus propios medios. De este modo, se establece una prohibición por todo aquello que pueda devenir daño para el grupo, coartando, con esto, el libre despliegue de la subjetividad misma.

Por ello, la puesta en marcha de las leyes y de la cultura -al modo en que se entienden luego de un estado de naturaleza ya superado-, reprimirían cierto ámbito de la constitución humana, conteniendo y refrenando el soberano ejercicio de la subjetividad. Por tanto, asoma una paradoja: “no podemos entender la razón por la cual las normas que nosotros mismos hemos creado no habrían más bien de protegernos y beneficiarnos a todos” (85).

Se concibe y se legitima una sociedad civil basada en el acuerdo de los seres humanos para no dañarse entre ellos, pero esta misma sociedad basada en este mismo acuerdo es la instancia que faculta y fundamenta un nuevo tipo de violencia, es decir, una violencia controlada por un Estado. ¿Es que no podemos escapar a la violencia?

La fundación de una comunidad civil y sus leyes intentan aplacar lo implacable: este mismo hábito de control es el que engendra en el sujeto las ansias de volver a un estado de naturaleza ya superado, de retornar a ese estadio donde su explosiva vida gozaba de autónoma evolución, de desenredarse de las frías cuerdas que le impiden movimiento alguno.

Quizá por ello mismo es por lo que Freud aventura afirmaciones tales como que “gran parte de la culpa por nuestra miseria la tiene lo que se llama nuestra cultura; seríamos mucho más felices si la resignáramos y volviéramos a encontrarnos en condiciones primitivas” (85). ¿Cómo es que la violencia deviene, entonces, un orden de lo cotidiano? ¿Cómo es posible habitar de esta manera y entender el mundo como un mundo regido por la violencia?

Tanto en el “estado de naturaleza” hobbeseano como en la sociedad civil atravesada por lo que Freud llama “cultura” existe un único denominador común, a saber: el constante y sonante ejercicio perpetuo de la práctica de la violencia. En este sentido es que la violencia se hace habitable pues ya no podemos reconocer lo que sea la violencia misma. La humanidad toda se encontraría tan imbuida, tan sumergida en esta persistente duración de cierto tipo de fuerza, tan cerca de ella que no sería posible observarla con oportunos ojos. La violencia está tan impregnada en nuestro cuerpo y en nuestro habitar diario que no es posible convertirla en un objeto de conocimiento, esto, pues ya no podemos representárnosla.

Vemos al mismo vagabundo -helado de humanidad- siempre en la misma esquina de nuestro barrio y seguimos nuestro andar; sobrellevamos en nosotros mismos las mismas instituciones y sus mismas prácticas todos y cada uno de los días de nuestra vida y solamente seguimos nuestro andar; aguatamos el miedo, los símbolos, el hacinamiento, la castración, el hambre, la religión, la condición humana, la ideología, el tiempo. Nos acostumbramos a acostumbrarnos. Hacemos de la violencia el oso de peluche que nos acompaña a la cama todas las noches después de la jornada laboral.

Incluso la violencia se vuelve objeto de consumo: deseamos la violencia, la añoramos, soñamos con ella, nos levantamos pensando en ella, nos agrada cómo sabe al paladar y cómo suena en nuestros oídos. Juntamos dinero y a fin de mes compramos un paquete de violencia para luego comparar nuestra compra con la de nuestro vecino y asaltarnos entre nosotros para ver cuál de las dos compras es la compra más violenta.

Es en este sentido que la violencia deviene una cuestión inaprehensible. Consiste en algo que se nos escapa de las manos debido, precisamente, a las dimensiones colosales por medio de las cuales mantiene su “vitalidad”. En la violencia estriba el orden de lo cotidiano puesto que no es posible pensar la cotidianeidad sin una dosis de violencia. Es lo ilimitado que abarca todo. Se nos impone esta ilimitación y no

podemos negarnos a ella, debido a que somos demasiado pequeños y sensibles como para contemplar con oportunos ojos sus límites.

Sin embargo, siempre es lícito preguntarse las siguientes cuestiones que demandan respuesta: si en el templo de la violencia estriba la misma esencia de la naturaleza humana ¿es que no es posible, entonces, siquiera escapar de nuestra misma naturaleza? ¿es que si estamos tan llenos de violencia no bastaría, simplemente, con vomitarla? ¿es que si vomitamos la violencia nos iremos nosotros mismos también en el vómito?

Trascendentales inquietudes respecto de las cuales quiero intentar un avance de contestación en el siguiente apartado de este trabajo. En él abordaré una interpretación del film canadiense *Videodrome*, en el cual pueden concebirse unas ansias desmesuradas por volver a anidar en un estado de naturaleza ya superado -la necesidad de llenar un cierto vacío- con el fin de abandonarlo para siempre. Es decir, sería necesario alimentarse con la carne de la violencia para lograr sentir su apremiante abandono.

4.- La pantalla de TV es la retina del ojo de la mente

La película *Videodrome* muestra un capital episodio en la vida de Max Renn, presidente de la ficticia cadena de televisión CIVIC-TV que ofrece a sus telespectadores programas relacionados con el consumo de violencia fácil y pornografía suave. Sin embargo, Max se encuentra en cierto modo inquieto con la programación de su canal, por lo que se encuentra en búsqueda de algo más “fuerte” que acapare la atención de mayores telespectadores. Es en este sentido que -gracias a un colaborador del mismo: Harlan- da con una señal televisiva pirata de nombre “Videodrome”. En ella, se transmiten brutales episodios de violencia, tortura, mutilación y asesinatos, los cuales carecen de trama y personajes.

Convencido de que en esto consiste el futuro de la televisión, Max se dispone a investigar un poco más en ello, intentando dar con los productores y encargados de la particular señal televisiva. No obstante lo anterior, lo que Max desconoce es que quienes son expuestos a este singular programa comienzan a desarrollar tumores cerebrales que se expresan en la forma de violentas alucinaciones, alterando de esta manera toda percepción de la realidad cotidiana.

El film comienza -no podría ser menos- con la proyección de una grabación en la pantalla de un televisor, la que consiste en una suerte de despertador en el que vemos a la secretaria de Max -de nombre Bridey-, recordándole cuáles son sus compromisos laborales del día en turno. Es curioso el detalle respecto del cual en el mismo momento

en que la grabación acaba es cuando Max mueve un dedo, como despertándose, sugiriendo, quizá, ya de entrada, cierta correlación equivalente entre la realidad del mundo y la realidad televisiva.

Max se reúne con unos desarrolladores japoneses de pornografía suave y muestra este material oriental a sus compañeros de trabajo de CIVIC-TV. Ellos no quedan muy convencidos con el producto, pues también piensan un tanto al modo de Max: necesitan algo más fuerte, una cuestión más brusca que ofrecer a su audiencia. En este sentido, la siguiente escena es la cual en donde podemos ver por primera vez el contenido de “Videodrome”. En ella se evidencia una sobria y sencilla habitación de tonos naranjos y rojizos en la cual dos hombres encapuchados de negro forcejean con una mujer: la arrastran hacia una de las paredes, la maniatan y se disponen a torturarla provistos de sendos látigos.



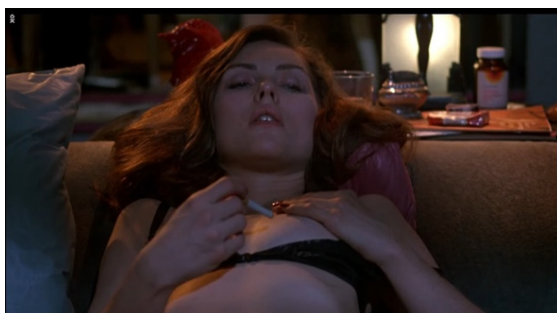
Cuando Max está siendo entrevistado en el programa “The Rena King Show” -junto a Nicki Brand (una especie de terapeuta radial) y el profesor Brian O’Blivion (profeta de las comunicaciones)- defiende su programación afirmando que provee a sus telespectadores un cierto “desahogo seguro para sus fantasías y frustraciones”. ¿Es que lo humano se siente frustrado por no poder ejercer libremente sus más violentas inclinaciones? Es esta misma escena en donde podemos asistir a la famosa frase de O’Blivion -quien aparece dentro de una pantalla de televisión, en televisión-, frase que, precisamente, da título a esta investigación: “la pantalla de TV es la retina del ojo de la mente”.



Es menester mencionar que la retina convierte las imágenes del mundo en señales eléctricas para que puedan ser procesadas por el cerebro, de modo que la pantalla de TV operaría tal cual una retina, es decir, transformaría la realidad en señales eléctricas para poder ser percibidas como imágenes. De esta manera, la realidad pasaría por el filtro de la TV, de modo que todo lo que percibimos a través de la pantalla deviene pura y prístina realidad.

Max se interesa cada vez más en el contenido de “Videodrome” aseverándole a Harlan que no puede dejar de verlo, que es “brillante”, puesto que casi no tiene costos de producción, ni personajes, ni trama. Va en búsqueda de Nicki a la salida de su programa sobre terapia radial y ambos se dirigen al departamento de Max. Allí, ven “Videodrome” juntos, por iniciativa de Nicki, a quien le agrada el contenido del que se conforma esta singular señal televisiva.

En este sentido, es interesante el hecho de que el personaje de Nicki encarne a una terapeuta -quien debería encargarse de mitigar ciertas pulsiones de tipo violento en otras personas-, pero ella misma es alguien que gusta de la violencia en su más profundo ser, como si en su vida laboral sólo mostrase una careta que finalmente abandonase en su vida privada.



Al día siguiente de este suceso, en su reunión con Masha -otro personaje que trabaja en el rubro televisivo de la pornografía suave-, Max le indica que está buscando algo más “contemporáneo” y termina contándole sobre “Videodrome”. De este modo, Masha accede a realizar una breve indagación sobre quién se encontraría detrás de semejante producción.

Nicki le menciona a Max que ha sido enviada por su trabajo a una “tarea especial” en Pittsburgh (lugar desde donde se emite Videodrome). Pero lo que realmente planea Nicki es audicionar para el programa. Max le advierte que se mantenga alejada de sus productores, pero está en la esencia de Nicki la necesidad de la violencia.

A su vez, Masha previene a Max de la misma cuestión, mencionándole que en “Videodrome” no participan actores, sino que todo lo que se muestra es realidad pura. Sin embargo, quizá, en la esencia de Max también se encuentra ese gusto por la

violencia y exhorta a Masha a que le comunique el nombre de alguien responsable de “Videodrome”. Así, Masha le revela el nombre de Brian O’Blivion.

Max acude a la “Misión del Rayo Catódico”, una suerte de Iglesia de Acogida que proporciona a sus asistentes un espacio en donde puedan ver televisión. En este lugar, Max conoce a la hija del profesor O’Blivion -de nombre Bianca-, quien se ocupa del establecimiento por encargo de su padre. Max quiere hablar con el profesor, pero su hija asegura que este no se encuentra. Le menciona a Bianca el nombre de “Videodrome”, pero ella asevera desconocerlo, siendo realmente esquivas al respecto.



Bridey, la secretaria de Max, acude a su departamento. En esta escena se descubren los primeros síntomas que experimenta el protagonista producto de su exposición al contenido de “Videodrome”: alucina abofetear a Bridey, creyéndola Nicki, y comienza a percibir cierta comezón en la boca de su estómago (cuestión que después devendrá en el orificio vagino-estomacal al modo de una entrada para las cintas de video). Sin perjuicio de lo anterior, lo fundamental en esta serie de escenas es cuando Max ve en su televisor la cinta que le ha dejado Bridey, enviada directamente por el profesor O’Blivion. Es una cinta que respira, que tiene vida propia. Las primeras alucinaciones y esta cinta de video viva muestran ya cómo la violencia se está apoderando de la realidad de Max.



Empero, el contenido de la cinta es aún más sugerente: en ella podemos ver al profesor O’Blivion mencionándole a Max cuestiones tales como que “la batalla por las mentes de Norteamérica se librará en la arena del video”; “la pantalla de TV es parte de la estructura cerebral”; “lo que aparezca en la pantalla de televisión emergerá como una experiencia nueva para quien la vea”; “la televisión es la realidad, y la realidad es

menos que la televisión”. Max no se convence de las palabras del profesor O’Blivion, pero comienza a coger interés cuando este se dirige a él por su nombre, como si estuviese presente allí en su departamento. El profesor le cuenta que su realidad se está convirtiendo en “alucinaciones de video”, que ver “Videodrome” provoca tumores cerebrales, que estos tumores provocan alucinaciones y que “las visiones [de O’Blivion] se convertían en carne incontrolable”.

En esta dirección, es posible aseverar que la violencia se transforma, para Max, en el orden de lo cotidiano. Al funcionar la TV como el medio por el cual es provista la violencia, y al ser la TV la realidad misma -debido a que la pantalla de TV es la retina del ojo de la mente-, tanto violencia como realidad se encuentran en una equivalencia. Max ya no sabrá reconocer entre una y la otra.

Es por ello por lo que en esta escena alucina con Nicki: la percibe como si fuese la pantalla de su televisor -y, en verdad, Nicki misma se transforma en la pantalla de este televisor que respira (quizá una suerte de adelanto de lo que más tarde se entenderá como la “nueva carne”: la evolución de lo humano como animal tecnológico)-, seduce con insistencia a Max, quien se introduce en la pantalla de su televisor tal como si se introdujese en la misma Nicki.

La vida ha cambiado para Max. Acude donde Bianca O’Blivion, quien le confirma la cuestión de los tumores y de las alucinaciones. También le revela que su padre ayudó a crear “Videodrome”, que en este proyecto veía la siguiente fase de la evolución humana como una humanidad tecnológica -quizá una suerte de vía para superar un estado de naturaleza humano perpetuo-, y que fue asesinado por sus socios cuando se dio cuenta de cómo estos querían apropiarse del programa para otros fines mucho más siniestros.



Nuevamente en su departamento, Max revisa otras cintas de video -proporcionadas por Bianca- en la cual se observa al profesor O’Blivion. En estas cintas le menciona a Max que cree que los tumores son una nueva parte del cerebro -un nuevo órgano-, que llegará a producir y a controlar las alucinaciones, transformando por completo la realidad humana, puesto que “nada es real fuera de nuestra percepción de la realidad”.

Es en este sentido que Max alucina nuevamente, pero esta vez con un agujero en su estómago que se traga el arma que Max sostenía en una de sus manos.

