



N24

Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes.

Número 24, septiembre de 2024. ISSN 1697-8072

[pp. 1-16]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2024.i24.01>

ESTÉTICAS DEL OBSERVADOR EN LA VIDA TECNIFICADA

AESTHETICS OF THE OBSERVER IN A LIFE SHAPED BY TECHNOLOGY

Alejandro Lozano
Universidad de Salamanca

Resumen

El artículo explora la situación del sujeto observador en el entorno tecnológico de la década de 2010 y comienzos de la de 2020. El marco teórico se basa, por un lado, en el énfasis que la filosofía de la imagen y los estudios visuales llevan largo tiempo haciendo acerca de la centralidad de lo visual en la problemática filosófica actual. Por otro lado, se puede constatar en los últimos años un incremento de la literatura académica acerca de lo postdigital que subraya la integración de la tecnología en la vida ordinaria.

De acuerdo con este planteamiento, esta investigación interroga al sujeto observador del tiempo presente entendiéndolo como un agente visual que utiliza toda clase de tecnologías en múltiples contextos de la vida cotidiana. Para delinear la fisionomía de ese agente visual se comentarán prácticas que involucran desarrollos tecnológicos de gran relevancia en la actualidad partiendo de tres verbos con una larga tradición en el ámbito de la estética filosófica: reconocer, describir y jugar.

Palabras clave: postdigital; vida cotidiana; inteligencia artificial; reconocimiento; descripción, juego

Abstract

This paper explores the status of the observer in the technological scenario of the decades of 2010 and 2020. Philosophy of Image and Visual Studies have stressed the importance of visuality to tackle all sorts of current philosophical topics. Additionally, the academic literature on the Postdigital and the integration of technology into everyday life has been steadily increasing over the last years.

Building upon this context, this research outlines the observer as a visual agent that uses all sorts of technologies in multiple contexts of everyday life. In order to clarify the nuances and implications of this setting, three verbs with a long tradition in philosophical aesthetics will be used to assess selected case studies: to recognize, to describe, and to play.

Keywords: postdigital; everyday life; artificial intelligence; recognition; description; play

1. Introducción

La pregunta por quién codifica visualmente la realidad y bajo qué condiciones permite recorrer la historia de la estética y la teoría de las artes hasta la actualidad. Un relato que se ocupase de esa cuestión podría comenzar hablando de los prisioneros de la caverna platónica, condenados a ver sombras de objetos proyectadas en una pared. La caverna, con sus tabiques de separación, figuras, juegos de luz y cadenas (Platón, trad. en 1986: 514a-515c), sería de manera perversa una de esas «técnicas del observador» que Jonathan Crary describe como «puntos de intersección» (Crary, 2008: 24) desde los que relacionar lo estético con lo social, lo económico, lo ético y lo político. En episodios posteriores de esta historia, ya entrando en la Edad Moderna, el prisionero platónico devendría espectador y partícipe de lo que Martin Jay denominó «regímenes escópicos de la modernidad», con las metamorfosis de lo visible que conllevaron hitos como el desarrollo de la perspectiva en las artes o los avances científicos en la óptica (Jay, 1988: 3). El relato proseguiría hasta la transición del siglo XVIII al XIX. Allí tiene lugar la mutación del espectador moderno en el observador contemporáneo bajo el influjo de artefactos como el estereoscopio y el daguerrotipo.

¿Cómo abordar el estatus del observador en nuestros días? ¿Qué técnicas actúan como puntos de intersección desde los que examinar las fuerzas en disputa por lo visible? En tributo al planteamiento original de Jonathan Crary, este artículo explora lo que

podría denominarse como nuevas tecnologías del observador. Se trata de una expresión imprecisa pero elocuente que en este trabajo se concretará como sigue: en primer lugar se comentarán planteamientos teóricos que, desde diferentes campos, enfatizan la expansión y centralidad de la visualidad al mismo tiempo que destacan el vínculo cada vez más estrecho entre tecnología y vida. A continuación se recogerán una serie de tecnologías y prácticas asociadas a ellas que, desde tres verbos (reconocer, describir, jugar), permiten abordar el concepto de observador que asumen.

2. La relación entre imagen, tecnología y vida: de la singularidad a lo ordinario

La extensión y complejidad del ámbito de lo visible en el tiempo presente no tiene precedentes. No se trata solamente de que haya más imágenes que nunca, sino de que ese «estallido de imágenes» (Fontcuberta, 2016: 31-34) ha provocado cambios cualitativos en nuestra condición social y cultural. De acuerdo con la filosofía de la imagen, desde el último tercio del siglo XX nos encontramos inmersos en un «giro icónico» (García Varas 2011, 2012) en el que «las imágenes constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual» (Mitchell, 2009: 21; Mitchell, 2017: 27-28): toda cuestión de naturaleza política, artística, social o científica debe abordarse contemplando su dimensión visual como un factor determinante. Desde los estudios visuales también se señala el progresivo dominio de la imagen, junto con el sonido, a la hora de configurar nuestras pautas de comunicación. Sobre este fenómeno Nicholas Mirzoeff explica cómo la cultura visual genera una suerte de pensamiento visual: conceptos como la identidad de género, sexual o racial se discuten examinando cómo son representados en los medios de comunicación o en la cultura popular (Mirzoeff, 2016: 253). Ya en el siglo XXI, el pensamiento visual produciría formas de «activismo visual» que plantean conscientemente estrategias de transformación de lo visible, pues no se trata solamente de *todo* lo que se ve, sino de involucrarse para negociar «nuevos modos de ver y de ser vistos» (Mirzoeff, 2016: 259). La argumentación de Mirzoeff coincide con el creciente interés teórico por los actos de imagen (Bredenkamp 2021; García Varas 2019), que sugieren que el observador, en todo caso, debería considerarse como un agente visual capacitado para intervenir mediante imágenes en la organización de la realidad.

¿De qué medios se sirve este agente visual para orientarse en la actual «sobreproducción de imágenes» (Martín Prada, 2018: cap. 1, ¶ 49)? Nuestra experiencia diaria muestra la rapidez con la que se ha asimilado una forma de vida que transcurre en y con imágenes: capturar la pantalla del *smartphone*, diseñar una presentación para un acto público o desbloquear la sesión del usuario mediante biometría facial son actividades habituales. Incluso se ha vuelto algo corriente enviar un *sticker*, un *gif* o hacernos un *selfie* rápido para explicar qué tal nos encontramos utilizando una aplicación de mensajería. En nuestra vida recurrimos con naturalidad a dispositivos como los teléfonos inteligentes,

que emplean sofisticadas interfaces para facilitar una interacción intuitiva y sin fisuras. Desde las primeras interfaces gráficas de usuario para ordenadores personales han transcurrido ya más de 40 años¹, y en este tiempo ha quedado claro que el uso de estas tecnologías no es una cuestión estrictamente técnica o funcional, sino que afecta al acceso a la educación, el arte y la cultura en un sentido amplio².

Las nuevas tecnologías no son ya tan nuevas, y en los últimos años está teniendo lugar un entrelazamiento cada vez más fuerte entre tecnología y vida. En torno a la década de 2010 comienza a ser frecuente el uso del término «post-digital» en la literatura especializada en las relaciones entre tecnología y sociedad³. El concepto no está claramente definido, pero sus múltiples perspectivas conducen a una superación del dualismo «real-virtual» aplicado a las tecnologías digitales para afirmar que lo virtual se ha filtrado en lo real (Taffel, 2016; Mañero, 2023) o, dicho de otro modo, para integrar los átomos y los bits en un único entorno híbrido (Berry 2015; De Souza e Silva y Sheller 2015; Jayemanne *et al.* 2016). Este enfoque razona a favor de desplazar la atención de los dispositivos a las prácticas y circunstancias en los que se utilizan porque el *software* ha desbordado los límites de la pantalla. En este sentido, Martin Dodge y Rob Kitchin han propuesto el concepto de «code/spaces» para referirse a todos esos lugares que son percibidos como tales si su infraestructura digital funciona correctamente. Argumentan que los code/spaces «ocurren cuando el *software* y la espacialidad de la vida cotidiana se constituyen mutuamente, es decir, cuando uno produce al otro. En ellos la espacialidad es el producto del código y el código existe principalmente para producir una particular espacialidad» (Dodge y Kitchin, 2011: 16). Por ejemplo, las líneas de caja de los supermercados mutan en caóticas salas de espera cuando los sistemas informáticos experimentan algún fallo.

La centralidad de las imágenes y la digitalización de todos los ámbitos de la vida convergen en un marco en el que la creación, distribución y consumo de fenómenos visuales se ha convertido en una rutina funcional para la comunicación eficiente en un tiempo acelerado. La inevitable presencia de lo digital en los quehaceres más comunes ha interrumpido el magnetismo de las narrativas de la revolución digital. La detallada

1. Cabe considerar que el ordenador Macintosh comercializado por Apple en 1984 es, si no el primero, uno de los dispositivos pioneros en popularizar la interacción con tecnologías digitales utilizando la metáfora de interfaz del escritorio y el uso del *mouse* o ratón (Ceruzzi, 2003: 273-276).

2. Véase sobre esto el concepto de «interfaces culturales» de Lev Manovich (2005: 119-124).

3. La expresión «post digital» comienza a circular en 1998 en el contexto de la cibercultura norteamericana. Figuras influyentes como Nicholas Negroponte, que acuña el término, o los firmantes del manifiesto tecnorrealista se distancian del utopismo digital para defender la necesidad de un acercamiento más material y crítico al desarrollo tecnológico y científico (Blanco-Fernández, 2022).

descripción del proceso quirúrgico que imaginaba Hans Moravec para «transmigrar» (Moravec, 1988: 108-112) una mente humana a un robot parece ciertamente lejana. El impactante anuncio con el que Apple presentó su primer Macintosh para evitar que «1984 no sea como “1984”» (Hinz, 2014) evoca un suspiro entre la melancolía y la nostalgia. Ha tenido lugar, ciertamente, una «crisis de las utopías digitales» (Molinuevo, 2006) motivada por la reiterada insatisfacción del *hype* tecnológico. Buena parte del pavor que inspiran las tecnologías emergentes, como la rebelión de las inteligencias artificiales, son viejos temores que desvían la atención de problemas realmente acuciantes como el impacto ecológico de la nube (Monserrate, 2022). Sin embargo, esta desafección ante los relatos del determinismo tecnológico no elimina la necesidad de ponderar los efectos de las «mediaciones tecnológicas de lo ordinario» (Lasén Díaz y Casado, 2014: 5-16) en la experiencia del entorno y de la propia subjetividad.

3. Reconocer, describir, jugar. Los verbos del observador en la vida tecnificada

Resulta difícil ubicarse en el laberinto de tecnologías que intervienen en nuestro contacto con la región de lo visible. Hay algunas, como las inteligencias artificiales generativas, que tan solo llevan unos pocos años en manos del público no especialista. Otro amplio conjunto tiene en cambio una trayectoria más larga, como sucede con los sistemas de vigilancia, pero en el momento presente su uso y características han adquirido nuevos matices que alteran su función.

Nuestra propuesta para navegar el entramado consiste en centrarse en tres verbos: reconocer, describir y jugar. Estas acciones se utilizarán como marco para indagar en un conjunto de tecnologías y prácticas artísticas asociadas a ellas. Los verbos seleccionados señalan además cuestiones de gran relevancia para la estética filosófica como la relación entre lo visual y lo verbal, la problemática en torno a la representación o las tensiones entre las lógicas de la utilidad y las de lo improductivo. Sin ánimo de agotar todos los escenarios posibles, estos casos pueden servir como una muestra útil a la hora de cartografiar el relieve de las estéticas tecnológicas contemporáneas y qué tipo de observador postulan.

3.1. Reconocer. Las imágenes operativas en el perfilado de la identidad

La monitorización del individuo es uno de los tópicos habituales en las conversaciones acerca del capitalismo tardío. No es el objetivo de este artículo exponer en detalle los procesos que han provocado el desplazamiento de la vigilancia panóptica foucaultiana a modalidades descentralizadas⁴. En la actualidad el *profiling* de la identidad es constante y, ya sea por razones de seguridad o intereses comerciales, los usuarios participan en él deliberadamente al utilizar dispositivos como el teléfono inteligente. Ya sea pasando

4. Véase el monográfico dedicado a tal cuestión en la revista *Digital Culture & Society* (Beverungen 2022; Schröter 2022).

controles en un aeropuerto o envejeciendo el rostro con aplicaciones de retoque automático, a diario se generan innumerables imágenes asociadas a la identidad personal de las que no se es necesariamente consciente. No hace falta porque en cierto modo esas imágenes no están hechas para nuestros ojos.

Harun Farocki definió las «imágenes operativas» como «imágenes reducidas a una ejecución técnica, utilizadas para una operación determinada y luego eliminadas: imágenes de un solo [...] uso imágenes obtenidas solo con ese fin y no por entusiasmo o instrucción» (Farocki, 2002: 118-119). Con José Luis Molinuevo podríamos añadir que lo característico de las imágenes operativas es que no son «imágenes que han producido otros, sino aquellas imágenes que no produce nadie, que produce nadie» (Molinuevo, 2016: 173). No todas las imágenes operativas tienen un propósito tan perturbador como las de los avanzados misiles que Farocki explora en su serie *Eye/Machine* (2001 — 2003), en los que el final de la grabación coincide con el momento en el que el proyectil da en el blanco⁵. El *software* de reconocimiento facial se ha convertido en una *feature* de la telefonía inteligente que identifica automáticamente rostros de personas a lo largo de toda su vida e incluso animales de compañía, como sucede con el Sistema Operativo iOS 17 de Apple (2023).

Estrechamente conectadas con las prácticas artísticas en torno a la vigilancia, son ya numerosas las indagaciones en torno a esos «ojos robóticos de máquinas que no dejan de mirar, registrar, procesar» (Martín Prada, 2023: 65). Así, Trevor Paglen ha explorado estas otras imágenes operativas que escanean lo cotidiano preguntándose cómo ven el mundo los numerosos sistemas de reconocimiento que conviven entre nosotros. Su interés gira en torno a la información visual que genera el *software* y que no está diseñada para representar nada ante el ojo humano. En 2017 Paglen llevó a cabo *It Began as a Military Experiment*⁶. Se trata de una recopilación de 10 imágenes sacadas de una base de datos de funcionarios estadounidenses del sector militar durante la década de 1990. Los sistemas de reconocimiento facial se desarrollan originalmente para fines estratégicos, como por otra parte ha sucedido con numerosas tecnologías que son de uso general actualmente; es el caso también de Internet. Las imágenes que expone Paglen tienen un excedente que rebasa su condición como retratos fotográficos: contienen pequeñas marcas e identificadores que el *software* de reconocimiento deja en el fichero y que suponen los verdaderos focos de interés para el programa. También en 2017

5. La invasión de Rusia en Ucrania que comenzó en febrero 2022 ha aportado nuevo metraje de este tipo de armamento. A los misiles inteligentes acompañan ahora grabaciones de drones kamikaze baratos que son tripulados en la distancia por operadores humanos. Lo llamativo de estas imágenes es que ahora los videos se difunden en YouTube o redes sociales como X (anteriormente Twitter), saliendo de las exclusivas salas de operaciones para entrar en la esfera de la opinión pública (Wall Street Journal, 2023).

6. <https://www.moma.org/collection/works/275173>

Paglen entrenó algoritmos de reconocimiento facial utilizando fotos de Hito Steyerl, con quien al igual que Farocki mantiene estrechas conexiones estéticas, para crear *Machine-Readable Hito*: un mosaico de retratos de Hito Steyerl dispuesto en una larga serie que contiene, para cada una de las imágenes, el resultado al que ha llegado el algoritmo en su trabajo con el rostro de la artista: el porcentaje de género femenino y masculino que puede identificar, o la probabilidad de que la emoción que esté expresando sea de ira, neutralidad o tristeza. El trabajo de Paglen invita a concluir que quizá no sea ya posible evitar ser visto y, torciendo la propuesta original de Hito Steyerl (2013), solo quepa preguntarse cómo ser bien visto.

3.2. Describir. *Ut pictura poesis* en la época de la automatización

El *Hype Cycle* o ciclo de sobreexpectación es un instrumento de seguimiento que la consultora estadounidense Gartner publica anualmente. Su finalidad consiste en establecer la madurez de nuevas tecnologías en un momento dado utilizando dos variables: su productividad a lo largo del tiempo y el eco mediático (*hype*) que generan tanto en sectores especializados como en la opinión pública. Aunque Gartner publica varias versiones del *Hype Cycle* cada año, basta centrarse en su formato más generalista, el *Gartner Hype Cycle for Emerging Technologies* (figura 1), para observar cómo en 2023 las inteligencias artificiales generativas se encontraban en lo más alto del denominado «pico de expectativas sobredimensionadas» (Perri, 2023) y no cabe predecir con certeza su futuro desempeño.