En esta parte del film se introduce otro de los personajes centrales, a saber: Barry Convex, jefe de programas especiales de “Óptica Espectacular”, empresa dedicada tanto a la elaboración de anteojos económicos para el tercer mundo como a la fabricación de misiles para la OTAN y también a la producción de “Videodrome”. Es curioso el fenómeno respecto del cual la primera vez que vemos a este personaje también sea a través de la pantalla de un televisor -tal cual la primera vez que nos enteramos de Brian O’Blivion-, como si la película quisiera sugerirnos que estos dos personajes involucrados en la creación de “Videodrome” fuesen algo así como una “nueva realidad”, un nuevo estadio de la naturaleza humana.

Esto último pues los personajes del film mantienen una especie de mínimo diálogo en estas instancias: al principio de la película, cuando la entrevistadora interroga brevemente a Brian O’Blivion; Max con este último también mantiene unas palabras durante la proyección de la cinta que le deja su secretaria Bridey; y el mismo Max ahora con Barry Convex, al afirmarle que Harlan es un buen pirata televisivo. Además, es menester también aludir al fondo del escenario en donde aparece Barry -el cual recuerda al fondo de las grabaciones de “Videodrome”-, insinuando, quizá, que la violencia ya se encuentra en el orden de lo cotidiano.

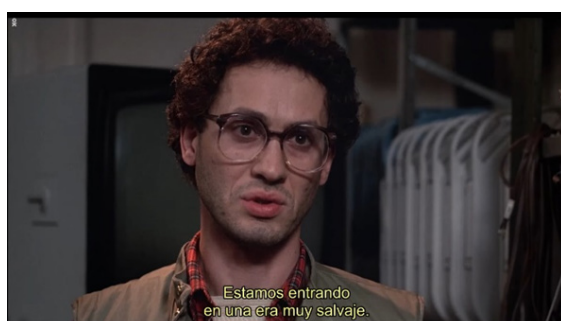


Sin embargo -y a diferencia del profesor O’Blivion-, Barry aparece totalmente encarnado durante lo que resta de la película. Se encuentra con Max en una de las sucursales de “Óptica Espectacular”. Barry convence a Max para que pruebe un prototipo de máquina que produce y graba alucinaciones con el fin de analizarlas. Barry, a través de este prototipo, induce en Max “un poco de sadomasoquismo” para iniciar “una buena y saludable serie de alucinaciones”. Mientras instala el dispositivo en la cabeza de Max, Barry alude al carácter extraño de “Videodrome”, algo que tiene que ver “con los efectos de la violencia en los nervios”, debido a que “abre los receptores del cerebro y de la espina dorsal” permitiendo que “la señal de Videodrome penetre”.

De esta manera, Max se sumerge profundamente en una particular alucinación. En ella se encuentra con Nicki en una habitación de “Videodrome”. Entonces, Nicki insta a Max para que participen de una sesión de tortura en vivo. Nicki, nuevamente, se transforma en la pantalla de un televisor y es azotada por Max en una escena totalmente cronenbergiana. Se nota -si es que no se ha notado antes-, que Max goza, poco a poco, azotando a Nicki, disfruta azotando al Televisor-Nicki, revelando, quizá, esos profundos deseos de violencia que ya se insinuaban al inicio del film, cuando Max buscaba señales de videos más “fuertes”.



De pronto -en un extrañísimo giro-, la película revela que Nicki deviene Masha, y que Max despierta en la cama de su departamento con el cadáver de esta última. Como si la realidad de la pantalla de TV y la realidad del mundo se confundiesen en un todo orgánico, de manera que sería imposible discernir entre una y otra, pues, desde este punto, ya no sabremos qué es realidad y qué no. Llama a Harlan para que tome fotografías del cadáver de Masha -para saber si es real o no-, pero Harlan no ve nada: ya no hay ningún cadáver.

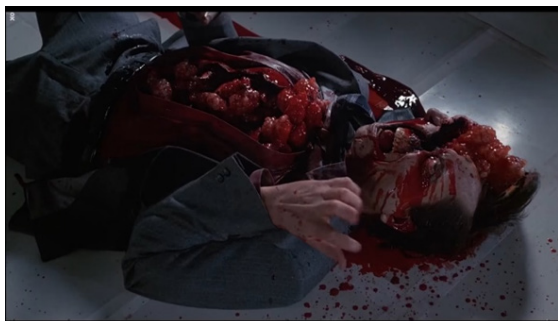


Las escenas siguientes revelan que Harlan trabajaba para Barry Convex con el fin de involucrar a Max en el proyecto de “Videodrome”. Max se entera de que nunca se transmitió “Videodrome” en vivo, sino de que lo que vio Max eran sólo casetes pregrabados con el fin de exponerlo a esta particular señal televisiva.

Barry subyuga la voluntad de Max al introducirle una cinta de video en la abertura de su estómago, indicándole que debe asesinar tanto a sus socios de CIVIC-TV como

a Bianca O'Blivion. Para este propósito dispone del arma que su estómago se había tragado, pero en su versión orgánico-mecánica. Asesina, entonces, a sus socios laborales, pero no puede con Bianca, quien logra desprender la cinta de video que Barry había introducido en su estómago, revelándole una nueva verdad, la que Max repite: "soy la palabra del video en carne y hueso; muerte a Videodrome; larga vida a la nueva carne".

En este sentido, es posible inferir que Max inicia un derrotero de superación de su condición animal -una superación del estado de naturaleza en el cual se hallaba inmerso-, para abrazar lo que se conocerá en el mundo cronenbergeano con el concepto de "nueva carne", una especie de siguiente etapa en la evolución humana: la fusión de lo orgánico con lo mecánico: el hombre-máquina que sucederá al hombre-animal.



Veintiséis horas después, Max se dispone a usar las mismas armas proporcionadas por la influencia de "Videodrome" con el fin de asesinar a Barry y a Harlan. Sus muertes bordean lo espectacular, fiel al estilo de Cronenberg. Finalmente, Max busca refugio en un muelle. Entra en una barcaza abandonada y se sienta a pensar. Aparece Nicki -por última vez- nuevamente transfigurada en la pantalla de un televisor. Le revela cuestiones como que "para convertirte en la nueva carne, debes matar la vieja carne"; "no temas dejar morir a tu cuerpo"; "ven con Nicki"; "observa; te mostraré cómo; es sencillo". Inmediatamente, en la pantalla del televisor se proyecta lo que Max está viviendo en ese mismo instante, como si la televisión fuese el espejo de su realidad, o su realidad misma. Se ve -en la pantalla del televisor- cómo Max apunta el arma a su cabeza, pronuncia el nuevo credo y dispara. El televisor explota y Max comprende lo que debe hacer para superar la animalidad.



5.- A modo de conclusión

Pues bien, por todo lo expuesto es por lo que sostengo que el film *Videodrome* puede ser interpretado al modo de una superación de cierto estado de naturaleza patente en la esencia misma de la condición humana. La cuestión respecto de la cual es posible evidenciar una suerte de innata propensión a la violencia en el género humano deviene carne en el personaje de Max Renn, quien mantiene una atracción connatural alrededor del fenómeno de la violencia. Claramente, su acercamiento a esta práctica nace con el motivo de consolidar una nueva audiencia para su canal de televisión. No obstante, es a raíz de esta inquietud que Max descubre esa dimensión oculta de su conciencia, ese estado de naturaleza en suspensión, esa disposición agresiva frente a una realidad devota por el atropello y el arrebató.

De este modo, para Max se vuelve necesario habitar ese territorio -volver a morar en el suelo anterior a la sociedad civil y llenarse de aquel ambiente dando libre soltura a sus más inquietantes deseos-, con el fin de darse cuenta de lo apremiante que resulta el hecho de abandonar el estado de naturaleza manifiesto en su inconsciente. La acogida que realiza al final de la película sobre la “nueva carne” revela esa necesidad humana de estar constantemente renovándose a sí misma. Si en el estado de naturaleza -entendido al modo tradicional de Hobbes- impera la violencia a la manera del orden de lo cotidiano, la trama de *Videodrome* exhibe cierto sendero que es posible transitar con el fin de lograr una suerte de avance en este proceso de superación del mismo estado de naturaleza aludido. Sin embargo, si la violencia aparece como una cuestión consustancial al temperamento humano ¿es realmente posible abandonarse a sí mismo con el fin de superar nuestra natural condición?

Max Renn comprendió que debía aniquilar en sí mismo lo que representaba la vieja carne -esa carne tan débil que nos impele a la práctica de la violencia- con el fin de abrazar la nueva. Entendió, quizá, que para superar la condición de no-aprehensión de un ejercicio como la violencia es el humano quien tiene que transformar tanto su modo de enfrentar la realidad como su manera de encararse a sí mismo, y no de suprimir la violencia del orden de lo cotidiano, debido a que, básicamente, aquello figura como una cuestión imposible: el carácter animal de lo humano radica en un modo de ser del mismo sin el cual no sería admisible entender cuestión alguna relacionada con lo humano en cuanto tal.

La sociedad civil -fundada en la cultura- distancia al género humano de su condición animal al imponer leyes con el fin de que este no se aniquile a sí mismo ni a los demás, debido a que -según la sociedad- se observa en la práctica de la violencia una forma degradada o envilecida de lo humano, una cuestión que conserva cierto “mal gusto”. No obstante, es esta especie de represión en que se organiza la sociedad civil -este

decretar lo que se debe o no hacer-, la instancia por excelencia que “animaliza” la manera que tiene lo humano de comprender la realidad mundana. Lo prohibido atrae pues hay una “razón” para prohibir: es el hecho mismo de que haya una razón para prohibir algo, la razón misma del motivo por el que lo prohibido es seductor. El acto de prohibir excita en lo humano una cuestión que desencadena esas aspiraciones por lo ilimitado, por las cuestiones que se resisten a la aprehensión. En este sentido, la cultura nace debido a un intento de superación de un estado de naturaleza encarnado, pero sin lograr su objetivo, puesto que nunca salimos del estado de naturaleza, sino que lo transformamos en un estado de naturaleza “civil”.

De esta manera, se apuesta por mantener la violencia, digámoslo así, a rajatabla. Lo humano intentaría sostener la violencia al mínimo, pues está enterado de que eliminar una práctica tal es una empresa que carece de sentido, de allí que componga leyes y decretos que intentarían regular la misma, sin conseguirlo del todo. El ceder a las pasiones más profundas de la conciencia humana es una cuestión que habla de la constitución misma de lo humano. De allí que en el film Max no logre esbozar respuesta alguna a la pregunta de Barry: “¿por qué negar que obtienes placer mirando tortura y asesinato?”. Max no dice nada, sólo increpa a Barry por haber asesinado al profesor O’Blivion, pues él tampoco lo sabe, simplemente se encuentra configurado de tal manera, es decir, es una cuestión para la que no hay respuesta.

Por tanto, si ya nos encontramos “plenos” del ejercicio de la violencia, si padecemos en nuestra carne su picante aguja, si estamos tan “llenos” de ella, es decir, si la habitamos en tanto conforma nuestras representaciones de mundo, entonces ¿cómo es que no podemos superarla? ¿Por qué no podemos arrojar de nosotros ese deseo por el exceso en que radicaría una cuestión como la violencia? o, en verdad ¿en qué estriba el hecho de superarla? En modo alguno se trataría de concebir una humanidad privada de violencia. Más bien esto consistiría en transformar el modo en que nos relacionamos con ella. Suspenderla, mantenerla en tensión, si es que no es posible o remite a una cuestión superflua el hecho de eliminarla. Abrazar la “nueva carne” y concebir un modo novedoso de habitar.

Bibliografía

Cronenberg, D. (Director). (1983). *Videodrome* [película]. CFDC; Filmplan; Guardian Trust Company; Famous Players Limited.

Freud, S. (1992). El malestar de la cultura. En *Obras Completas* (pp. 65–140). Amorrortu Editores: Buenos Aires.

Hobbes, T. (2017). *Leviatán*. Fondo de Cultura Económica: México

Hobbes, T. (2000). *De Cive*. Alianza Editorial: Madrid.

Jáuregui-Balenciaga, I. y Méndez-Gallo P. (2011). Fenomenología de la violencia *En: Boletín Científico Sapiens Research*, Vol. 1 (2), pp. 41-48.

VOX. (2012). *Diccionario Ilustrado VOX*; Latino-Español, Español-Latino. Barcelona: Larousse.

[pp. 196-225]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.09>

PANTALLA Y PINTURA CONTEMPORÁNEA: LA INFLUYENTE PLANICIDAD DE LOS *MASS MEDIA*

SCREEN AND CONTEMPORARY PAINTING: INFLUENTIAL FLATNESS FROM MASS MEDIA

Jose-Antonio Soriano-Colchero.

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada.

Resumen: En este artículo analizamos la pintura contemporánea de una selección de artistas pertenecientes a la generación millennial occidental. El principal factor a identificar es la representación del espacio que en sus pinturas tiene lugar, y su relación a la conceptualización que del espacio tenemos actualmente, influenciada por las numerosas imágenes procedentes de los mass media a través de las cuales recibimos y generamos información diariamente.

Del estudio de autores como Heidegger, Vattimo, Bauman, Debord y Baudrillard deducimos una serie de características que identifican a la sociedad contemporánea y que son directamente reflejadas en las nuevas creaciones pictóricas de estos artistas a los que hemos entrevistado para la obtención de datos concretos que comprueben nuestra hipótesis.

Palabras clave: Pantalla; Millennial; Hiperrealidad; Kitsch, Cuqui; Pintura contemporánea; Occidente.

Abstract: The aim of this article is to analyse contemporary paintings of a selection of artists belonging to the millennial generation in Western society, focusing on the representation of space that takes place in these works. In addition, we also pay attention to the relationship between our conceptualization of space and the influence of the great number of images from mass media through which we daily receive and generate information.

Having identified relevant characteristics that define contemporary society in theories of several authors such as Heidegger, Vattimo, Bauman, Debord and Baudrillard, we deduce that these are directly reflected in new painting works of these artists whom we have interviewed to obtain concrete data that check our hypothesis.

Keywords: Screen; Millennial; Hyperreality; Kitsch; Cute; Contemporary painting; Western.

1. Introducción

Para comenzar con nuestro estudio sobre la planicidad en la pintura contemporánea a consecuencia de la influencia de los medios de masas en la sociedad neo-capitalista actual occidental, comenzaremos introduciendo una serie de apuntes clave para comprender las relaciones que se establecen entre la representación del espacio en la pintura y la propia conceptualización de la realidad contemporánea. La artista y ensayista Hito Steyerl (Steyerl et al., 2016) plantea las relaciones que pueden darse entre la falta de fundamento filosófico de la sociedad, lo cual es acusado por ella de ser el origen de un estado de caída permanente de la misma¹, y la pérdida de la perspectiva lineal como método de representación de la realidad a causa de las nuevas formas de representar el espacio, como los paisajes fotografiados por satélites que eliminan el punto de fuga, así como las imágenes procedentes de los medios digitales, que son ofrecidas desde la planicidad de la pantalla. Es por ello que aportamos algunas indicaciones acerca de cómo los filósofos más influyentes del siglo XX han dado sus respuestas interpretativas acerca de la situación de los individuos en la sociedad de valores capitalistas que ha trascendido hasta el siglo XXI.

La filosofía de Heidegger queda fundamentada en el análisis del concepto de *ser* como uno de los conceptos más universales e indefinibles en su publicación *Ser y Tiempo*² (1998). Resulta tan fundamental porque según el autor, la respuesta a la pregunta sobre la razón y naturaleza del *ser* debe ser respondida previamente al planteamiento

1. Referencias directas a la filosofía de Heidegger que veremos a continuación.

2. Publicación del original: *Sein und Zeit*, 1927.

de cualquier otra pregunta acerca de la realidad. En la teoría de Lefebvre (2013) acerca de la construcción del espacio también es evidente la relevancia del sujeto, que equivaldría en la filosofía heideggeriana al concepto de “*ser-ahí*”³: aquello que tiene la capacidad para preguntarse por el *ser* como concepto universal. Esta relación del *ser-ahí* con el espacio o con el mundo se fundamenta en la utilidad que otorgamos a los objetos según interactuamos con ellos, es decir, según el propio *ser-ahí* y como parte del mismo: “La extensión es aquella estructura del ser del ente en cuestión que tiene que “ser” ya antes de todas las demás determinaciones de su ser, para que éstas puedan “ser” lo que son” (Heidegger, 1998: 105). El espacio es en tanto que el *ser-ahí* lo ocupa. No se trata de un espacio en distancias geométricas, sino en la relación del *ser-ahí* en el mundo y con los entes del mundo. El *ser-ahí* es en tanto que se relaciona con lo otro –entendiendo lo otro como parte del mismo *ser-ahí*, lo que queda relacionado a la teoría de Jacques Lacan (2010)-.

La vocación del ser de Heidegger es intervenida y dirigida por la influencia del capitalismo y la sociedad de consumo, debido al creciente poder de las grandes corporaciones empresariales que llegan a situarse por encima de los gobiernos y marcan el curso de la economía global; así como una velocidad vertiginosa del avance tecnológico, las telecomunicaciones y la migración de las sociedades, tal y como establece el filósofo y sociólogo Zygmunt Bauman (2004)⁴. Es así como el consumo tiene su causa en el ocio o deseo de distinción, y no en la necesidad; sustituyendo los valores sociales y personales por los materiales. Se trata de un consumismo basado en la apariencia por encima de la esencia, el mismo simulacro sobre el que trata Jean Baudrillard (2005)⁵. Apariencia dada por la imagen, que según Debord tiene lugar para generar más imágenes, por lo que el fin, en definitiva, no existe como tal: se trata de un continuo retorno (Debord y Pardo, 2012: 41).

Gianni Vattimo ya calificaría a la sociedad desde principios de los años 90 como la perteneciente a los *mass media* (Vattimo y Oñate, 1996: 73), permitiendo descubrir el curso hacia el futuro y aportando caos y complejidad, lo cual no resulta totalmente negativo: “Realidad, para nosotros, es más bien el resultado de entrecruzarse, [...] de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o

3. Puede ser interpretado como el ser-humano o sujeto, aunque emplea esta expresión –*dasein* en alemán- para desvincular a la misma expresión de las posibles connotaciones que el término sujeto podría conllevar, como por ejemplo, el concepto de objeto diferenciado del sujeto. Digamos que *ser-ahí* podría entenderse como la expresión para referir al sujeto más universal, el fenomenológico. Al ser en sí mismo: “El “ser ahí” es, además, un ente que en cada caso soy yo mismo” (Heidegger, 1998: 65).

4. Publicado en 1999.

5. Título original: *La precessions des simulacres l'effet Beaubourg a l'ombre des majorités silencieuses*. Publicación original en 1978.

que, de cualquier manera, sin coordinación «central» alguna, distribuyen los media” (Ibídem: 81). Basándose en la filosofía de Nietzsche⁶ y Heidegger, que establecen que la realidad no debe reducirse a lo que la ciencia y a lo que desde la “objetividad” se “demuestra” por el hecho de que estos factores reducen la realidad a los niveles comprensibles del ser humano, Vattimo estipula -a favor de las imágenes de los *media*- que quizás la pérdida del sentido de la realidad que estas proponen no resulte tan catastrófica, ya que cada uno de los relatos posibles y diferentes entre sí tampoco son capaces de otorgar una explicación objetiva sobre la realidad. El mismo filósofo establece que se trata de un mundo de «*fabulaciones*» operadas por el sistema *media*-ciencias sociales (Ibídem: 111). Una interpretación muy cercana al simulacro de Baudrillard y al espectáculo de Debord, pues la libertad de confluencias de posibilidades también se convierten en ficción cuando todos ellos están determinados por un mismo sistema de producción y consumo, tal y como ocurre en la novela de Onwell⁷ a la que Vattimo hace referencia: “[...] los media siempre pueden ser también la voz del «Gran Hermano»” (Ibídem: 85).

2. El medio digital como el nuevo espacio

Continuamos analizando la imagen teniendo en cuenta el soporte de la misma. El medio es aquello que posibilita la conexión del emisor con el receptor, por lo que se considera medio tanto el soporte de la imagen como el contexto en que tiene lugar la comunicación. Las imágenes electrónicas, al contrario que las imágenes físicas, funcionan como fantasmas que aparecen y desaparecen alternativamente: “Los medios [...] no son localizados en ningún lugar u objeto en concreto, pero ellos son en sí mismos el espacio en los que los mensajes y las representaciones se desarrollan y circulan”⁸ (Mitchell, 2005: 216). Las imágenes electrónicas se asemejan más a las imágenes mentales por su cualidad efímera y su fluidez, razones por las que Brea las llama imágenes-tiempo; un tiempo fundamentado no en su avance secuencial –como sucede con las imágenes fílmicas-, sino en el ocurrir: “Imágenes acontecimiento” (Brea, 2010: 74). No son imágenes que tengan que tener coherencia espacial o secuencial, sino que aparecen independientemente de su respectiva anterior o posterior. De esta forma la memoria deja de ser necesaria para su asimilación, teniendo lugar en el presente y para el presente; sin intención de exhibirse como emisora de un concepto trascendental con el que interactuar con su observador, y sin intención de perdurar en el tiempo.

6. El autor se refiere a su obra *La Gaya Ciencia*, en la que Nietzsche recomienda el “[...] seguir soñando sabiendo que se sueña” (Vattimo y Oñate, 1996: 85).

7. 1984 es el título de la novela.

8. “The media [...] are not located in a particular place or thing, but are themselves the space in which messages and representations thrive and circulate”.

Según Sartori (2008), la televisión –antes analógica y ahora digital- ha alterado la naturaleza de la comunicación por llevarla al ámbito de la imagen, generando un lenguaje internacional, perteneciente a un hipotético nuevo ser humano: el *homo videns*. Se trata de la pantalla más utilizada durante el siglo XX, y en la actualidad para la población mayor de 65 años. Sin embargo entre la población más joven -los pertenecientes a la generación X, o la generación *millennial* o Y, o la generación Z- la utilización de dispositivos móviles aumenta respectivamente. Este cambio sería fruto de la producción -desde 2007/2010- de aparatos que facilitaran la interactividad de los usuarios, combinando cámaras o grabadoras de audio con complejos sistemas de softwares en artefactos como teléfonos inteligentes; y la evolución de las líneas de internet y las conexiones Wi-Fi (Reyma et al., 2018: 37). Hechos que también dieron lugar a la aparición del *User-generated media* (UGM) (Shao, 2009).

Según datos oficiales de Statista (2020), 2,96 billones de personas tienen acceso a redes sociales en 2020, frente al 0,97 billones del 2010, suponiendo la mayoría de modos de participación *online*; y se estima que en 2021 la cifra llegue a los 3,1 billones. En 2019 las cifras supusieron el 45% de la población mundial. Aproximadamente 2.500 millones de usuarios son de Facebook –donde la mayor actividad es compartir fotos, estados y juegos sociales-, siguiéndole 2.000 millones en YouTube –compartir videos- y 1.600 millones en WhatsApp –mensajes y material audiovisual⁹.

Esto supone que la población que utiliza las redes sociales cada vez interactúa más con los espacios virtuales de internet y sus imágenes, generando nuevas relaciones entre espacio físico y virtual. Tal y como afirman Melamud y Waisman: “Los niños actuales son nativos digitales y vivirán en una sociedad en la que el estudio, el trabajo, las relaciones interpersonales, la información y el conocimiento seguirán estando mediados a través del universo digital” (2019: 350).

La constancia y la permanencia de interacción en las redes sociales necesarias para llevar a cabo con éxito un plan de autopromoción digital, termina ocupando gran parte del tiempo de los *prosumidores*. Y entre las diferentes tareas a desarrollar resulta fundamental el establecimiento de unas bases de atracción visual del contenido digital, llevado a cabo según varios criterios (Reyma et al., 2018: 42-45): El uso específico del color, prefiriendo colores brillantes y saturados; diseño y composición simétricas y fáciles de reconocer; lo cual queda relacionado a los principios del diseño gráfico como contraste, repetición, alineación y proximidad –C.R.A.P.-; la selección de tipografías adecuadas para el texto; la elección de imágenes determinadas, que facilitan el mensaje que se pretende transmitir y la correcta creación de contenido audiovisual a partir del conocimiento de unos fundamentos básicos para ello. Vemos

9. Información del mes de Enero 2020.

conveniente incluir la teoría de Arnheim (2006: 343), que establecía que la repetición de las variaciones dinámicas de las imágenes, terminan por establecer un estilo representacional considerado como natural. Mediante la publicidad se consigue, por lo tanto, que los mensajes lanzados desde los medios visuales a la sociedad, se asimilen como parte de la cotidianidad.

3. La nueva estética de la contemporaneidad: *kitsch* y *cuqui* como agentes de lo popular

Entre el eclecticismo de los múltiples discursos estéticos diferentes existentes, la estética del *marketing* es el lenguaje visual más común e internacional en la sociedad occidental contemporánea, quedando demostrado en el uso que los individuos hacen de las imágenes. Como establece Castro Flórez, el naturalismo y el hiperrealismo – entendiendo estos dos términos en relación a la exhibición de la vida desde los medios de masas, como *los reality shows*, los *talk shows*, *youtubers*, artistas que trabajan en las redes, etc.- son el nuevo panorama estético y estilístico contemporáneo. De tal forma que se “[...] llega a la indiferenciación de arte y vida, publicidad y programa, acontecimiento y relato” (Castro Flórez, 2019: 86). El espectáculo también se encuentra en las imágenes bélicas, de ataques terroristas, catástrofes atmosféricas o sanitarias, que han llegado a formar parte de nuestro imaginario contemporáneo común, dada las múltiples cámaras de fotografía y video instaladas en los móviles que toda la población posee; dándose así más motivos para que ocurran sucesos, como los *pseudo-acontecimientos* de Sartori (2008). Instaurar el miedo a través de la imagen y hacer publicidad del poder, puede ser uno de los fines; un simulacro que se apropia de la realidad, y se impone como tal desde la pantalla. Definitivamente la pantalla plana es entendida estéticamente como el nuevo escenario espacial sobre el que sucede la nueva hiperrealidad.

Como herramienta política de control sobre las masas a través de la propaganda es calificado el término *kitsch* por Greenberg (2006)¹⁰. Por otra parte debemos referirnos al término *cuqui* de Simon May (2019) que se emplea para calificar objetos que por una parte resultan vulnerables e inocentes, pero que sin embargo controlan la capacidad de decisión e incitan al consumismo, adquiriendo un componente de siniestralidad¹¹. En Japón la traducción del término es *Kawaii*, una estética fruto de un estilo de vida generado tras la derrota del país en la Segunda Guerra Mundial, con la bomba atómica detonada por Estados Unidos. “[...] resultado de la humillación, la impotencia y la

10. Publicación original en el año 1939.

11. El término siniestro es analizado por Freud en *Lo Siniestro*, 1919, como aquello conocido que se torna extraño.

subsiguiente infantilización que, [...] produjo en la sociedad japonesa la ocupación norteamericana” (Barlés Báguena y Almazán Tomás, 2010: 627).

Las estética *cuqui* como parte del *Kitsch* puede ser considerada como una de las más adecuadas en la contemporaneidad por su capacidad de camuflar los aspectos negativos. Pero además, y paradójicamente, podríamos argumentar que se trata de un estilo sincero, pues es resultado del capitalismo consumista y actúa como símbolo: no remite a nada más que a sí mismo como garantía de felicidad. Este estilo puede ser utilizado para reivindicar, desde la ironía, esta falta de valores y el exceso de esteticismo de nuestra sociedad, permitiendo que el observador interactúe con la imagen tomando estos valores como claves de un nuevo discurso que invita al cambio y a la regeneración.

4. La representación del espacio en la pintura contemporánea: la evolución del *Pop art* hacia la representación de la pantalla como el nuevo espacio

Tomando como punto de partida la obra titulada *For Kate*, 1947, de Kurt Schwitters, y la archiconocida de extenso título, 1956, de Richard Hamilton, además de otros nombres como Eduardo Paolozzi, Peter Blake, David Hockney; sería Andy Warhol en Estados Unidos uno de los mayores exponentes del movimiento Pop, junto a James Rosenquist. La influencia de dichos artistas se hace obvia en la obra de artistas contemporáneos consolidados como Jeff Koons y emergentes como el británico Philip Colbert. En los trabajos de ambos la imagen digital se convierte en protagonista de las pinturas, ya sea por los referentes que aparecen en sus composiciones, como por las técnicas pictóricas empleadas en los mismos, que tienden a la planicidad de las texturas.