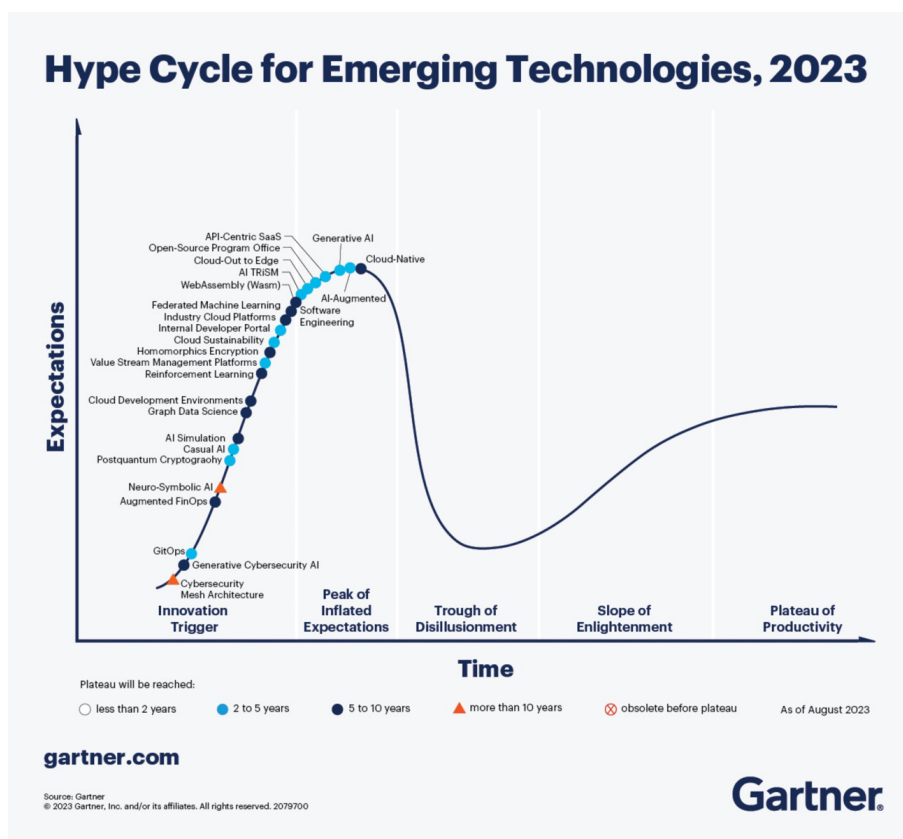


Figura 1. Hype Cycle de Gartner para tecnologías emergentes edición 2023 (Perri, 2023)

La posición de la inteligencia artificial generativa en el ciclo de Gartner refleja la agitación que causan modelos como el conocido GPT (Generative Pre-Trained Transformer) de la compañía OpenAI. Mediante una interfaz de chat (chatGPT), el modelo de OpenAI mantiene conversaciones relativamente coherentes y atiende toda clase de peticiones en formato escrito, como series de sinónimos, alternativas de extensión y tono a la hora de redactar un párrafo, o listas que resumen ciertos elementos de un texto dado. Otros modelos generativos se especializan en la creación de imágenes a partir de descripciones de texto. Entre ellos se encuentra Stable Diffusion, desarrollado por Stability AI y que destaca por su diseño de código abierto. Las personas con suficientes conocimientos técnicos pueden instalar el modelo en sus dispositivos para trabajar de manera local, pero la opción más sencilla y accesible consiste en utilizar cualquiera de las múltiples webs y aplicaciones que facilitan la interacción con el modelo⁷.

La creación de imágenes con modelos como Stable Diffusion se basa en un ejercicio de éfrasis en el que el usuario tiene que ofrecer una descripción precisa y sintética. Los términos (*prompts*) deben designar entidades reales y concretas porque este tipo de modelos tienen dificultades a la hora de imaginar nociones abstractas. Otros conceptos adecuados tienen que ver con el estilo («photorealistic», «anime»), la técnica («oil on canvas», «Sony Alpha 7 IV») e incluso pueden aludir a artistas de gran popularidad («a Van Gogh style»). Todo ello plantea interrogantes sin respuesta clara acerca de los problemas y oportunidades que conlleva emplear estas herramientas con fines artísticos, como ya sucede también en el terreno educativo (Perkins, 2023). A modo de ejemplo, en la figura 2 puede verse una imagen de elaboración propia generada mediante Stable Diffusion XL⁸. El *prompt* utilizado es «a beautifully designed object that is displayed in a Modern Art museum but the visitors are complaining because that is not Art, (visual noise), (analog noise), (film grain), photographed on a Sony Alpha 7 IV Full-frame Mirrorless Camera, 85mm f/1.4 lens». El *prompt* negativo (aquellos términos que evitan que el modelo genere imágenes de acuerdo con ciertos parámetros) es considerablemente extenso y se encuentran en Internet muchas versiones realizadas por usuarios. Un extracto del que se ha utilizado es «ugly, tiling, poorly drawn hands, poorly drawn feet, poorly drawn face, out of frame, extra limbs, disfigured» (Antonyan, 2023).

7. Véase Dream Studio, la aplicación web oficial de Stability AI: <https://beta.dreamstudio.ai/generate>

8. <https://stablediffusionxl.com/>



Figura 2. Imagen generada mediante Stable Diffusion XL (elaboración propia, 2023)

Entrar en detalle acerca de lo que el modelo ha interpretado como «beautiful», «designed» o «Art» queda fuera del alcance de este artículo, aunque es evidente la importancia de abordar analítica y críticamente estas herramientas. Sí cabe enfatizar aquí que el *ut pictura poesis* horaciano adquiere gran relevancia en este contexto porque vuelve a ponerse en juego la relación entre lo verbal y lo visual. El factor añadido en esta ocasión lo formuló Lev Manovich en su libro de 2001 *El lenguaje de los nuevos medios*, que continúa ofreciendo una teoría de gran utilidad a la hora de explorar las tecnologías digitales emergentes. Allí enumeraba Manovich hasta 5 principios que afectaban a todo objeto diseñado con *software*: representabilidad numérica, modularidad, automatización, variabilidad y transcodificación. De todos ellos es particularmente significativo aquí el principio de automatización, es decir, la delegación de determinadas tareas en el *software* y que implica, siguiendo a Manovich, que «pueda eliminarse la intencionalidad humana del proceso creativo, al menos en parte» (Manovich, 2005: 77). Si Vicente Luis Mora utilizó el término «lectoespectador» (Mora, 2012) para reflexionar acerca de la experiencia de la lectura en la era de las pantallas, en la era de los modelos generativos sería conveniente idear una expresión similar que permita referirse a ese espectador que describe una imagen para poder visualizarla.

3.3. Jugar. El rendimiento económico del tiempo improductivo

En 2013 Eric Zimmerman publicó un *Manifiesto por un siglo lúdico* en el que reivindicaba la necesidad de una «alfabetización lúdica» porque «los medios y la cultura [...] son cada vez más sistémicos, modulares, personalizables y participativos, y los juegos incorporan todas esas características» (Zimmerman, 2013). La declaración de Zimmerman resulta llamativa leída desde otro libro de Jonathan Crary en el que afirma solo las horas de sueño suponen «una interrupción al robo de tiempo que sufrimos por parte del capitalismo» (Crary, 2013: 10). El juego en su formato digital (los videojuegos) se ha consolidado como una industria que superó hace años a la música o el cine en relevancia económica y que, en los últimos años, supera los rendimientos combinados de sectores como el video en demanda (*streaming*) y las publicaciones digitales (European Commission, 2023: 7-14). Allende las cifras económicas, el dominio de las estructuras lúdicas sobrepasa la cultura del *gaming* y se encuentra presente en numerosas tecnologías de consumo.

En sus *Cartas sobre la educación estética* Schiller definía el juego como sigue: «Todo lo que no es contingente subjetiva ni objetivamente y aun así no impone ninguna restricción ni externa ni internamente» (Schiller, 1795: 75). Dicho concisamente, y de nuevo con Schiller, en el juego, al igual que en la contemplación estética, uno se encontraría «en un afortunado punto entre la ley y la necesidad» (Schiller, 1795: 75). Esta situación representa en la actualidad el ideal de una economía basada en la gestión de la retención de la atención: preservar al usuario en el sistema sin que perciba ninguna clase de fricción o necesidad para que, voluntariamente, interactúe siguiendo las reglas de uso y se le pueda extraer el máximo rendimiento a su actividad. La *gamification* se ha consolidado como una parte más del diseño de sitios web, redes sociales y toda aplicación en la que la manipulación de datos del usuario sea un aspecto importante (Walz y Deterding 2014).