Dicha influencia, por causa del fenómeno de la globalización (Neil, 2017: 272-273), llegaría a los artistas japoneses, dando lugar la estética y movimiento *Superflat*¹², cuyo mayor exponente es el artista Takashi Murakami. Dicha estética parte de la bidimensionalidad de la representación gráfica y plástica japonesa tradicional propia del periodo de arte japonés Edo (1615 – 1868), durante el cual la representación gráfica y plástica del espacio tienden a la planicidad y a los múltiples puntos de vista, otorgando relevancia homogénea a la mayoría de la superficie. Siendo consciente Murakami de la repercusión que la perspectiva matemática tuvo en la representación del espacio en las artes plásticas occidentales, lo cual dista significativamente de la tradición japonesa; la estética propia del movimiento *Superflat* es propuesta por el artista como puramente oriental, e incluso atribuye, en parte, la desaparición de la

12. “*Superplano*”. Estilo que mezcla el arte japonés tradicional aplicando técnicas como *ukiyo e* –grabados de xilografía o madera–, el arte de vanguardia, el manga y el *anime*; como producto de la cultura japonesa tras el bombardeo en Hiroshima.

perspectiva en el arte del siglo XX europeo con la aparición de movimientos artísticos como el Cubismo, a una influencia del arte japonés a finales del siglo XIX en Europa, concretamente en Francia (Trujillo Dennis, 2016: 363).

Otros artistas similares a Murakami en cuanto a la fusión del Arte pop japonés y occidental son Mr. y MADSAKI; los cuales ya son incluidos dentro del panorama internacional junto a otros nombres occidentales como Kaws, Erik Parker, Reas o el granadino Paco Pomet. Resulta constante en sus creaciones la referencialidad y apropiación de las imágenes procedentes de los medios de masas, representándose así la hiperrealidad.

Con el objetivo de identificar cuál es y será la evolución de esta forma de representar el espacio a través de la pintura en la producción plástica de artistas emergentes en occidente, hemos desarrollado un estudio basado en una selección de diez artistas jóvenes nacidos entre la segunda mitad de la década de los años ochenta y principios de los noventa, de diferentes ciudades europeas y americanas. Todos ellos han contestado a una serie de cuestiones cuyo objetivo es proporcionar –desde el análisis de sus respuestas- una visión más concreta acerca de cómo los aspectos tratados intervienen y afectan en su producción pictórica. Los más relevantes a analizar serían: el modo en que representan el espacio, la relación que esto tiene con la forma de concebirlo o conceptualizarlo, y la influencia que las imágenes dadas por los medios de comunicación o los medios audiovisuales ejercen sobre sus pinturas. Pero previamente al desarrollo de este estudio, procederemos a presentar a los artistas que gentilmente han participado.

- Katerina Zbortkova (1986 -). Trabaja actualmente entre Praga, Viena y Londres. Estudió el Grado en Bellas Artes en la University of the Arts London – London College of Communication, Londres, R.U. Entre sus exposiciones más relevantes caben destacar *Cursed Images*, 2019, y *Rhizome- Images of Thought*, 2020; ambas en Galerie Kandhofer en Viena (Galerie Kanhofer, S. F).

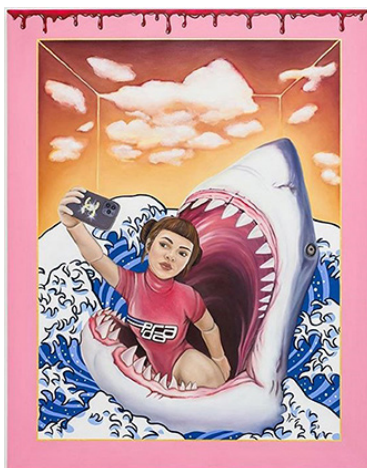


Figura 1. Katerina Zbortkova. *When 2 Become 1*. 2020. Óleo sobre lienzo. ©Katerina Zbortkova. Fotografía cortesía de la artista.

- Sean Norvert (1987 -). Reside y trabaja en Los Ángeles. Estudió en Art Center College of Design de Pasadena, California, EE.UU. Ha expuesto en galerías de EE.UU y Japón¹³ (Sean Norvet, S. F).
- Arturo Montalvo (1988 -). Reside y trabaja en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. Estudió artes plásticas en la Universidad Bauhaus en la ciudad de la Puebla (México). Ha expuesto en ciudades como Puebla, Tokio y Barcelona¹⁴.



Figura 2. Arturo Montalvo. *Sick sad world*. 2017. Carboncillo y acrílico sobre papel. 100 x 200 cm. ©Arturo montalvo. Fotografía cortesía del artista.

- Miguel Scheroff (1988 -). Reside y trabaja en Navas de Tolosa, Jaén, España. Estudió la Licenciatura en Bellas Artes por la Universidad de Granada (España) y Máster de Arte, Idea y Producción artística en la Universidad de Sevilla (España). Ha expuesto en galerías españolas como RENACE Art Gallery en Baeza, 2019, o Galería La Zuca, 2013. Otras exposiciones han tenido lugar en Centro Cultural de arte contemporáneo La Carolina (Jaén), 2017; o Centro de Cultura Contemporánea La Térmica de Málaga, 2019. Además ha expuesto en numerosas ferias de arte contemporáneo internacionales en países como Suiza, Alemania, Italia, y China¹⁵.

13. *Arragements* – Richard Heller Gallery, Santa Mónica, EE.UU, 2019; *High On Stress* – Amala Gallery, Tokio, 2017

14. *Caos y fractales*, - Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla; *Darkness of México*-, Instituto Cervantes, Japón; *Sensaciones incidentes* - Casa México, Barcelona.

15. *The Solo Project Basel*, - Kir Royal Gallery, Basel, 2015; *Kölner Liste* – Contemporary Art Fair, Kir Royal Gallery, Colonia, 2015; *Setup Art Fair* – Kir Royal Gallery, Bolonia; *Art Beijing* – Contemporary Art Fair of china, Kir Royal Gallery, Pekín, 2014.



Figura 3. Miguel Scheroff. *Battle Royale (Humans and fight affairs)*. 2019. Óleo y esmalte sobre lienzo. 200 x 200 cm. ©Miguel Scheroff. Fotografía cortesía del artista.

- Allison Zuckerman (1990 -). Reside y trabaja en Nueva York. Estudió un Grado en Bellas Artes en la Universidad de Pennsylvania y un Máster en Bellas Artes en la School of the Art Institute of Chicago (EE.UU). Ha expuesto en ciudades como Miami y Akron en su país, y en Herzliya (Israel)¹⁶.



Figura 4. Allison Zuckerman. *The Courtship*. 2018. Acrílico y tinta sobre lienzo. 213 x 185 cm. ©Allison Zuckerman. Fotografía cortesía de la artista.

- Hunter Potter (1990 -). Reside y trabaja en Nueva York. Estudió un Grado en Artes en la Universidad de Vermont (EE.UU). Ha expuesto en

16. *Stranger in Paradise* - Rubell Museum, - Miami, FL, December 2017 – 2018; *Pirate and Muse* - Akron Art Museum, Akron, OH, October 2018 – 2019; *To Create from a Cloud* - Herzliya Museum, Herzliya, September 2019 - February 2020.

galerías de Londres y Nueva York¹⁷ en los últimos años (Hunter Potter, S. F).

- Emma Stern (1992 -). Reside y trabaja en Nueva York. Estudió el Grado en Artes en Pratt Institute de Brooklyn, N.Y. (EE.UU). Ha expuesto en galerías de Atenas, N.Y. y Glasgow¹⁸.



Figura 5. Emma Stern. *April + May*. 2020. Óleo sobre lienzo. 203 x 162 cm. ©Emma Stern. Fotografía cortesía de la artista.

- Philip Gerald (1992 -). Reside y trabaja en Dublín. Estudió en el Fine Art Sculpture National College of Art and Design de Dublín (Irlanda). Ha expuesto en galerías de Amsterdam, Seattle, Valencia y Londres¹⁹.

17. *I Ain't Half The Man I Wanted To Be* – Public Gallery, London, 2020; *Happy To Be Here* — Deli Grocery New York; Brooklyn, NY, 2019; *It's a New Life For Me* — ChaShaMa Port Authority; New York, 2019.

18. *American Woman* – Allouche-Benias Gallery, Atenas, 2020; *Post-Analogue III* – The Hole, Nueva York, 2019; *Cheek to the Cliff* – Love Unlimited Glasgow, Glasgow, 2018.

19. *Post Digital Pop* – The Garage, Amsterdam, 2019; *Ultra Light Beams* – Mount Analogue, Seattle, 2019; *Something Borrowed* – Plastic Murs, Valencia, 2019; *Alter Ego* – Unit London, 2020.



Figura 6. Philip Gerald. *Fragonard Bootleg*. 2019. Acrílico sobre lienzo. 120 x 150 cm. ©Philip Gerard. Fotografía cortesía del artista.

- Oli Epp (1994 -). Reside y trabaja en Londres. Estudió el Grado en Bellas Artes en City & Guilds of London Art School, Kennington (R.U). Ha expuesto en galerías de Londres, Berlín, Los Ángeles, y París²⁰.



Figura 7. Oli Epp. *Aphrodisiac*. 2019. Óleo y acrílico sobre lienzo. 200 x 160 cm. ©Oli Epp. Fotografía cortesía del artista.

- Carter Flachbarth (1996 -). Reside y trabaja entre las ciudades de Atlanta, y Nueva York. Estudió en Savanna College of Art and Design, (EE.UU). Este joven artista ha expuesto su obra en su país en Milán²¹

20. *Oxymoron* – Carl Kostyál Gallery, Londres, R.U, 2019; *Two person show, “Karma” with Roxanne Jackson* – DUVE Gallery, Berlín, 2019; *Contactless* – Richard Heller Gallery, Los Ángeles, 2019; *Epiphanies* – Semiose Galerie, París, 2018.

21. *Cut, Copy, Paste* - Plan X Gallery, Milan, 2020.



Figura 8. Carter Flachbarth. Flowers (1). 2020. Acrílico y tiza sobre lienzo. 100 x 120 cm. ©Carter Flachbarth. Fotografía cortesía del artista.

La selección en particular de estos diez creadores se ha llevado a cabo a lo largo de varios años, a partir de la exploración de espacios de arte -físicos y virtuales-, con el fin de localizar obra pictórica que expresara de forma plástica las características propias que estamos tratando. Uno de los factores determinantes es la evidente incidencia que las imágenes de los medios digitales ejercen sobre sus obras. Es por ello que hemos consultado catálogos impresos y digitales, páginas web oficiales y perfiles de redes sociales –principalmente Instagram- de los artistas o galerías de arte, en los que van publicando sus creaciones y exposiciones a tiempo real. Tras la localización de numerosas obras, se realizó una selección en función de factores como la edad de los artistas –ya que todos ellos pertenecen a la generación *millennial*-, la procedencia –sociedad occidental- y la trayectoria –ya que se encuentran en una etapa emergente de sus respectivas carreras, aunque todos ellos trabajan con galerías de arte relevantes además de contar con exposiciones individuales de cierta relevancia-. Se trata de una generación que ha crecido junto al avance de las nuevas tecnologías y los medios digitales. Para precisamente aportar datos más concretos sobre estos asuntos, vamos a proceder a analizar las respuestas que cada uno de ellos han aportado a las cuestiones que les hemos planteado²².

Las primeras de ellas serían las siguientes: ¿Queda tu arte relacionado al sistema capitalista y/o a la globalización? ¿Refleja tu producción artística las consecuencias de este sistema, o intenta ayudar a luchar en contra de ellas? ¿Crees que la estética de tu obra está relacionada a la estética del *marketing*?

La respuesta a estas primeras preguntas ha sido generalmente afirmativas, aunque se dan matizaciones. Mientras Zuckerman, Montalvo y Scheroff afirman que en

22. Las respuestas literales de cada una de las preguntas pueden encontrarse en el anexo.

sus obras podemos encontrar una visión crítica contra el sistema capitalista y sus consecuencias, otros artistas como Stern, Zbortkova, Gerald, y Oli Epp, reconocen que en sus obras se pueden apreciar referencias al sistema capitalista, pero no de forma crítica explícitamente, sino como consecuencias de ser creadas dentro del mismo. Por otra parte, Flachbarth indica que la relación entre su obra y la sociedad capitalista no se puede situar en una posición crítica ni como consecuencia, al igual que Norvet o Hunter Potter.

En cuanto a la influencia de la estética del marketing en sus respectivas producciones, la totalidad de estos artistas reconocen que el Arte pop sería el medio a través del que intervendría este factor en sus obras. Algunos reconocen esta influencia como directa, en incluso con propósitos específicos, como Flachbarth o Zbortkova, quienes afirman que intentan hacer llegar su obra a un gran número de personas. Otros como Oli Epp además hacen referencia a cualidades que hemos calificado anteriormente como *cuqui*, como parte de su propia obra. Por otra parte, artistas como Scheroff y Norvet reconocen que adoptan esta estética de forma indirecta, pues un análisis de la realidad contemporánea en la sociedad occidental general, requeriría de la incorporación de los elementos que la conforman. Quizás la posición de Stern, quien no reconoce barreras entre una estética perteneciente al arte y una estética perteneciente al mercado, sea la razón principal por la cual todos estos artistas parecen estar de acuerdo al responder afirmativamente. Además Philip Gerald relaciona su obra a la *Remix culture*, defendiendo la generación de obras artísticas a partir de otras imágenes ya creadas previamente.

Por lo tanto, podemos determinar que mientras existe diversidad de opiniones en cuanto a la relación de la obra de estos artistas con el sistema capitalista, ya que algunos consideran hacer una crítica, mientras otros determinan que sus obras pueden ser consecuencia de este en parte, y otros no pueden determinar qué tipo de relación existe, sin negar la existencia de esta; la totalidad de los mismos sí reconoce que la estética del *marketing* termina formando parte de sus obras.

En cuanto a la siguiente pregunta, en la que se solicita a cada uno de los artistas que definan, a través de un número, el carácter *kitsch* de sus pinturas –siendo 1 interpretado como nada, y siendo 10 interpretado como totalmente- sólo uno de los artistas indicó una calificación inferior al 5, –Hunter Potter, con un 3-, mientras otros como Zbortkova, Scheroff, y Gerald, indicaron un 10. La media general es de un 7,3 aproximadamente²³, por lo que sí que podríamos afirmar que la estética *kitsch* forma parte del arte contemporáneo creado por esta selección de artistas jóvenes.