El interés acerca de las relaciones entre lo lúdico, lo económico y lo tecnológico está creciendo a un ritmo muy elevado. Destaca en este contexto el trabajo teórico y práctico de Miguel Sicart, que en torno al concepto de «ludocapitalismo» explora los procedimientos mediante los cuales el ocio se transforma soterradamente en negocio (Sicart, 2023). Sicart ha formado equipo junto a Irina Shklovski y Christina Neumayer para fundar Ridiculous Software⁹, una parodia de *startup* tecnológica que desarrolla aplicaciones móviles deliberadamente absurdas o con un propósito rocambolesco. En el sitio web, hecho a caballo entre los desarrolladores e inteligencias artificiales generativas, lista entre otras las siguientes apps: Probably Not utiliza la cámara del smartphone para indicar al usuario lo que probablemente no sea el objeto que está enfocando; Existential Check comprueba si la persona que está ante el smartphone existe o no, y Tastegram

9. <https://ridiculous.software/>

determina si la fotografía que se acaba de hacer tiene el suficiente buen gusto como para ser válida; de lo contrario la elimina automáticamente. Todos estos ejemplos de *software* ridículo suponen una invitación a mirar con mayor interés y actitud crítica el complejo universo de aplicaciones y sistemas relacionados con la captura de imágenes y que conceden un uso sin coste económico por lucrarse mediante otras formas de rentabilidad.

4. Conclusión

Transcurridas ya las primeras décadas del siglo XXI se puede afirmar sin titubeos la clara tecnificación de la vida y sus formas de experiencia. En cierto modo, el giro de los dispositivos a las prácticas que se demanda desde los planteamientos postdigitales es una invitación a asimilar la otra faceta de esa tecnificación de la vida: la mundanización de la tecnología. Siguiendo este énfasis en la acción y lo cotidiano, en este artículo se ha subrayado la capacidad de intervención del observador, ahora agente visual, en la configuración de lo visible. En consecuencia, se ha dirigido la atención a acciones significativas en las que se incurre en una gran variedad de situaciones ordinarias: reconocer, describir, jugar, y en las que participan toda suerte de artefactos y mediaciones técnicas. El primado de la actividad es de hecho una premisa de las lógicas corporativas que diseñan los medios digitales más populares: crear imágenes, modificarlas, compartirlas, interactuar (jugar) con los sistemas, para, en definitiva, pasar tiempo en su *software* y contribuir aportando información.

Algo que no resulta fácil de determinar es la fisonomía de ese sujeto inmerso en un régimen de máxima visibilidad que, paradójicamente, oculta las interfaces que posibilitan su despliegue. La historia de las técnicas del observador contaba hasta hace poco tiempo con la materialidad de los dispositivos que, en cada contexto histórico y cultural, abrían vías de inserción para explorar los discursos en torno a la mirada y la visualidad. La caverna platónica, aun inexistente más allá de la ficción alegórica, describe con todo lujo de detalles los mecanismos que sitúan a los prisioneros en el espacio y *ante* las imágenes. Al menos desde *La República* hasta *El hombre de la cámara* de Vertov de 1929, la idea macluhaniana de que la tecnología actúa como una extensión de la percepción iba asociada a la sensación de inconveniencia y extrañeza propia de las prótesis. No sucede así con las nuevas tecnologías que rebasan el marco de la pantalla y aspiran a fundirse con el cuerpo del usuario y el entorno.

En *El universo de las imágenes técnicas*, Vilém Flusser especulaba con la posibilidad de que la creciente centralidad de las imágenes en la cultura contemporánea pudiera definir las relaciones sociales. Cabía imaginar un escenario en el que las personas podrían establecer vínculos en función de las imágenes: «Cinéfilos, aficionados a la televisión, usuarios de ordenador. Las explicaciones acerca de las necesidades, deseos, emociones y conocimientos de la gente se encontrarán en las imágenes técnicas» (Flusser, 2011: 51).

Esta obra apareció en la década en la que se comercializaban los primeros ordenadores personales con interfaces gráficas de usuario. Muchos de los verbos que a manera de capítulo jalonan el ensayo de Flusser (imaginar, tocar, sufrir), siguen siendo sugerentes y pertinentes para mapear las acciones del agente visual contemporáneo. Lo que no conviene perder de vista es el hecho de que las imágenes técnicas forman ya parte de nuestras vidas hasta el punto de que han devenido algo ordinario. Este factor dibuja una situación completamente diferente de la que imaginaban las narrativas ya pretéritas de la revolución digital, que situaban la acción en un tiempo extraordinario ya fuese por utópico o por distópico.

Agradecimientos

Este artículo forma parte de los resultados del Grupo de Investigación Reconocido de Estética y Teoría de las Artes (GEsTA), Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca. Ha colaborado la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León (Apoyo a Grupos de Investigación Reconocidos de las Universidades Públicas de Castilla y León).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antonyan, H. (2023). *Universal Negative Prompt for AI Image Generations*. Recuperado el 2 mayo 2024, de https://medium.com/@yasna_world/universal-negative-prompt-for-ai-image-generations-205d4a3a2ee8
- Apple (2023). *iOS 17 hace del iPhone un dispositivo más personal e intuitivo*. Recuperado el 2 mayo 2024, de <https://www.apple.com/es/newsroom/2023/06/ios-17-makes-iphone-more-personal-and-intuitive/>
- Berry, D. (2015). The Postdigital Constellation. En D. Berry y M. Dieter (Eds.), *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design* (pp. 44-57). Palgrave Macmillan.
- Beverungen, A. (2022). «The Invisibilities of Capture in Amazon’s Logistical Operations». *Digital Culture & Society*, 7(2), 185-202. <[10.14361/dcs-2021-070209](https://doi.org/10.14361/dcs-2021-070209)>
- Blanco-Fernández, V. 2022. «The Post-Digital Labyrinth. Understanding Post-Digital Diversity through CGI Volumetric Aesthetics». *Convergence*, 28(5), 1421-37. <[10.1177/13548565221077587](https://doi.org/10.1177/13548565221077587)>
- Bredenkamp, H. (2021). *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency*. De Gruyter.
- Ceruzzi, P. (2003). *A History of Modern Computing*. MIT Press.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* (F. López García, Trad.). Cendeac. (trabajo original publicado 1992)
- Crary, J. (2013). *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Verso.
- De Souza e Silva, A. y Sheller, M. (eds.) (2015). *Mobility and Locative Media: Mobile Communication in Hybrid Spaces*. Routledge.
- Dodge, M. y Kitchin, R. (2011). *Code/Space: Software and Everyday Life*. MIT Press.
- European Commission, Directorate-General for Communications Networks, Content and Technology (2023). *Understanding the value of a European video games society – Final report*. Publications Office of the European Union. <<https://data.europa.eu/doi/10.2759/332575>>
- Farocki, H. (2013). Influencia cruzada/Montaje blando. En J. Giser (Trad.), *Desconfiar de las imágenes* (pp. 111-119). Caja Negra. (trabajo original publicado 2002)
- Flusser, V. (2011). *Into the Universe of Technical Images*. University of Minnesota Press. (trabajo original publicado 1985)
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Galaxia Gutenberg.

- García Varas, A. (ed.) (2011). *Filosofía de la imagen*. Universidad de Salamanca.
- García Varas, A. (2012). «Imágenes, cuerpos y tecnología: dos versiones del giro icónico». *Thémata: Revista de filosofía*, 46, 717-30. Recuperado el 2 mayo 2024, de <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/445>
- García Varas, A. (ed.) (2019). *Acción y poder de la imagen. Agencia y prácticas icónicas contemporáneas*. Plaza & Valdés.
- Hinz, E. (2014). «Remembering Apple's "1984" Super Bowl Ad». *Lemelson Center for the Study of Invention and Innovation*. Recuperado el 2 mayo 2024, de <https://invention.si.edu/remembering-apple-s-1984-super-bowl-ad>
- Jay, M. (1988). Scopic Regimes of Modernity. En H. Foster (Ed.), *Vision and Visuality* (pp. 3-27). Bay Press.
- Jayemanne, D., Apperley T. y Namsen, B. (2016). «Postdigital interfaces and the aesthetics of recruitment». *Transactions of the Digital Games Research Association* 2(3), 145-72. <[10.26503/todigra.v2i3.56](https://doi.org/10.26503/todigra.v2i3.56)>
- Lasén Díaz, A., y Casado, E. (2014). Convergencias y controversias en torno a las mediaciones tecnológicas de lo ordinario. En A. Lasén Díaz y E. Casado (Eds.), *Mediaciones tecnológicas: Cuerpos, afectos y subjetividades* (pp. 5-16). Centro de Investigaciones Sociológicas y Editorial Complutense.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital* (O. Fontrodona, Trad.). Paidós. (trabajo original publicado 2001)
- Mañero, J. (2023). «La no revolución digital o cómo la postdigitalidad cuestiona nuestro presente cultural». *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación en Artes y Humanidad digitales*, (23), 1-12. <[10.5281/zenodo.8182808](https://doi.org/10.5281/zenodo.8182808)>
- Martín Prada, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Akal.
- Martín Prada, J. (2023). *Teoría del arte y cultura digital*. Akal.
- Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo: Una nueva introducción a la cultura visual* (P. Hermida Lazcano, Trad.). Paidós. (trabajo original publicado 2015)
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Y. Hernández Blázquez, Trad.). Akal. (trabajo original publicado 1994)
- Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* (I. Mellén, Trad.). Sans Soleil. (trabajo original publicado 2005)
- Molinuevo, José Luis (2006). *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Molinuevo, J. L. (2016). *Cine trabajo. Farocki*. Recuperado el 2 mayo 2024, de <https://app.box.com/s/qoo4hlgb1bom5wpyb60p8gdhj821b2>

Monserrate, S. (2022). «The Cloud Is Material: On the Environmental Impacts of Computation and Data Storage». *MIT Case Studies in Social and Ethical Responsibilities of Computing* (Winter 2022). <[10.21428/2c646de5.031d4553](https://doi.org/10.21428/2c646de5.031d4553)>

Mora, V. L. (2012). *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Seix Barral.

Moravec, H. (1988). *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence*. Harvard University Press.

Perkins, M. (2023). «Academic Integrity Considerations of AI Large Language Models in the Post-Pandemic Era: ChatGPT and Beyond». *Journal of University Teaching and Learning Practice* 20(2). <[10.53761/1.20.02.07](https://doi.org/10.53761/1.20.02.07)>

Perri, L. (2023). «What's New in the 2023 Gartner Hype Cycle for Emerging Technologies». *Gartner*. Recuperado el 2 mayo 2024, de <https://www.gartner.com/en/articles/what-s-new-in-the-2023-gartner-hype-cycle-for-emerging-technologies>

Platón. (1986). *República* (C. Eggers Lan, Trad.). Gredos. (trabajo original publicado ca. 390~370 a. e. c.)

Schiller, F. (2018). *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* (E. Gil Bera, Trad.). Acantilado. (trabajo original publicado 1785)

Schröter, J. (2022). «The Digital, Capitalist Gaze». *Digital Culture & Society* 7(2), 247-63. <[10.14361/dcs-2021-070212](https://doi.org/10.14361/dcs-2021-070212)>

Sicart, M. (2023). *Playing Software*. MIT Press.

Steyerl, H. (2013). *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*. Recuperado el 2 mayo 2024, de <https://www.moma.org/collection/works/181784>

Taffel, S. (2016). «Perspectives on the Postdigital: Beyond Rhetorics of Progress and Novelty». *Convergence* 22(3), 324-38. <[10.1177/1354856514567827](https://doi.org/10.1177/1354856514567827)>

Wall Street Journal (2023). *How Ukrainian DIY Drones Are Taking Out Russian Tanks*. Recuperado el 2 mayo 2024, de <https://www.wsj.com/video/series/in-depth-features/how-ukrainian-diy-drones-are-taking-out-russian-tanks/3912093C-EDC6-4EDE-806D-57C558C8E8DB>

Walz, S. y Deterding, S. (eds.) (2014). *The Gameful World. Approaches, Issues, Applications*. MIT Press.

Zimmerman, E. (2013). Manifesto for a Ludic Century. Recuperado el 2 mayo 2024, de <https://kotaku.com/manifesto-the-21st-century-will-be-defined-by-games-1275355204>

[pp. 17-31]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2024.i24.02>

ESTÉTICA COTIDIANA: UNA APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA A PARTIR DE MOMENTOS DE INADVERTIDA FELICIDAD

EVERYDAY AESTHETICS: A PHENOMENOLOGICAL APPROACH BASED ON MOMENTS OF UNNOTICED HAPPINESS

Horacio Pérez-Henao
Universidad de Medellín (Colombia)

Resumen

La estética cotidiana es una disciplina filosófica que estudia el carácter estético en la vida diaria, por fuera de los dominios del arte. Este artículo indaga, en detalle, por una fenomenología de la estética cotidiana experimentada en las cosas, eventos o situaciones que aparecen en las vivencias del día a día del individuo, y que le proporciona sentimientos de felicidad o bienestar. Para ello se hace un análisis del texto literario *Momentos de inadvertida felicidad*, de Francesco Piccolo y se examina la teoría de Thomas Leddy, una de las propuestas más influyentes en la concepción de la estética cotidiana, a fin de configurar un referente fenomenológico de esta. Los resultados indican la existencia de una relación estrecha entre la estética cotidiana y el bienestar, y muestran que el asombro, la imaginación, la mirada y la reflexión, son elementos decisivos en el surgimiento de la experiencia estética en la vida diaria. No obstante, se discute que los hallazgos no constituyen un modelo para seguir, sino que dan pistas de cómo llevar la

teoría de la estética cotidiana a la práctica, y en tal sentido, se requieren nuevos estudios que amplíen el panorama pragmático de la experiencia de la estética cotidiana.

Abstract

Everyday aesthetics is a philosophical discipline that examines the aesthetic aspects of daily life beyond the realm of art. This article delves into a phenomenology of everyday aesthetics experienced through the things, events, or situations that arise in individuals' daily lives, providing feelings of well-being and happiness. To achieve this, we conduct an analysis of Francesco Piccolo's literary text, *Moments of Unnoticed Happiness*, and Thomas Leddy's theory of everyday aesthetics is explored to shape a phenomenological reference. The results reveal a strong correlation between everyday aesthetics and well-being, and highlight amazement, imagination, gaze, and reflection as critical elements in the emergence of aesthetic experiences in daily life. However, the findings are not meant to be prescriptive; rather, they offer guidance on how to put the theory of everyday aesthetics into practice. Therefore, further research is needed to broaden our practical understanding of everyday aesthetics.

Palabras clave: Estética cotidiana; vida cotidiana; aura; asombro; bienestar; felicidad.

Key words: Everyday aesthetics; daily life; aura, amazement; well-being; happiness.

1. Introducción: la estética cotidiana en contexto

El surgimiento de la estética cotidiana como disciplina de estudio ha generado un creciente interés entre aquellos investigadores que, desde la filosofía, el diseño, la sociología o el arte, intentan definir la estética dentro del marco de la vida diaria. Aunque la discusión sobre la estética ha estado tradicionalmente centrada en el campo artístico, la naturaleza, el medio ambiente y las artes populares, la condición estética de la cotidianidad vivida por los sujetos en su relación con el mundo se ha abordado muy poco. En este sentido, la teoría sobre la estética cotidiana no pretende señalar necesariamente la relación arte y vida (asunto ampliamente trabajado desde diversas perspectivas), sino que busca explicar cuáles son las condiciones básicas de la experiencia estética en el día a día de un individuo. En esencia, esta nueva disciplina señala las posibilidades que ofrece lo denominado como banal, ordinario o rutinario de la cotidianidad, para experimentar el espacio doméstico, la comida, el clima, las relaciones interpersonales, la indumentaria o los recorridos urbanos, entre otros, como escenarios apropiados para la estética en la vida diaria. Sin embargo, llama la atención la falta de investigaciones y estudios que describan y analicen detalladamente la fenomenología relacionada con la esteticidad de

la cotidianidad. En lo que sigue, pretendemos formular un acercamiento en esa dirección, a fin de identificar las cosas que, a través de la percepción, la imaginación o la reflexión, se muestran a la experiencia de la estética cotidiana.