23. En la media no participa la artista Allison Zuckerman, ya que no quiso responder a esta pregunta cuantitativamente.

También preguntamos de forma directa la siguiente cuestión: -Desde tu punto de vista, ¿crees que las imágenes influyen la forma en que los humanos percibimos el espacio? ¿Por qué? ¿Cómo influye esto en tu obra?- Todos los jóvenes artistas respondieron afirmativamente, aportando diferentes argumentaciones. Parece que Gerald es el que menor valor otorga a este factor de entre los artistas entrevistados, ya que a pesar de reconocer que las imágenes implican algún tipo de actividad en un espacio concreto –aunque se refiere más precisamente al espacio expositivo de la galería de arte-, también niega su preocupación sobre ello. Mientras Stern, Flachbarth, Scheroff, Norvet y Hunter Potter opinan que las imágenes que observamos diariamente determinan nuestra forma de percibir el espacio, y que esto es reflejado posteriormente en sus creaciones. Este nuevo tipo de representación espacial es interpretado por Montalvo y Zbotkova como una superposición de elementos que según nuestro estudio implica un factor determinante: la superficie plana. Esta es referida directamente en la respuesta de Zuckerman, quien afirma que el espacio ha sido reemplazado por los píxeles de la pantalla; y también en la respuesta de Oli Epp, quien insiste en el papel de las redes sociales como medio que ofrece una visión de la realidad alternativa desde un punto de vista pictórico, que es dado desde la planicidad de la pantalla.

Continuamos preguntando acerca de las dimensiones espaciales que estos artistas creen que se representan en sus obras, por lo que introducimos la siguiente cuestión:

-¿Crees que tus pinturas están más relacionadas con un espacio bidimensional plano, un espacio tridimensional que incluye la profundidad, o un espacio tetradimensional que incluye al tiempo? -Dado que las respuestas han resultado más singulares que las anteriores, creemos conveniente incluir comentarios sobre cada una de ellas de forma individual:

- Scheroff: Se posiciona contra la bidimensionalidad de los medios para interpretar la obra de arte, puesto que apela a la tetradimensionalidad para poder interpretarlas adecuadamente.

- Montalvo: Establece la bidimensionalidad como la naturaleza de la pantalla, aunque en sus obras el volumen también aparezca. Se refiere a la cuarta dimensión como el aspecto de la temporalidad que puede interpretarse en sus obras, así como la carga espiritual.

- Hunter Potter: Afirma que en su obra se da una mezcla de estas dimensiones.

- Stern: Implica en su obra desde las dos a las cuatro dimensiones, ya que la pantalla que toma como referente es plana, pero en esta intenta reflejar algo de profundidad, además de sugerir algún tipo de narración que necesitaría del factor tiempo. No

obstante, debemos tener en cuenta que la realidad que Stern representa es virtual y percibida a través de la pantalla.

- Zbortkova: La artista entiende al espacio virtual como tetradimensional. Sin embargo, dado el estudio previo que hemos realizado, podríamos afirmar que al igual que ocurre en la obra de Stern, la bidimensionalidad toma protagonismo en su obra por las referencias a la pantalla.

- Flachbarth: Argumenta por la representación de un espacio comprendido entre las dos y las tres dimensiones. Cuando observamos sus pinturas, la bidimensionalidad representa uno de los conceptos que primero se interpretan de estas, dadas la ausencia de perspectivas y naturalismo.

- Zuckerman: Sobre un plano bidimensional, la artista superpone elementos que pueden dar lugar a una tridimensionalidad muy sutil.

- Norvet: Representa una combinación de tridimensionalidad y bidimensionalidad en sus obras, ya que mezcla representaciones naturalistas con claroscuros bien definidos junto a imágenes planas.

- Gerald: Afirma que su trabajo consiste en pintar una imagen plana dada por la pantalla, sobre un lienzo; por lo que se deduce la relevancia de la bidimensionalidad.

- Oli Epp: Hace referencia a la planicidad de sus pinturas y a cómo esta puede dar lugar a la expectación de un mínimo movimiento.

Las diversas respuestas sobre esta cuestión se homogeneizan en la siguiente cuestión en la que nos referimos a los nuevos medios digitales de comunicación como internet, así como a los tradicionales, y su conexión con la producción de los artistas. También nos referimos a cómo las imágenes de las pantallas intervienen en su producción, ya sea como herramienta de trabajo o como inspiración. Tras el análisis de las diferentes respuestas, podemos establecer la siguiente interpretación: Casi el total de los artistas reconocen la fuerte influencia que ejercen las pantallas en la forma de representar el espacio en sus imágenes, exceptuando a Hunter Potter, quien atribuye más relevancia a la música. Flachbarth, por ejemplo, menciona la capacidad de la tecnología para alterar la percepción humana. Gerald hace referencia a una era post-digital o post-internet en la que contextualiza su obra. La pantalla y su contenido como fuente de inspiración también es reconocida por Zuckerman, Montalvo, Zbortkova, Scheroff, Norvet, Oli Epp y Stern. Aunque muchos de estos artistas, además de implicar a las dos dimensiones, apelan a la tercera y la cuarta dimensión en sus obras, con sus respuestas a la pregunta anterior, podríamos establecer interpretativamente, que dado que en la mayoría de las pinturas de estos artistas se hace referencia o se parte del concepto de la pantalla como el medio desde el que se interpreta el

espacio fundamentalmente, la bidimensionalidad como concepto es esencial en sus creaciones.

5. Conclusiones

Vivimos en un espacio característico por la exagerada presencia de imágenes desde los medios digitales de comunicación que van construyendo un espacio simulado virtual y que interviene en nuestra conceptualización general del mismo. Términos como hiperrealidad o simulacro han sustituido al de realidad, y términos como *prosumidor* toman cada vez más importancia en la definición del sujeto. Todo ello propicia una superficialidad conceptual que da lugar a una nueva estética basada en la misma –en un principio- y que puede hacer concebir a la pintura contemporánea como banal. No obstante, nuestro análisis evidencia cómo estas pinturas reflejan una realidad social estudiada en la filosofía por autores como Heidegger, Vattimo, Bauman, Debord y Baudrillard; en la que el consumismo es consecuencia de la constante y veloz transformación de la realidad, en la cual la producción en masa es considerada como uno de sus valores fundamentales de un supuesto desarrollo.

Términos como *kitsch* y *cuqui* dominan la estética del arte como consecuencia de la influencia de las imágenes del marketing que configuran el nuevo espacio, y cuyo objetivo es generar un determinado *shock* en el posible consumidor. Así queda expresado en los trabajos de los jóvenes artistas a los que hemos entrevistado y en las respuestas que han aportado. Hemos comprobado cómo esta nueva corriente pictórica continúa la trayectoria del Arte Pop globalizado, tanto conceptualmente como estéticamente; sin dejar de renovarse y transformarse en función del desarrollo de la sociedad. En consecuencia encontramos un espacio representado que refleja muy evidentemente la bidimensionalidad de las pantallas que configuran el nuevo espacio.

ENTREVISTA A UNA SELECCIÓN DE 10 ARTISTAS MILLENNIALS PROCEDENTES DE EUROPA Y AMÉRICA. 2020²⁴.

1. ¿Queda tu arte relacionado al sistema capitalista y/o a la globalización? ¿Refleja tu producción artística las consecuencias de este sistema, o intenta ayudar a luchar en contra de ellas? ¿Crees que la estética de tu obra está relacionada a la estética del *marketing*?

Allison Zuckerman: My work lives in the tradition of Pop Art, a movement that is a response to capitalism. My paintings are simultaneously a critique and homage of art history²⁵.

24. Traducción al español por el autor.

25. Mis trabajos viven en el Arte Pop tradicional, un movimiento que es una respuesta al capitalismo. Mis pinturas son una crítica y un homenaje simultáneos a la historia del arte.

Arturo Montalvo: Mi obra si está relacionada al sistema capitalista, más específico al consumo, es un reflejo de la sociedad en la que vivimos, por lo que no es una lucha en contra del sistema, pero si visto desde un punto crítico.

Carter Flachbarth: I think art has a tendency to be inherent to capitalism because it is usually the people who can afford art who have a tendency to propagate its continued creation. I'm not sure if my work adopts to this system or rejects it. I tend not to think directly about economic consequences when I create, although I promote the sale of the work. I think aesthetics in general might be marketable because a lot of it depends on appealing to the society that they stem from. Marketing is a valuable tool not only in monetary exchanges but in the exchange of ideas as well. I think my work tries to pull from both historical references and pop culture references. A lot of the work and compositions I am inspired by tend to be historical, but a lot of the ideas and imagery that interest me happen to come from the pop culture sphere²⁶.

Emma Stern: I think my work relates to marketing aesthetics only inasmuch as advertising and art have become one in the same. I could easily see the aesthetics and compositional choices apparent in my work being linked to the familiar poses and overt displays of female sexuality we have come to know well through Instagram, though I do not intentionally address or criticize these aesthetics. The parallels that emerge between digital/new media and the canon of art history in regard to the treatment of the female nude/female sexuality is my focus at this time²⁷.

Katerina Zbortkova: I have always aimed to reach out to the widest audience possible, and therefore I choose familiar objects or themes in my works which also helps towards sales. But no, I work to deliver quality as opposed to generating cash. That includes references to famous art works. However, I am now at the stage when I am starting

26. Creo que el arte tiende a ser inherente al capitalismo porque generalmente son las personas que pueden permitirse el arte las que tienden a propagar su creación continua. No estoy seguro si mi arte se adapta a este sistema o si lo rechaza. No tiendo a pensar en las consecuencias económicas cuando creo, aunque sí promociono la venta de obra. Creo que la estética en general quizás sea vendible porque mucho de ello depende sobre crear atracción en la sociedad de donde proviene. El mercado es una herramienta a valorar, no solo en el intercambio de dinero, sino en el intercambio de ideas también. Creo que mi trabajo intenta tirar de referencias históricas y referencias de la cultura popular. Muchos de los trabajos y composiciones en los que me inspiro tienden a ser históricos, pero muchas ideas e imágenes que me interesan vienen de la esfera de la cultura popular.

27. Creo que mi trabajo queda relacionado a la estética del mercado en tanto que la publicidad y el arte se han convertido en lo mismo. Podría ver fácilmente que las elecciones composicionales y la estética aparente en mi trabajo queda vinculada a las poses femeninas sexualizadas que todos conocemos abiertas en redes sociales como Instagram, aunque yo no me dirijo ni critico intencionadamente estas estéticas. Los paralelismos que emergen entre los nuevos medios digitales y el canon de la historia del arte en relación al tratamiento de la sexualidad y la desnudez femenina es mi propósito ahora.

a new series and will aim to distance my direction from pop culture (may not be so easy)²⁸.

Miguel Scheroff: En cierto modo considero que mi trabajo es una reacción al sistema capitalista, más concretamente al consumismo pues, en un primer momento de mi carrera, realizaba unos retratos de carne a gran escala, estos retratos no eran solo humanos sino también de animales que fotografiaba en lugares donde se practicaba la caza. Cuando pintaba estas enormes cabezas, la intención era sugestionar en el espectador una reflexión en torno a cómo el consumo animal y su explotación desmesurada se había convertido en algo familiar que aceptamos con normalidad e incluso con agrado, mientras realmente en muy pocos casos se tiene en consideración el abuso y maltrato hacia otras especies animales para obtener estos productos.

Después, en una segunda etapa de mi trabajo, he ido aceptando elementos iconográficos de la cultura contemporánea como propios, los cuales me han ayudado a acercar los problemas de la globalización a otras generaciones y grupos más jóvenes.

Pienso que mi trabajo es un en primer lugar un reflejo de las consecuencias de un sistema desestructurado e insostenible, y en un segundo plano pretendo ejercer una lucha contra ese sistema asumido y normalizado, ya que en las imágenes que trabajo está presente esa necesidad de despertar preguntas en el espectador acerca de cuál es su papel en el mundo y como puede contribuir desde su posición a mejorarlo.

En cuanto a si la estética de mi obra está relacionada con la del marketing, diría que no de manera intencional y sí de manera indirecta debido a que es la estética con la que mi generación ha crecido y con la que hoy convivimos, por lo que aunque quisiera escapar de ella de algún modo seguiría quedando reflejada, pues es lo que conocemos y al final tendemos a recrear aquello que estimula nuestra creatividad.

Pienso que en mi caso personalmente y en el de muchos de mis compañeros artistas, nuestra obra es el resultado o la consecuencia de ese marketing abusivo con el que hemos compartido cada minuto de nuestras vidas.

Sean Norvet: I feel like it is a mixture of all of them. In doing so the work can be interpreted in any of those ways. I am not trying to pick any side. I am really just representing various aspects of humanity and messing around with combining unlikely elements and symbolism. Treating unlikely objects as equals. I enjoy exploring these

28. Mi propósito siempre ha sido alcanzar el mayor rango de audiencia posible, y por lo tanto elegí objetos o temas familiares en mis trabajos, lo cual siempre ayuda a la venta. Pero no, yo trabajo para repartir calidad como oposición a la generación de dinero. Eso incluye referencias a obras de artes famosas. Sin embargo ya no sea así, estoy comenzando nuevas series y mi intención es distanciarme de la cultura popular (quizás no sea tan sencillo).

subjects and adding my interpretation. As I continue to grow as an artist, I enjoy discovering more overlooked aspects of the two²⁹.

Hunter Potter: No it is not related and no it does not reflect the consequences or fight against it. The work is not intended to be political. I think marketing aesthetics make their way into art subconsciously, we are surrounded by it in New York. Yes pop culture more so than art history³⁰.

Oli Epp: My work is related to the capitalist system - I often borrow paint marks from Photoshop or the Ipad and for that reason my paintings have a strong digital aesthetic - however it often reflects a darker side of everyday life, too (Underneath the bright pop aesthetic often lies a darker more sobering narrative).

I've used tropes from advertising in my work, whether that be brand or corporate logos or bright impactful colours to create impactful images for my paintings. I often talk about how I don't really take a stance for or against a capitalist, consumer system. Instead I observe how I tend to surrender to it and reflect that experience.

In my new work I've been drifting from these ideas, logos appear less - I've been trying to use my ambiguous objects or symbols to inform the narratives. The work is always developing and changing. But these new ideas have not been explicitly motivated by thoughts about global capitalism. I've always been a lover of Pop Art and the Chicago imagists³¹.

29. Me siento como si se tratara de una mezcla de todo. De este modo el trabajo puede ser interpretado en cualquiera de estas formas. No estoy intentando escoger ningún lado. Simplemente represento algunos aspectos de la humanidad y jugando con la combinación de elementos y símbolos que no casan. Tratando estos objetos heterogéneos como iguales. Disfruto explorando estos temas y añadiendo mi interpretación. En mi crecimiento como artista, disfruto descubriendo aspectos ignorados de los dos.

30. No está relacionado y tampoco refleja las consecuencias o lucha contra ello. El trabajo no pretende ser político. Creo que la estética del mercado se introduce en el arte inconscientemente, estamos rodeados de ello en Nueva York. Sí, la cultura popular más que la historia del arte.