Una de las perspectivas teóricas más destacadas sobre la estética cotidiana es la desarrollada por Leddy (La experiencia), la cual aborda el concepto del asombro (aura). Para este autor, cuando en un objeto, evento o relación emergen cualidades estéticas, por ejemplo, belleza, gracia o elegancia, es porque tal objeto, evento o relación ha sido experimentado desde el asombro como resultado de su condición de aura (400). De ahí que dichas cualidades no sean inherentes a la cosa, sino que, asegura el mismo Leddy, “son propiedades experimentadas [traducido por el autor]” (Everyday surface 7).

A diferencia del enfoque de Benjamin sobre el concepto de aura (47), el término es usado por Leddy para referirse a las posibilidades de establecer una relación con la vida diaria desde la estética, en la que lo cotidiano se perciba de una manera impresionante, fascinante o interesante desde el asombro (La experiencia 400). Es decir, el aura se presenta en la medida en que la cosa se experimenta asombrosamente; y el asombro supera, en este caso, su mera relación con lo extraño, para profundizar en el componente de la admiración. Así, admirar implica una mirada de agrado especial hacia algo o alguien que llama la atención por sus cualidades extraordinarias. Sin embargo, la condición de extraordinario se da en la medida en que la cosa se experimenta estéticamente, y no porque pierda su carácter de habitualidad o de común. Esto es lo que sucede al prendarse en la contemplación de un jardín bien cultivado, en la observación de las sombras de los árboles sobre la calle o de la presencia de conejos en un jardín de una zona netamente urbana. Dichos fenómenos aparecen con elevada frecuencia (ordinarios) en el circuito cotidiano de Leddy (La experiencia 400, 407, 421) y despiertan su admiración al observarlos con asombro. Así es como lo que se agrega (lo extra) a la condición de ordinario, tiene que ver con la mirada del sujeto, no con la singularidad de la cosa por fuera de lo común.

Ahora bien, en el marco del asombro, la experiencia estética podría darse en todas partes, en cualquier momento y frente al cualquier cosa o situación¹. Ello dependerá de si el sujeto adopta una actitud adecuada (imaginación, conciencia, benevolencia...), en clave estética que, para el caso que nos ocupa, está inscrito en el ámbito de la felicidad y el bienestar. Es decir, cómo a partir del asombro, una mirada o reflexión estética sobre

1. En la actualidad aún se debate, desde la teoría, los alcances de la estética cotidiana. Así, han surgido perspectivas como la de Leddy que reclaman un carácter expansivo de esta disciplina filosófica; mientras otros alegan que la estética de la vida diaria debe suscribirse en un ámbito restrictivo que demarque sus alcances. Es el caso de Melchionne (2017), quien la sitúa, en exclusiva, en los ámbitos de lo ordinario, lo común y las prácticas literalmente repetidas diariamente.

la vida cotidiana, como actitud, conduce a una relación impresionante, fascinante o interesante con el mundo que, además, le ofrece al individuo instantes de felicidad. Así las cosas, la estética cotidiana aparece con una especial significación: la vida de un ser humano tiene una dimensión estética en la medida en que sea, o no, feliz² (Leddy, *Everyday Aesthetics* 30). Este asunto no resulta del todo nuevo, pues ya Baumgarten se refería al concepto de *felix aestheticus* en su tratado sobre la estética, relacionándolo con el sujeto que incrementa su felicidad a través del conocimiento y la práctica de la estética (cit. en Kuisma et al. 13). Y en este orden de ideas, precisamos que la noción de felicidad la entendemos aquí, como una búsqueda más amplia del bienestar humano. Ella (la felicidad) no es simplemente una sensación, como el placer, sino una actividad realizada bien, acompañada por el placer (Leddy, *Everyday Aesthetics* 39).

2. Análisis: una mirada estética a la cotidianidad en Momentos de inadvertida felicidad

Teniendo en cuenta lo anterior, analizamos *Momentos de inadvertida felicidad*, del autor italiano Francesco Piccolo. Se trata de un texto que no encaja entre los géneros tradicionales de la literatura, debido a que su contenido se teje con una combinación aleatoria de frases, pensamientos y microrrelatos. Todo ello es enunciado por un personaje narrador-protagonista, cuya intención es expresar la felicidad inesperada que le produce el hallazgo de momentos gratos en el transcurrir de su vida diaria durante el verano en Roma.

El texto de Piccolo, por otro lado, permite comprender adecuadamente las particularidades estéticas de la vida diaria, dado que existe una concordancia entre su diégesis y las teorías filosóficas que explican esta disciplina de estudio. Ello se da porque el hecho de que una novela, cuento, pintura o película, por ejemplo, adopte en su contenido el tema la vida diaria (*poiesis*) no lo hace un referente de la estética cotidiana. El punto central de esta última en el contenido de un texto estético no es la representación artística del mundo de la vida, sino el reflejo de cómo un alguien vive la cotidianidad estéticamente. Y esto, justamente, es lo que hace Piccolo: muestra un personaje narrador-protagonista cuya mirada frente a las circunstancias diarias es estética (asombrosa). El resultado de esa mirada es que, al prendarse estéticamente a las cosas, estas parecen más vivas, más reales, más presentes o conectadas con otros asuntos. En otras palabras, tienen una mayor significación; tienen aura (Leddy, *La experiencia* 400). De ahí que el énfasis de la estética cotidiana esté puesto en la experiencia del evento, objeto, relación, entorno o situación y no, exclusivamente, en las cualidades de estos.

2. Todas las paráfrasis hechas de citas en otros idiomas son interpretación y traducción propias del autor.

3. Asombro e imaginación en la experiencia de la estética cotidiana

Al adentrarnos en el contenido diegético de *Momentos de inadvertida felicidad* (en adelante, *Momentos*), nos las habemos con un personaje narrador-protagonista cuya disposición asombrosa frente a ciertos eventos diarios, como se ha dicho, es estética; en la medida en que los mira o los siente de una manera especial (Leddy, *The Extraordinary* 131). Esa forma de acercarse asombrosamente a los fenómenos cotidianos está, en algunos casos, acompañada por la imaginación. Así se colige cuando, durante el verano, el personaje³ observa la ciudad desde la ventana de su apartamento y, en su imaginación, concibe el día, en lo que él denomina, “tres movimientos” (*Momentos* 91). El primero de ellos acontece en la mañana. A diario ve salir de una casa a dos mujeres ancianas que caminan muy lento, pero una de ellas, siempre, rebasa por diez metros a la otra. Ellas caminan, y cuando regresan, el protagonista se asombra al verlas guardando la misma distancia. El movimiento número dos sucede en la tarde. Este se da cuando ve salir a Ángela, una vecina por la que siempre ha sentido atracción. La mujer lleva habitualmente un bolso grande colgado en su hombro, y al personaje le intriga saber qué tanto es lo que guarda en él. El tercer movimiento ocurre en la noche, cuando las calles circundantes a su residencia se van quedando vacías y silenciosas. De un momento a otro, esas calles se colman de hombres en motocicletas y automóviles estacionados; y en cuestión de minutos, decenas de empleadas abandonan, todos los días, las enormes tiendas de los alrededores para abordar las motos y coches que las esperan. El protagonista asume que, gracias a su mirada cotidiana sobre esos eventos, todo funciona así de bien; milimétricamente. Y afirma: “Si de repente se ausenta mi mirada de ellos, podría recaer en mí la responsabilidad de que todo en esta calle cambie, se confunda, se pierda” (96). Aquí la imaginación es la que ajusta el transcurso del día en una especie de puesta en escena teatral de tres actos. Ello no responde a secuencialidad alguna en las acciones, pero el personaje resalta la precisión (primer movimiento), la intriga (segundo movimiento) y los movimientos coreográficos (tercer movimiento) del acontecer; estas son cualidades estéticas que resultan de su experiencia con el mundo. Se trata, pues, de un imaginar que, en términos de Sartre, consiste en desviar la mirada de los acontecimientos y dirigirla a la manera de estar dada de esos acontecimientos (13). No obstante, el protagonista juega dentro de su propia imaginación preguntándose si, quizá, esos sucesos, más que una manera dada del acontecer, son creados por él mismo: “¿[...] y si soy yo quien, con mi deseo de mirar y de mantener todo junto, toda la calle, y si soy yo quien con mi deseo de que las cosas ocurran de forma suave, hago que ocurran de forma suave?” (*Momentos* 96). Esta inquietud lo que hace, en últimas, es

3. En adelante, alternaremos el uso de las palabras personaje, narrador y protagonista para referirnos al mismo sujeto protagónico de la acción en el texto objeto de análisis.

justificar la sensación de bienestar del personaje por considerarse el artífice de algo que perdería todo sentido si dejara de mirarlo.

4. La práctica de la estética cotidiana en función del sentimiento de felicidad

Según la teoría de la estética cotidiana, la felicidad -como se mencionó- está estrechamente ligada al bienestar que se deriva de realizar bien una actividad y acompañadas por el placer. En este sentido, el bienestar se refiere a la capacidad de los individuos para regular su estado hedónico, mediante la adopción de prácticas que promuevan su satisfacción en la vida diaria. Entre esas prácticas está la de una mirada estética apuntalada en la imaginación. Dicha mirada es una constante, un hábito consciente en el protagonista que le brinda instantes inadvertidos de felicidad. Ello hace parte de una rutina no automática que encaja en el ritmo de sus actividades habituales, sin alterarlas en su esencia. De este modo, la regulación del bienestar está determinada por el autocontrol y la autoconcordancia que el individuo hace en relación con las circunstancias de su cotidianidad. Es el mismo sujeto quien decide si la lleva a cabo (la regulación) y de qué manera, en correspondencia con sus quehaceres diarios (Melchionne, *The Point* 17). Por eso el narrador de *Momentos* aprovecha cualquier evento para poner en juego su imaginación. Tal como lo hace cuando, durante el verano, observa a una chica de su barrio abandonar muy temprano la ciudad para irse a la playa. Esa circunstancia es el punto de partida para que el narrador comience a imaginar a la mujer cuando esta desdobla su manta playera y “se desnuda, dejándose solo un minúsculo tanga, se tumba y toma el sol. Se queda así todo el día. De vez en cuando, lee un libro; en otras ocasiones, lee revistas [...]. A veces come un yogur; otras veces, fruta” (*Momentos* 76). Y a renglón seguido, para darle un matiz emocionante o quizá conflictivo, el protagonista concibe cómo algunos hombres se le acercan para cortejarla mediante diálogos que insinúan una maliciosa propuesta sexual, y a la que ella responde con un hum. “Luego se levanta, lo más tarde posible, lo mete todo en su sitio, se viste y regresa a la ciudad” (76). El personaje se regocija al imaginar que tal vez la mujer va a la playa para, entre otras cosas, escuchar las sandeces de unos hombres que considera lo suficiente ingenuos al hablarle.

Como se infiere, las particularidades estéticas surgen como resultado de una labor de recepción (mirada, imaginación). Aunque existen aproximaciones explicativas a la estética cotidiana basadas en la influencia que ejercen los objetos y los ambientes (Fetell), en *Momentos* la estética cotidiana no se enuncia a través de la disposición intencional de las cosas. El entorno, los colores, las formas, el diseño, la armonía o la sorpresa, entre otros, no responden al propósito de comunicar lo estético. En consecuencia, la experiencia estética no está predeterminada por el marco que propone un sujeto enunciador, externo al receptor. Aquí el personaje, como se ha ido mostrando, es quien de manera creativa encuadra los bordes de sus vivencias estéticas con el mundo. Así se

desprende cuando el protagonista ajusta en clave de trama narrativa su plan de ir a cine. Al principio, este informa su intención de ver una película recién estrenada en la ciudad, pero luego decide esperar y planificar su visita de manera estratégica para aumentar la emoción. A medida que pasan los días, el personaje va retrasando su asistencia a la sala de cine y crea un nudo en la trama eligiendo ir a ver la película solo en la última semana de exhibición, cuando va a ser más difícil encontrar dónde la proyecten. Finalmente, el personaje opta por ir el último día, a riesgo de no poder llegar a un distante cinema, donde aún la muestran; pero frente al temor de no llegar a tiempo para ver el filme, decide no concurrir. Al final, la película deja de proyectarse en la ciudad y, como desenlace de esta trama, el protagonista afirma: “Y yo me siento, de modo incomprensible, aliviado” (*Momentos* 13).

En la línea del asombro, el acto común de ir a cine se conecta con otros asuntos y, así, adquiere un interés especial. Esos otros asuntos están vinculados con la actitud frente a una vivencia en clave de trama narrativa, en la cual se propone un inicio, se genera una tensión y se finaliza con un desenlace que produce, en este caso, un alivio gozoso al personaje. Se comprende, entonces, que el interés no surge a raíz del filme por sí mismo, sino del intrínquilis en el que se instala la práctica de ir a cine. Si bien una película pertenece al ámbito de lo estético-artístico, es importante destacar que la estética cotidiana, tal como hemos mencionado, no se encuentra delimitada por una enunciación estética preestablecida. De tal modo que los espacios, las cosas, situaciones y actividades cotidianos, por no tener un marco al estilo del arte, comprometen al individuo a convertirse en el creador del encaje estético de estos (Saito 89). Esta idea es la resonancia de la teoría de Hepburn, para quien “el precio estético que pagamos por el carácter sin marco de los objetos no artísticos, como la falta de un diseño unificado, puede compensarse ejercitando nuestra imaginación y creatividad al constituir el objeto estético como mejor nos parezca [traducidos por el autor]” (14).

En este orden, en el mismo encuadre imaginado de una trama, el personaje establece una especie de secuencialidad en los actos que observa en la gente. Los domingos, por ejemplo, visita las calles solitarias de Roma, con el fin de ver a una chica (a veces a varias) en tacones que -después de una noche de sábado- busca dónde comprar y tomarse un café capuchino. Esa mujer, con el maquillaje regado, se ve agotada, pero “con esa felicidad sutil que se oculta debajo ese aspecto confuso, como debajo de una alfombra” (*Momentos* 13). Para el narrador, una vez la chica termina su bebida caliente y sale del cafetín, “ese es el momento justo en que de verdad ayer por la noche ha terminado” (14). De tal modo que la mujer aparece como la protagonista de un relato imaginado. El entorno de la escena se ubica en las primeras horas de un domingo, cuando el asombro por el silencio reinante proyecta (para nuestro protagonista) una hermosura especial de la ciudad (13). El personaje sale en busca de una chica, pero no cualquiera, sino de

aquella que calza tacones, ya que estos asociados a la elegancia se conectan con otro tiempo y espacio: el de la fiesta. A la mujer de ese relato le ha sucedido algo antes. Así lo muestra esa especie de elipsis visual enunciada por su maquillaje estropeado. Ello tiene que ver con algo feliz, vivido en el bar o en la casa de los amigos la noche anterior (amistad, romance, celebración). Entonces, la trama construida en clave de narración *in extremis*, ofrece a nuestro personaje un goce por escoger un instante de domingo como momento final del imaginado día anterior de alguien real (la mujer).

En otras ocasiones, nuestro protagonista, no solo encuadra una actividad en términos narrativos, sino que también crea cierta tensión en ella. Esto pasa cuando asiste a una obra de teatro. Una vez se apagan las luces y la función está por iniciar, el personaje se concentra en esos “escasos segundos de espera antes de que se oigan las primeras palabras” (27) porque los siente como un momento de libertad fugaz que pronto lo llevará a quedar atrapado sin salida por “días, semanas y años” (27). Durante la representación, el protagonista de *Momentos* siente como si estuviera envejeciendo allí, aunque el tiempo parece detenerse con la primera frase de la obra. En un momento dado, piensa en todo lo que hay fuera del teatro, “toda la gente a la que quieres, todas las cosas que quieres hacer, pero tienes que considerarlas perdidas para siempre” (27). Sin embargo, al final del espectáculo, el narrador experimenta una sensación liberadora y hermosa, aplaudiendo con entusiasmo y asegurándose felizmente de que la función ha terminado (28).

5. Atender y escuchar: formas de prendarse estéticamente a las cosas de la vida diaria

Resulta paradójico que en el título del texto objeto de análisis se indique que de lo que se trata es de momentos de inadvertida felicidad, cuando en realidad a lo que asistimos es a esos instantes en los que el protagonista repara en ciertas circunstancias que le producen bienestar. Hemos señalado, además, que es el mismo personaje el que adopta una mirada con la cual delimita el carácter estético de las cosas, a fin de encontrar en ellas satisfacción y goce. En este sentido, interpretamos que el propósito del narrador es invitar al lector a reflexionar si, al igual que él, ha vivido circunstancias similares que nunca fueron percibidas como posibilidades de felicidad. El narrador enfatiza esta intención al elaborar listas de situaciones con el objetivo de que quien lea las recuerde y piense sobre si en su momento le produjeron bienestar o si podrían ser un motivo para sentirse feliz: “El olor a pan de buena mañana, las cafeteras en los momentos que son apagadas. Los paseos. Los aperitivos con las manos pringosas de cacahuets. El primer tique impreso en una tienda [...]. El bis tan esperado en un concierto [...].” (145). En consecuencia, si al lector la memoria le trae el recuerdo feliz de esas circunstancias, estaríamos hablando efectivamente de momentos inadvertidos de felicidad, es decir, una felicidad pretérita

inconsciente que se hace consciente gracias al recuerdo. Esto justificaría el título del texto. No obstante, la reiteración que el personaje hace de situaciones en las que los momentos de felicidad son advertidos o creados conscientemente, nos permite concluir que lo que lo anima es la búsqueda consciente de esos instantes de bienestar.