31. Mi trabajo está relacionado al sistema capitalista – a menudo tomo prestadas marcas de pintura de Photoshop o del Ipad y por esa razón mis pinturas tienen una estética digital tan fuerte – sin embargo también refleja a menudo el lado oscuro de la vida diaria, (Por debajo de la estética popular brillante a menudo se posa una narrativa más oscura y sobria. He usado motivos publicitarios en mi trabajo, ya sean marcas o logos corporativos o colores brillantes impactantes para crear imágenes impactantes para mis pinturas. A menudo hablo sobre cómo no me posiciono a favor o en contra del capitalismo, el sistema de consumo. En lugar de eso, observo cómo tiendo a rendirme y reflejar esa experiencia. En mis nuevos trabajos he estado a la deriva con estas ideas, los logos aparecen menos – he estado intentando usar mis objetos o símbolos ambiguos para las narrativas. El trabajo está siempre desarrollándose y cambiando. Pero esas nuevas ideas no han sido explícitamente motivadas por pensamientos sobre el capitalismo global. Siempre he sido un amante del arte pop y de los *Chicago Imagists*.

2. ¿Cómo de *kitsch* crees que son tus pinturas? [Indica 1 (nada) o 10 (totalmente)].

Allison Zuckerman: The paintings utilize the language of kitsch to politicize the appropriation of art historical works³².

Arturo Montalvo: Pienso que están en un punto medio, le pondría 5.

Carter Flachbarth: 7,5. I like to think that the “kitsch-iness” is applied in a self-aware way³³.

Emma Stern: 8,5.

Katerina Zbortkova: 10.

Miguel Scheroff: Podría calificarla con un 10, me gusta y me siento muy inspirado por la estética kitsch, y esto es algo que al final se ve claramente reflejado en todo lo que hago. Posiblemente en mis primeras obras el sentido *kitsch* estaba más enfocado al arte sacro, a lo grotesco y monstruoso de algunas imágenes religiosas: la sangre, las vísceras, el gusto por lo abyecto o los fondos tenebristas...

Esta tendencia a lo *kitsch* se ha ido haciendo cada vez más presente en mi pintura. De hecho mis últimos trabajos son versiones de obras barrocas a las que, a la ya desmesurada carga de elementos decorativos, incorporo otros más coloridos y luminosos que extraigo del cajón desastre visual de las redes sociales, los dibujos animados o el “mundo *youtube*”.

Por todo esto considero que el *Kitsch* y la estética barroca son dos calificativos que definen bien mi trabajo.

Sean Norvet: 5. More in the beginning of my career. As of now, it is becoming more subtle and selective as I move forward³⁴.

Hunter Potter: 3.

Oli Epp: 6,5.

3. Desde tu punto de vista, ¿crees que las imágenes influyen la forma en que los humanos percibimos el espacio? ¿Por qué? ¿Cómo influye esto en tu obra?

32. Las pinturas emplean un lenguaje kitsch para politizar la apropiación de los trabajos artísticos de la historia.

33. Me gusta pensar que la “kitsch-siciedad” es aplicada de una forma consciente.

34. Más al principio de mi career. Ahora está siendo más sutil y selectivo en medida que avanzo.

Allison Zuckerman: Currently, imagery is largely mediated by technological screens. Space has been translated into pixels on a flat screen. I want to mimic this phenomenon of perceiving 3-dimensionality through literal flatness³⁵.

Arturo Montalvo: Claro, ahora estamos rodeados de publicidad, tenemos imágenes por donde veamos y el internet a marcado gran diferencia en cuanto a la cantidad de imágenes que consumimos día con día. En mi obra influye de manera que siempre trato de no dejar espacios planos o vacíos, sino saturar el lienzo de elementos.

Carter Flachbarth: I think the altering of space within images nowadays is in service of communicating something else about the image. I don't think that it is the key take away or a take away at all. More of just a symptom of an idea and how that idea might exist in space³⁶.

Emma Stern: I think they represent 3d space, transposed into 2d, so both. Furthermore, they borrow aesthetics from animation and gaming, so are suggestive of some kind of narrative which I believe also places them into a dialogue about 4d/time-based space³⁷.

Katerina Zbortkova: Yes, they do. It is important to consider density of elements within an artwork. I. e. my early internet trilogy series was criticised for being over-flooded with information but, is not that the accurate description of the internet? One must think of a space they fit in yes³⁸.

Miguel Scheroff: Es una respuesta compleja, yo diría que sí casi con rotundidad, puesto que el espacio en sí ya es una imagen propiamente dicha.

Luego encontramos el hecho de que convivimos a cada segundo de nuestras vidas con cientos de imágenes que, tanto para bien como para mal, condicionan la

35. Actualmente, las imágenes están muy mediatizadas por la tecnología de las pantallas. El espacio se ha traducido a píxeles de la pantalla plana. Quiero mimetizar este fenómeno de percibir la tridimensionalidad a través de la planicidad literal.

36. Creo que la alteración actual del espacio en las imágenes queda a servicio de comunicar algo más sobre las imágenes. No creo que sea una clave. Más que nada, un síntoma de una idea y cómo la idea existe en el espacio.

37. Creo que representan el espacio tridimensional, transformado en bidimensional, así que ambos. Además, mis obras toman prestada la estética de la animación y de los videojuegos, así que son sugestivas para algún tipo de narrativa, la cual creo que también las posiciona dentro de un diálogo en un espacio-tiempo tetradimensional.

38. Sí. Es importante considerar la densidad de los elementos dentro de una pieza. Por ejemplo, mis primeras trilogías de internet fueron criticadas por estar sobrecargadas de información, pero ¿no es esa acaso la descripción más exacta de internet? Una debe pensar en un espacio en el que encajen en el sí.

percepción que tenemos de todo, y depende del espacio en el que nos encontremos, esas imágenes de nuestra memoria pueden enriquecen y hacer más completa la experiencia de vivir ese espacio, también podría ocurrir exactamente lo contrario.

Por último estarían las imágenes que se incorporan al espacio, lo más frecuente es las imágenes de la publicidad que a veces son bellas y transmiten una buena energía, y otras veces (casi en la mayoría) tienen un carácter invasor que resulta molesto e irritante, pero que cumple su función . Dentro de estas imágenes incorporadas al espacio también estarían los murales o grafitis que por lo general respetan las características del lugar y se integran en el entorno, para la sociedad y especialmente para las personas sensibles estas imágenes enriquecen el espacio y condicionan una experiencia emocional que se guarda en la memoria de ese lugar.

Dicho esto, mi conclusión es que las imágenes sí determinan el modo en que experimentamos el espacio porque aportan a este una carga icónica y sentimental la cual estimula nuestros sentidos en una dirección u otra.

Sean Norvet: I think they can have that power. We are perceiving various aspects of life through our phones all the time. A lot of that coming from images directly. I think it affects my work in a positive way by inspiring different approaches to perceive humanity and space³⁹.

Hunter Potter: Certain humans yes, you have to be willing to accept new ideas and new outlooks for this to happen. I enjoy playing with and distorting physical space/ scale/etc⁴⁰.

Oli Epp: I do believe that having a relationship with images affects how I see the world. I get ideas for paintings from the world because I now see the world with an imagistic lens, whether that's with a photograph or a painting in mind. I suppose that relationship has been reinforced by social media⁴¹.

39. Creo que pueden tener ese poder. Estamos percibiendo varios aspectos de la vida a través de nuestros teléfonos todo el tiempo. Mucho de eso viene directamente desde las imágenes. Creo que esto afecta a mi trabajo en un sentido positivo inspirando diferentes acercamientos a la percepción de la humanidad y el espacio.

40. Ciertamente humano sí, pero tienes que estar abierto a aceptar nuevas ideas y nuevos puntos de vista para que esto ocurra. Yo disfruto jugando con esto y distorsionando el espacio físico/ escalas/etc.

41. Creo que tener una relación con las imágenes afecta a cómo veo el mundo. Consigo ideas de las pinturas del mundo porque sé ver el mundo con una lente imaginaria, ya sea como una fotografía o una pintura en mi mente. Supongo que esa relación ha sido reforzada por las redes sociales.

4. ¿Crees que tus pinturas están más relacionadas con un espacio bidimensional plano, un espacio tridimensional que incluye la profundidad, o un espacio tetradimensional que incluye al tiempo?

Allison Zuckerman: I think my paintings are reflective of a 2D space (phone and computer screens) that creates the illusion of a 3D space (an augmented reality)⁴².

Arturo Montalvo: Pienso que es un poco de los tres espacios: Lo bidimensional por la naturaleza del mismo, el espacio tridimensional al trabajar con volumen y espacio, y el tercer punto está relacionado al tiempo y lo espiritual.

Carter Flachbarth: I think it lies somewhere in between 2D and 3D as my work utilizes rudimentary notions of space, but still space nonetheless. I think the 4th dimension comes into play because I am never painting from life. For instance, instead of painting a portrait of Han Solo, I am painting a portrait of Han Solo's impression on carbonite when he was frozen. There is a stillness, rigidity, and lifelessness that I like to work with that echoes some sort of loss of time⁴³.

Emma Stern: I think they represent 3d space, transposed into 2d, so both. Furthermore, they borrow aesthetics from animation and gaming, so are suggestive of some kind of narrative which I believe also places them into a dialogue about 4d/time-based space⁴⁴.

Katerina Zbortkova: Surely 4D, but regarding to spaces within my work, I like to communicate spaces in relation to the theme. My latest muse was isolated in small boxes shouting out my despair and begging for understanding. (I guess I achieved that and the whole world can now relate – I am deeply sorry)⁴⁵.

Miguel Scheroff: Siempre he pensado que las obras plásticas son para disfrutarlas

42. Creo que mis pinturas son un reflejo de un espacio bidimensional (las pantallas de teléfonos y ordenadores) que crean la ilusión de un espacio tridimensional (una realidad aumentada).

43. Creo que queda en algún lugar entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad, ya que en mi trabajo se emplea nociones de espacio rudimentarias, aunque sin embargo sea espacio. Creo que la cuarta dimensión entra en juego porque nunca he pintado del natural. Por ejemplo, en lugar de pintar un retrato de Han Solo, estoy pintando un retrato de la impresión de Han Solo sobre carbonita cuando se quedó congelado. Hay quietud, rigidez y ausencia de vida con las que me gusta trabajar que remite a algún tipo de pérdida del tiempo.

44. Creo que representan el espacio tridimensional, transformado en bidimensional, así que ambos. Además, mis obras toman prestada la estética de la animación y de los videojuegos, así que son sugestivas para algún tipo de narrativa, la cual creo que también las posiciona dentro de un diálogo en un espacio-tiempo tetradimensional.

45. 4-D por seguro, pero en relación a los espacios de mis trabajos, me gusta comunicar los espacios en relación al tema. My última muse fue aislada en cajas aisladas gritando mi desesperación y rogando por comprensión. (Diría que lo conseguí y que todo el mundo lo sabe ahora – lo siento mucho).

en vivo, porque aunque la pantalla nos ofrezca unas posibilidades muy extensas, difícilmente van a ser parecidas a las de experimentar la obra física. Hay obras pensadas para ser disfrutadas a través de las nuevas tecnologías como la realidad virtual o las pantallas del móvil, pero en el caso de mi obra considero que pierde mucho valor en cuanto a la experiencia sensorial, pues son pinturas generalmente con mucha textura y de grandes formatos, algo que una pantalla no puede recoger de momento. En general creo que para disfrutar cualquier pintura u obra plástica en su máxima experimentación, es necesario el enfrentamiento directo con la obra física. La plástica es una piel física construida de manera artificial, el hecho de digitalizarla convierte a esa piel en otra cosa distinta.

Sean Norvet: I explore deconstructing/disrupting environments with 2D and 3D subjects. I enjoy pushing and pulling from mundane reality into psychedelia and balancing the two. I guess you can say it is really a combination of all the dimensions? I am not sure, and I like it that way⁴⁶.

Hunter Potter: All of the above⁴⁷.

Oli Epp: I guess I have covered the first two already but the relationship to time is interesting. A lot of my images look quite still thanks to flat planes of colour. Sometimes though I have suggested action or an action about to happen. I am doing that more recently but it has been an unconscious development over time. I think it comes about as I am trying to make my paintings more ambiguous⁴⁸.

5. ¿Cómo de relacionado queda tu producción a los nuevos *media* como internet o los *media* tradicionales como la televisión, que implican a la pantalla como superficie a través de la cual percibir las imágenes? Ya sea en cuanto a las herramientas que utilizas durante tu proceso creativo o en cuanto a la forma en que representas espacios o realidades específicas.

Allison Zuckerman: I believe that technology and art have always been in collaboration. I want to make work that speaks to the way in which we see and interact with imagery

46. Exploro deconstruyendo/interrumpiendo contextos con dos dimensiones y tres dimensiones. Disfruto empujando y tirando de la mundanidad de la realidad hacia la psicodelia y el equilibrio de ambos. ¿Diría que puedes decir que se trata de una combinación de todas las dimensiones? No estoy seguro, y me gusta así.

47. Refiriéndose a todas las posibilidades propuestas en la cuestión.

48. Diría que tomo las dos primeras simplemente, pero la relación con el tiempo es interesante. Muchas de mis imágenes lucen muy quietas gracias a la planicidad de los planos de color. A veces sin embargo he sugerido acción o acción que está a punto de ocurrir. Estoy haciendo eso más recientemente pero ha sido un desarrollo inconsciente en el tiempo. Creo que se debe a mi intento de hacer mis pinturas más ambiguas.

at this current moment. There is a degree of hyperactivity and ephemerality present in social media that I am aiming to reflect in my paintings⁴⁹.

Arturo Montalvo: Mi obra se relaciona mucho con los medios de comunicación. Utilizo personajes que han marcado mi vida desde pequeño, al igual me gusta mucho el collage por lo que mi manera de producir es similar a este en cuanto a la manera de componer mis pinturas.

Carter Flachbarth: Very, I think technology will prove to be one of the final frontiers for altering and stretching the capacity of human perception⁵⁰.

Emma Stern: I tend to describe my work as “Contemporary experimental portraiture made possible by 3d rendering technology”.

Using 3d software intended for video game developers, I create virtual avatars, which serve as models and portrait subjects. Using a combination of several programs, I then build out a 3d scene with color, texture and lighting. Finally, I transpose the virtual or actual when I create large-scale, hyper-real oil paintings or charcoal drawings based on the scenes I’ve created⁵¹.

Katerina Zbortkova: My works up until now were mirroring the internet culture. For years I was isolated in that world, and it was my second nature to communicate the topic. These days I am learning and breathing with craft and planning to set my new series in a real world that I envision. That is something new as I am used to portraying the visible rather than invisible. Future works should capture magic and serve for future

49. Creo que la tecnología y el arte han estado siempre en colaboración. Quiero hacer trabajos que traten sobre la forma en que vemos e interactuamos con las imágenes en este momento. Hay cierto grado de hiperactividad y efímero presentes en las redes sociales a las que me refiero en mis pinturas.

50. Bastante. Creo que la tecnología probará ser una de las últimas fronteras para alterar y estirar la capacidad de la percepción humana.

51. Tiendo a describir mis trabajos como “Retrato experimental contemporáneo hecho posible por tecnología de renderizado 3D”.

Usando software 3d destinado para desarrolladores de videojuegos, creo avatares virtuales, los cuales sirven como modelos y temas a retratar. Usando una combinación de varios programas, construyo una escena tridimensional con color, textura e iluminación. Finalmente, traspaso lo virtual o real cuando creo pinturas al óleo o dibujos a carboncillo hiperrealistas a gran escala basados en escenas que he creado.

telling⁵².

Miguel Scheroff: Siempre trato de trabajar desde un punto de vista personal o autobiográfico, acerca del estado anímico que produce el hecho de formar parte de una generación convulsa y sumergida en el desequilibrio sensible, donde la belleza se ve continuamente salpicada por el más amenazante de los horrores, algo que vivimos y presagiamos a través de los medios tradicionales y los nuevos media.

Mi obra es una consecuencia directa del desencanto y la tristeza millennial, donde las promesas y sueños de la adolescencia nunca llegaron a materializarse, transformándose en una crisis de valores. Este “lloriqueo” imperante en la sociedad joven viene en parte provocado por el exceso de información, la amenaza constante de un hecho dramático, la insatisfacción personal o desencanto vital, tenerlo todo y no tener nada... estas sensaciones a veces nos sumergen en un constante planteamiento sobre el sentido de nuestra existencia y valores humanos.

Todos los elementos que aparecen en mi obra provienen de la iconografía y la memoria colectiva, no solo de los *mass media* sino de la animación, la música o los videojuegos por ejemplo. Es de ahí de donde extraigo personajes, texturas, decorados, colores, etcétera...

Sean Norvet: Definitely allied. I use digital tools to compose my work, and analog to complete it. The way a specific space is represented can be the same. I enjoy combining unlikely elements from the digital world as well as the physical. The goal for me is finding an intriguing balance between the two⁵³.

Hunter Potter: Not allied very much at all. My art is more tied to musical influences than anything⁵⁴.

52. Mis trabajos hasta ahora fueron reflejos de la cultura de internet. Durante años estuve aislada en ese mundo, y fue mi segunda forma de comunicar el tema. Estos días estoy aprendiendo y respirando con manualidades y planeando establecer mis nuevas series en un mundo real que imagino. Eso es algo nuevo porque estoy acostumbrada a retratar lo visible en lugar de lo invisible. Trabajos futuros deberían capturar magia y servir para futuras narraciones.

53. Definitivamente unidos. Uso herramientas digitales para componer mis trabajos, y analógicos para completarlos. La forma en que un espacio específico es representado puede ser la misma. Juego combinando combinando elementos dispares del mundo digital además del mundo físico. El objetivo para mi es encontrar un intrigante equilibrio entre los dos.

54. No muy relacionados en absoluto. Mi arte queda más que nada vinculado a las influencias musicales.

Oli Epp: I've had a lot of press that links my work with the rise of art on Instagram so that has certainly been a factor. As I said above, in relation to capitalism, my work takes from the screen, including advertising. My life is heavily mediated by screens and my aesthetic draws directly from that. My compositions are informed by the use of digital tools and the graphic conventions of screens. The way that I play with flatness and illusion and colour combination is a nod to modern art history but also to the balance of my experience in 2D and 3D thanks to excessive screen-time. I rarely think about printed media, however⁵⁵.

55. En muchos medios han vinculado mi trabajo con el auge del arte en Instagram, así que ha sido ciertamente un factor. Tal y como dije antes, en relación al capitalismo, mis trabajos toman de las pantallas, incluyendo la publicidad. Mi vida es fuertemente mediada por las pantallas y mi estética procede directamente de eso. Mis composiciones son formadas por el uso de las herramientas digitales y las convenciones gráficas de las pantallas. La forma que juego con la combinación de planicidad, ilusión y color es un guiño a la historia del arte moderno además de al equilibrio de mi experiencia en bidimensionalidad y tridimensionalidad, gracias al tiempo que empleamos frente a las pantallas. Sin embargo, no suelo pensar sobre los medios impresos.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, R. (2006). *Arte y percepción visual*. (2ª ed.). Alianza Forma.
- Barlés Báguena, E., y Almazán Tomás, V. D. (2010). *Japón y el mundo actual*. Universidad de Zaragoza.
- Baudrillard, J. (2005). *Cultura y Simulacro*. (7ª ed.). Kairós.
- Bauman, Z. (2004). *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-imagen*. Ediciones Akal.
- Castro Flórez, F. (2019). *Estética de la crueldad: enmarcados artísticos en tiempo desquiciado*. Fórcola.
- Debord, G., y Pardo, J. (2012). *La sociedad del espectáculo* (2ª ed.). Pre-textos.
- Galerie Kanhofer. (S. F). *Exhibitions*. [Web]. Disponible en: <https://www.kandlhofer.com/exhibitions/>
- Greenberg, C. (2006). Vanguardia y Kitsch. En Greenberg, C. (au.). *La pintura moderna y otros ensayos*. (pp. 23 – 44). Siruela.
- Heidegger, M. (1998). *El ser y el tiempo*. (11ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Hunter Potter. (S. F.). *Hunter Potter*. [Web]. <http://www.hunterpotter.com/>
- Lacan, J. (2010). *Escritos 1* (2ª ed.). Siglo XXI.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del Espacio*. Capitán Swing Libros S. L.
- May, S. (2019). *El poder de lo Cuqui*. Alpha Decay.
- Melamud, A.; Waisman, I. (2019). Pantallas: discordancias entre las recomendaciones y el uso real. *Arch Agent Pediatr*, 117(5), 349 - 351. <http://dx.doi.org/10.5546/aap.2019.349>
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of the images*. University of Chicago press.
- Neil, J. T. D. (2017). The contemporary art canon and the market: a roundtable discussion. En Iskin R. E (ed.). *Re-envisioning the Contemporary Art canon: Perspectives in a Global World*, pp. 272 – 283. Routledge.
- Norvet, S. (S. F). *Sean Norvet*. [Web]. <http://www.seannorvet.com/>

- Reyma, J.; Hanham, J.; Meier, P. (2018). The Internet explosion, digital media principles and implications to communicate effectively in the digital space. *E-Learning and Digital Media*, 15(1), 36 - 52. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2042753018754361>
- Sartori, G. (2008). *Homo videns: La sociedad teledirigida*. Taurus.
- Shao, G. (2009). Understanding the appeal of user-generated media: uses and gratification perspective. *Internet Research*, 19(1), 7 – 25 <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/10662240910927795/full/html#loginreload>
- Statista. (2020). *Internet: Social Media y User-Generated Content*. [Web]. <https://www.statista.com/statistics/278414/number-of-worldwide-social-network-users/>
- Steyerl, H., Berardi, F., Expósito, M. (2016). *Los Condenados de la pantalla*. Negra.
- Trujillo Dennis, A. (2016). *La identidad como estrategia en la obra de Murakami Takashi. Un discurso de ida y vuelta*. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/38190/1/T37412.pdf>
- Vattimo, G., y Oñate, T. (1996). *La sociedad transparente*. Paidós.

[pp. 226-230]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.10>

Manuel Barrios Casares, La vida como ensayo y otros ensayos. Kundera, Benjamin, Ortega. Athenaica Ediciones, Sevilla, 2021.

Marta Zamora Troncoso
Universidad de Sevilla

El conflicto entre filosofía y literatura parece que lleva existiendo en nuestra cultura desde los inicios del caminar filosófico —en *Filosofía y Poesía*, María Zambrano sitúa su origen en la condenación de la poesía por Platón—. Manuel Barrios Casares (Sevilla, 1960), catedrático de Metafísica de la Universidad de Sevilla, ha publicado recientemente *La vida como ensayo y otros ensayos: Kundera, Benjamin, Ortega* (Athenaica Ediciones, 2021), una recopilación de ensayos y conferencias donde explora las correspondencias entre filosofía y literatura. Desde un punto de vista crítico y problematista y con una metodología genealógica, este compendio tan aparentemente dispar en cuanto a autores y temáticas —desde Vico hasta Nietzsche, Walter Benjamin, pasando por Milan Kundera, Cervantes, Ortega y Gasset y Heidegger— comparte una *sintonía* común: el nexo del ejercicio filosófico con la narrativa, sus fronteras y sus lugares comunes, motivos que, nos dice el autor sevillano, ya eran frecuente en su modo de concebir el ejercicio de la filosofía.

En el sugerente y completo ensayo que abre este libro, homónimo a su título: *La vida como ensayo. Experiencia e historia en la narrativa de Milan Kundera* (pp. 17-66),

se exponen claramente estas relaciones a raíz de las consideraciones que Kundera hace acerca de ese aparente conflicto que parece existir entre los territorios de la filosofía y la novela, a saber, el de la verdad y el de la ficción, respectivamente —“en definitiva, dos accesos al fructífero campo de la experiencia, con contrastes y paralelismos interesantes”— (p. 22). No faltarán las referencias a su famoso texto *El arte de la novela*, donde el autor checo expone su teoría de la novela bajo el lema “la desprestigiada herencia de Cervantes”; pero también a sus propias novelas —*La insostenible levedad del ser*, *La inmortalidad*, *La broma*—.

Mediante una genealogía y un análisis de su estilo narrativo, Barrios Casares afirmará que la poética de Kundera se encuentra más cercana a la novela de la primera época, *primera novela moderna*, que al modelo de novela realista decimonónica. Tampoco compartirá el modelo de la *Bildungsroman* o novela de formación, al hacerse una reivindicación de la peripecia y la experiencia singular en lugar de una *teleología*, cuyo paradigma se encontraría en novelas como el *Wilhelm Meister* goetheano, donde, en palabras de Schlegel, “hasta el azar se comporta como un hombre culto”.

Siendo sus personajes una réplica irónica a la concepción metafísica moderna del sujeto, “sabiduría de lo incierto, reconocimiento de la ignorancia primordial o inexperiencia ontológica en la que discurre la vida humana” (p. 59), en palabras de Barrios Casares, Kundera se burla así de los grandes *metarrelatos* de emancipación tan propios de la edad moderna; pues, por ejemplo, añade, en *La insostenible levedad del ser* “no es por ineluctable necesidad histórico-universal, sino por azares de la vida por lo que un buen día Tomás conoce casualmente a Teresa” (p. 61) y “su amor, como la rosa, es sin porqué” (p. 63).

El juego con lo contingente, aspecto del que sería un error prescindir, como sí hizo la dominante razón *excluyente*, en términos del pensador alemán Odo Marquard, que ha gustado de tratar con seriedad los temas más serios, y el canto a la risa y al llanto como catalizadores de la comprensión de lo inesperado, partícipes de una razón *inclusiva*, son algunos de los aspectos que la literatura tiene quizá que enseñar a la filosofía. Así, uno de los elementos que se hace *leitmotiv* en sus ensayos, en especial, en los dos primeros, es la experiencia del hombre pos-moderno, aquel que deambula por las calles del tiempo como el *flâneur*, sin rumbo fijo, sin grandes relatos de emancipación que justifiquen de una vez, en nombre de una Historia en mayúsculas, la totalidad de su existencia. En definitiva, un hombre que, al igual que el personaje de una novela, tiene un camino por serle escrito.

El segundo ensayo, *Pobreza de experiencia y narración. Un paseo por los alrededores de Walter Benjamin* (pp. 67-82), trata sobre el lúcido diagnóstico que en su breve artículo, *Experiencia y pobreza*, Walter Benjamin dio a la generación posterior a la

Gran Guerra con una lucidez sobresaliente, a saber, la pérdida de la *capacidad para contar historias* debido al vacío y angustia vividos. Una *crisis de la narrativa* que se expande al ámbito de la experiencia vivida; por lo tanto, *crisis de la Filosofía de la Historia*, que, bien podemos expedir a nuestros días. Mas, apunta Barrios, “justo en este desposeimiento radical halla Benjamin la posibilidad de un nuevo inicio” (p. 73), es decir, de reinventar la realidad no buscando de forma nostálgica la *plenitud perdida* de la existencia, sino de la mano de la extrañeza, la ironía y el reconocimiento, del carácter *experimental* de la existencia tras esa muerte de la Historia en mayúsculas. En este sentido, Barrios Casares considera que el berlinés —al igual que Nietzsche utilizara en su escritura recursos como la ironía y la mordacidad propias del género de la comedia, que apenas habían sido asimilados por el discurso filosófico hasta entonces, consecuencia de la ruptura en la creencia en que la filosofía nos asistiría con algo así como un *fundamentum inconcussum veritatis*— aporta nuevos modelos para dar con otras interpretaciones *narrativas*. Sólo desde una concepción *narrativa* de la existencia, de la aceptación de lo posible, podemos admitir, como lo hizo Benjamin en *El narrador*, la legitimidad de la pregunta: “¿y cómo sigue?”.

Le sigue «*Filiación viquiana*». *Reflejos de Vico y la tradición del humanismo retórico en Walter Benjamin* (pp. 83-124), un original ensayo en el que Barrios Casares aporta una visión crítica del *humanismo retórico*, aquel que puso el foco en el contexto, en la palabra, sin visos de universalizar a la manera de la filosofía racionalista, que se inició en la tradición renacentista y pusieron en pie autores del Barroco como Vico —y en España, Vives y Gracián—, para preguntarse si es cierto aquello de que en él se abandona, como pensaría Grassi, ese sesgo metafísico por el que Heidegger pensará que olvida al ser; si se puede, sin más, en el contexto posmoderno, sustituir lo *epistémico* por lo *retórico*. De forma novedosa, sin caer en un «difuso contextualismo», o un pragmatismo resignado a no poder conocer verdades generales, ni en un antropocentrismo metafísico que Heidegger rechazaría, se remite para resolver dicho problema a Walter Benjamin, en quien ve un receptor de las ideas de Vico acerca de ese otro humanismo.

En *Novela, teoría y circunstancia en las Meditaciones del Quijote* (pp. 125-146), texto hasta ahora inédito en español, el autor sevillano hace un repaso sobre la primera obra publicada de Ortega y Gasset para establecer que en ella existen tres Ortegas: el *teórico de la vida*, el *teórico de la novela* y el *teórico de la circunstancia española*, razón, entre otras, por la que *Meditaciones del Quijote* ha suscitado tanto relevancia como heterogeneidad de interpretaciones. En este ensayo, Barrios Casares defiende que en dicha obra Ortega no sólo demuestra ser un gran esteta, crítico de la novela y la cultura a propósito de la novela cervantina, sino, asimismo, un filósofo que escribe acerca de la vida humana y el método para acercarnos a conocerla —según Barrios, es

correcto decir que en ella Ortega se encontraría en un primer atisbo de fenomenología mezclado con otras diversas fuentes germánicas—; pero, además, con una profunda preocupación por el contexto sociopolítico español. Nos muestra, asimismo, la clave hermenéutica de cierta melancolía que aporta Ortega con respecto al Quijote: al igual que pensaría Hegel, “Ortega ve en la novela un género que escarmienta frente al idealismo de la literatura caballeresca” (p. 137).

La cruz y los caramelos (Nostalgia del humanismo) (pp. 147-186) es el texto revisado de una intervención en el congreso internacional *Humanismo para el siglo XXI*, en el que se pregunta acerca del papel del arte como catalizador de las ideas humanistas en el arte de hoy, haciendo hincapié en cómo las ideas estéticas de la modernidad asentaron las brechas, que posteriormente se acentuaron en el arte de las vanguardias, entre lo representado y la realidad, a veces influidas por un anti-humanismo, otras por una nostalgia de este. Sirviéndose de artistas como Friedrich o González-Torres, y autores como Nietzsche o Heidegger, Barrios Casares hace una hermenéutica de la mirada del sujeto no solo moderno, sino posmoderno, hacia temas como la identidad y lo sagrado.

Por último, cierra el libro *De la utilidad e inconveniente de la «filosofía para la vida» (veinte años después)* (pp.187-208), una polémica intervención que el autor sevillano pronunció en el *Primer Congreso Iberoamericano y de habla hispana para el asesoramiento y la orientación filosófica* celebrado en la Universidad de Sevilla en el año 2004, donde de manera audaz hace una crítica —que, en sus propias palabras, sigue siendo merecida— la corriente de filosofía práctica, también llamada *filosofía aplicada, orientación filosófica* o *filosofía para la vida*. Excesivamente complaciente con el *statu quo*, Barrios Casares considera que esta nueva literatura proveniente de la autoayuda carece de *filosofía* propiamente dicha, esto es, de “una elaboración conceptual rigurosa de saberes enclavados históricamente digna de tal nombre”, presentando, en su lugar, una serie de razonamientos elaborados en abstracto para ser tomados “a gusto del consumidor” (p. 190). Al entender la corriente encabezada por Marinoff la filosofía más como la cosmovisión y sistema de creencias que cada sujeto tiene, lo que provoca es que sus *clientes* no desarrollen un mínimo interés por la lectura de sus textos; cuya genealogía se encuentra, según Barrios, en la denostación que se ha venido dando hacia el posmodernismo filosófico con su consiguiente consideración, por algunas corrientes —consecuencias— que se pueden sustraer de la concepción de Richard Rorty del fin del esencialismo metafísico—, de la filosofía como una mera forma de literatura más. Sin embargo, el estilo teórico y crítico de la filosofía —que no debe identificarse con aquellas corrientes más escolásticas, a las cuales se les puede reprochar “su pobre conceptualización del presente” (p. 201), para así desdibujar la falsa dicotomía que se considera que existe entre pensamiento

aplicado a la vida y pensamiento *abstracto* (“especulativo”)— no consiste en producir, al modo neoliberal, soluciones y cosmovisiones, sino que repara tardíamente en lo que conocemos para llegar a re-conocerlo. Como enseñó Hegel, sólo así seremos libres.

Al haberse mantenido y defendido a lo largo de la obra los aspectos que caracterizan a la filosofía como el rigor conceptual, el pensamiento radical, la crítica social y cultural, el problematismo, y sin caer en un mero “cultivo caprichoso del yo” (p. 195), el lector encontrará relevante la lectura de un libro como este, que enhebra dos temas que nos compelen en especial a quienes gustamos de apreciar —y también, algunos valientes, ejercer— el arte de la escritura ya sea mediante la filosofía o la novela. Si bien no deben ser confundidas, uno siempre encuentra especial cobijo tanto en aquellas novelas que hacen reflexionar sobre lo *humano, demasiado humano* de nuestra condición, como en el texto académico que te da un respiro con algún guiño literario. Desde aquí reivindicamos la presencia en textos filosóficos de toda aliteración, metáfora, antítesis o anáfora que cree, en lugar de difíciles, aburridas e ininteligibles oraciones subordinadas, melodías. Queremos que una novela no solo nos entretenga o conmueva, sino que haga funcionar nuestra capacidad de cuestionarnos sobre la existencia. Queremos, respetando la genealogía y ámbitos de cada disciplina, tensionar sus límites, haciendo honor a la *prestigiosa* herencia de Cervantes. Porque si la literatura es filosófica, así como si la filosofía es literaria, convence y seduce. Y de eso se trata. De querer seguir leyendo.

[pp. 231-234]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.11>

Juliane Rebentisch (Autor), Maximiliano Gonnet (Traductor), Teorías del arte contemporáneo. Una introducción. PUV, Universitat de València, 2021.

Miguel de la Rubia Romero
Universidad de Sevilla

Cuando hablamos de arte en la actualidad, y más concretamente del gusto por el “nuevo” arte, una opinión se repite más de una vez: «no me gusta el arte contemporáneo»; y ciertamente, aunque todo el mundo tiene su derecho a disfrutar o no de un período, la duda por estas nuevas formas se plantea mucho más a nivel teórico: más allá del juicio de gusto, ¿qué límites o definiciones podemos entrever en el arte contemporáneo? Este libro es una tentativa de establecer una normatividad para tales manifestaciones a las que asistimos, mas la tarea es compleja por la tradición que arrastra, pues esta se muestra completamente determinante en el desarrollo del arte contemporáneo: ¿es este una crítica a su pasado o más bien un intento por autosuperarse? Y debido a los presupuestos de la modernidad, ¿cómo gana ahora su autonomía la obra? Preguntas que, al menos de forma orientativa, este libro busca responder.

Gracias al trabajo de Juliane Rebentisch, el cual la ha familiarizado con el panorama estético actual, sobre todo el que se lleva a cabo en la institución arte, como bien podemos ver en su *Estética de la instalación* (2003) o en el artículo “Juzgar el arte contemporáneo” del Simposio Internacional homónimo de 2012, que ella dirigió; nos encontramos, de primera mano, con un libro cuya premisa, la de captar una cierta normatividad de un arte tan diverso, parece apuntar, de manera no expresamente sencilla, a servir de “guía teórica” apoyada en ejemplos para quien busque abordar lo que actualmente llamamos *arte contemporáneo*.

Y es este un proyecto difícil porque, para hablar de un arte y de otro, primero es necesario establecer fronteras históricas que los diferencien. Así, en la “Introducción” nos hará ver que sus estudios la han llevado a considerar tres momentos de la historia donde el *paradigma* tiende a lo que más adelante veremos que es típicamente contemporáneo: la *desdiferenciación* de las obras. En 1945, tras Auschwitz, toda esperanza de progreso cae debido al peso del horror del holocausto: el primer presupuesto de la modernidad, que el arte prescriba el progreso y escriba la historia, queda dañado. En 1965, época de posguerra, parece el sistema de las artes imponerse sobre el arte y, en esta crítica a la institución o sistema desde la institución misma, se gesta uno de los temas que se trata aquí más: la *obra de arte abierta*. Y finalmente, en 1989, al acabar la Guerra Fría y al comenzar la globalización, el arte se abre más que nunca al mundo.

Parecerá una obviedad decir que tras los números 1, 2 y 3 se sigue el 4; pero es aquí fundamental comprender qué peso poseen esos primeros capítulos para su posterior conclusión en el último que, de hecho, no por algo es el más largo. Lo que nos espera es el siguiente camino: la crítica a los presupuestos de la modernidad ha conducido a la obra de arte *abierta*, cuya principal característica es que no quede ella, la obra, aislada a la única confrontación del sujeto con el objeto, sino que ahora se tenga en cuenta algo nuevo: hay necesariamente *sujetos* que *participan* del objeto. Ello genera un replanteamiento teórico: explicar la actualidad desde la *experiencia* que ella provoca (tanto personal como colectiva); y que desemboca, finalmente, en cómo en la búsqueda por la autonomía del arte, que hasta ahora fue exclusivamente interna al propio mundo del arte, provocó que este se *desborde* hacia mundo de la vida, entendida esta en un sentido ampliamente extenso.

El capítulo 1. “Desdiferenciación y experiencia” empleará a estos nombres que le dan título como herramientas de comprensión de la actualidad. Pero para adentrarnos en lo que tenemos a simple vista, nuestro presente, antes hay que recordar la influencia de Adorno en la estética, pues es él uno de esos modernos a los que criticar “para no caer en ideología”. El alemán, así como el húngaro Lukács, prescriben, desde la filosofía, *cómo debería* ser el arte, atribuyéndole esos presupuestos filosóficos de autonomía, generando incluso una «segunda realidad», utópica, a la que aspirar y que se accede a ella mediante la reflexión. He ahí, en ese último punto, donde la nueva comprensión empieza: Umberto Eco, con su *obra de arte abierta*, y Rüdiger Bubner, con su retorno al juicio reflexionante de Kant, defienden que la experiencia estética implica un interesarse por la obra, cuyo significado aparece ahora como sumamente interpretativo. Se puede ir deduciendo, a partir de aquí, el porqué del título del siguiente capítulo.

Pues, como la obra de arte abierta provoca una interpretación nacida de la propia *experiencia*, bien visto está que ella no se ve liberada jamás de los propios prejuicios de la persona que se interesa, y mucho menos son estos arbitrarios: el significado

individual puede manifestar “algo” comunitario, que de ningún modo ha de entenderse como “universal”. Entonces, en 2. “Formas de participación”, si bien se criticó antes el presupuesto de la obra monádica de la modernidad, toca ahora el turno a las sociedades ideales y utópicas a las que esta tradición aspira, y a la que la actual corriente pretende superar. El cómo hacerlo es perfectamente manifiesto si atendemos al teatro posdramático y a la *performance*: lo social del arte, o bien, según Bourriaud, nos ayuda a comprender mediante «experimentos sociales» a cómo habitar el mundo dado (esta es la «estética relacional» de este autor); o bien, con ayuda de las teorías de Lehmann, el uso de ellos puede hacer que los espectadores devengan activos y se cuestionen sus propias singularidades, pues como tales representaciones provocan sentimientos, ellas muestran, por ejemplo, a qué hemos aprendido a sentir asco, o miedo, o a considerar qué es la realidad y qué es lo “artístico”. Pero claro, como estas son llevadas a cabo en un lugar, en una *institución*, el arte contemporáneo parece también abrirse a replantearse cómo y qué mostrar del arte y el mundo que lo rodea (sean galerías, talleres, museos...). Tales medios serán también potencias de arte.

Como (casi) última crítica a los presupuestos modernos, tenemos la realizada a la *autonomía* del arte en 3. “Lo plural en el arte”. A partir de finales de los 60 y en la década de los 70, los y las artistas dejaron de lado esta pregunta, o más bien la enfocaron de otro modo. Esta es subsidiaria de otro pretexto: la diferencia entre las artes y el arte. Para tal crítica, Greenberg y Adorno son los mayores representantes de este debate, pues para poder diferenciarse de cualquier otra cosa, el arte (defienden ambos) ha de ser realizado *dentro* del mundo del arte, ya que ello provoca directamente la pregunta «¿qué es arte?». Entonces, en el interior de este lugar, la autonomía, dirá el estadounidense, aparece cuanto más logre el arte mostrar las especificidades de su medio, a la vez afianza su propia identidad; o bien, dirá el alemán, que cuanto más se cuestione qué es y qué no arte dentro de ese mundo, más “universalidad” gana la obra. Nuestra comprensión del artista contemporáneo, aun partiendo de algunos puntos de ellos, busca confrontar a tales medios, enfrentar al pasado con el presente... Este es el arte que Rebenisch considera *intermedial* y que tiene sus comienzos (bien se ve en el cuarto capítulo) en los *readymade* y el arte conceptual, pues estos modelos no dejaron en su momento clasificarse en una teoría de los géneros por, en el caso del primero, su gran relación con el mundo de la vida, el “no-arte”. Y gracias a que la herramienta de Eco, la obra abierta, funda un nuevo género, finalmente y ya desdiferenciado, unido a la de posibles experiencias que se pueden tener en esos momentos de tensión estética provocados por nuestros prejuicios sobre el arte y el no-arte, se pudo dar el paso a que este se *desborde*.

Así, 4. “Desbordamientos” es la larga conclusión de este libro: un arte que pide salirse de lo académico, de los presupuestos de la modernidad y que casi parece que los abandona. Ya no es cómo debe ser el arte, sino cómo crear obras que replanten su

significado (como los *readymade* o el arte conceptual); que no lo vuelvan ajeno a la sociedad, sino que profundice en mostrar la realidad (fotografía y cinematografía); que permita la reflexión sobre historia desde diversas manifestaciones extraídas de la propia vida (como los archivos); o que replantee la relación entre arte, cultura y naturaleza. A fin de cuentas, mostrar cómo uno de los postulados que lo definen es la constante reflexión sobre sus contradicciones y preguntas internas, que aquí se ven que no son tan monádicas y exclusivas al mundo del arte.

Cabe preguntar a este libro, para finalizar, si pese a su título demuestra realmente ese panorama que la autora llama *contemporáneo*. Una prueba indudable nos la da (y parece obvia la respuesta) ir a un centro de creación contemporáneo. Una vez adentro, este escrito adquiere un sentido: en efecto, se muestra capaz de abarcar y comprender con qué podemos encontrarnos; sin embargo, no es más que, como ella dice, “una visión de conjunto”, un intento de normatividad del presente que nos toca, en su mayoría “dentro” de lo que ya muchos consideran de antemano arte (sean cuadros, fotografías, esculturas al aire libre o *performances*); por lo que no están manifiestas realmente todas esas nuevas formas que continúan moviendo la pregunta por la definición del arte, sino tan solo las más “tradicionales”: podemos afirmar que el presente demuestra que cualquier creación es susceptible de ser llamada arte, por ejemplo, el videojuego. Pese a ello, es necesario volver a la cuestión principal: ¿cumple este libro realmente con lo prometido?, ¿es capaz de orientar al espectador cuando este queda frente a una obra contemporánea? La respuesta es un parcial, aunque muy positivo, sí.