Así las cosas, *Momentos* reflejaría, incluso, la tensión existente entre los teóricos de la estética cotidiana. Pues mientras algunos apelan al concepto de *unnoticed* -lo inadvertido- (Pérez-Carreño) y *familiarity* -lo familiar- (Haapala), otros recurren al de la *atención* como fundamento de la emergencia de la experiencia estética cotidiana (Mandoki, Leddy, *The Extraordinary*).

Justamente, desde esta última perspectiva es que hemos venido construyendo el análisis, dado que nuestro personaje no vive la cotidianidad como una familiaridad pura y cerrada que conduce a la inercia de la rutina (Bégout 19). En cambio, aplica una atención consciente a su relación con el mundo y, por lo tanto, lo conocido previamente, como ir a cine, adopta un cariz fascinante o interesante. En otras palabras, el personaje de *Momentos* no solo observa regularmente a una mujer en tacones, a otra que va a la playa o a dos ancianas que caminan, sino que las convierte en objeto de su experiencia estética, al que se prenda conscientemente. Este es un prendamiento basado en la atención focalizada (Dickie 58), y explicado por Mandoki en el sentido de que cuando un alguien está prendado sensiblemente de algo (objeto, relación, entorno...), es porque está viviendo una experiencia estética, en la medida en que se vuelve sujeto de la fascinación, el asombro o la turbación ante asuntos cotidianos, artísticos o de la naturaleza que, en otro momento, habrían pasado desapercibidos (17).

En este orden de ideas, la atención consciente y focalizada, en tanto parte de la mirada estética, potencia la vivencia del asombro derivada de aguzar los sentidos en las cosas del mundo. Eso es lo que sucede cuando el narrador advierte el extraordinario cambio de su ciudad una vez todos se han ido de vacaciones, y él se queda solo, en lo que denomina “unas vacaciones sin vacaciones” (*Momentos* 19-20). Durante ese tiempo, se adentra en el deleite cotidiano de observar a personas foráneas que todo lo fotografían; en el goce de hacer recorridos en motocicleta para reconocer el ambiente festivo de la ciudad; en la satisfacción de ir en coche al supermercado porque adora encontrar dónde estacionarse. Para él, el tiempo parece no avanzar; se aburre, pero se complace en su aburrimiento. Algunas noches sale a caminar acompañado y se hace consciente de que sus pasos intercambian el ritmo con aquellos que andan a su alrededor. Igual ocurre cuando aguza el oído: “Me gusta oír las bocinas sonando cabreadas, primero una, luego otra, luego todas a la vez, mientras permanecemos en un atasco de tráfico y el tiempo va pasando sin que haya remedio [...]” (31). Y para que el placer aumente, el personaje decide escuchar la radio, fumarse un cigarrillo, pensar en algunas estupideces y unirse al barullo sonoro tocando su bocina (31).

Como parte de su postura estética, la escucha atenta le permite al protagonista, por otro lado, captar cierta belleza en expresiones del lenguaje enunciadas espontáneamente por la gente: “precisamente, antibiótico, exacto; no estoy seguro de haberlo entendido, depende de los puntos de vista; no cambies nunca [...]; hay otros valores en la vida... hoy me está pasando de todo... la tensión es palpable [...]” (143). Aunque en su relato el personaje no detalla el goce y atractivo estéticos por estas locuciones, podríamos inferirlos por la sonoridad (antibiótico); la intención hiperbólica (me está pasando de todo); el sentido en clave de sinestesia (tensión palpable); por la connotación afectuosa, de exaltación y de deseo bondadoso (nunca cambies); la variopinta concepción del mundo (depende de los puntos de vistas) o la insinuación de claridad y nitidez allegadas en un “precisamente”. Se comprende que estas expresiones pudieron haber sido dichas dentro de unos actos de habla cuya función no haya sido, justamente, una intención estética (expresividad). Y a pesar de que no se nos informa de manera directa el componente estético de tales enunciados, el hecho de que el protagonista los indique como parte de las causas cotidianas de su inadvertida felicidad justifica, en cierta medida, las inferencias que hemos anotado. Esta interpretación se valida, aún más, si tenemos en cuenta que Naukkarinen establece en su teoría sobre la estética cotidiana, que en algunas ocasiones de la vida diaria “no verbalizamos necesariamente nuestro comportamiento y evaluaciones estéticas en absoluto, lo que significa que el posible carácter estético de una situación dada puede permanecer implícito desde la perspectiva de otras personas [traducido por el autor]” (12). Esto es lo que pasa, igualmente, cuando el personaje observa ciertos gestos hechos por alguna gente en la vida diaria: los obreros que mientras trabajan, canturrean “cada tanto una canción con un clavo en la boca -y nunca se lo tragan- [...]” (*Momentos* 52); “Todas las abuelas que llevan al parque a sus nietos y sus sonrisas temerosas cuando miran cómo corren”. (145); “Soplar un trozo de pan que se ha caído al suelo y comérselo luego como si hubiera quedado limpio” (50); “Cruzar la mirada con la del camarero y hacerle una señal con un imaginario bolígrafo, moviéndose en el aire, un gesto sin sentido que el camarero siempre comprende” (107); o los movimientos ágiles y automáticos de los dependientes de farmacia cuando envuelven los medicamentos (14). Estos ademanes, en el fondo, connotan a su vez algunas cualidades estéticas que fascinan al personaje. Así es el caso de la tensión (clavo en la boca, las abuelas), la magia (el soplo al trozo de pan), la adivinanza (camarero y cliente) y el dinamismo (farmaceutas). Se comprende que los gestos referidos tienen tales rasgos estéticos, pero estos últimos no son condición *sine qua non* para asegurar la experiencia estética. En otras ocasiones, como se ha mencionado, son la mirada y la imaginación del personaje las que asignan el componente estético al entorno, el evento, la cosa o la situación. Así, en relación con los gestos descritos, el personaje no les ha otorgado genuinamente el componente estético, pero sabe que este último se disimula en el corriente acontecer de estos.

6. Lo cotidiano, un modo de ser en la estética de todos los días

Ahora bien, en la vida diaria del personaje aparece otra práctica: la lectura literaria. Esta se asume, igualmente, en el marco de lo fascinante. La recurrencia a esta actividad se encamina, según el protagonista, a “distraer la mirada de la realidad que nos rodeaba, para crear un mundo paralelo que nos hiciera saltar por encima de ese tiempo oscuro, creando uno más cautivador, divertido, aventurado y romántico” (58). De tal modo que la experiencia de la estética cotidiana no se presenta en la medida en la que el texto literario narre la cotidianidad, sino en cómo quien lee usa la lectura estética para cotidianizar la vida diaria. En otras palabras, la fascinación por lo leído le permite al personaje disimular, alejar o superar el malestar que podría aparecer en un momento dado. Así, la cotidianización entendida como el proceso mediante el cual el individuo intenta dejar atrás un “estado de incertidumbre inicial, fuente de temores y de miedos, de vacilaciones y de irritaciones, y [comienza] a modelar poco a poco, mediante un conjunto de prácticas diarias, de ritos profanos y habituales [...] cierta forma de seguridad en el mundo” (Bégout 15). Dicha seguridad atiende, para nuestro caso, a una posibilidad de bienestar en un sentido más amplio. Por eso, mientras se recupera de la fractura de un pie que lo deja incapacitado por varias semanas, el personaje de *Momentos* lee para que el tiempo avance, corra o desaparezca (57).

Conviene subrayar, además, que la lectura literaria, en su mayoría, se basa en la dimensión estética y se lleva a cabo como una experiencia placentera. Sin embargo, en nuestra investigación se busca resaltar la importancia de la lectura en relación con la vida cotidiana. En este sentido, el agregado que nos da el análisis de *Momentos* es que el personaje no sólo lee por placer sino, también, porque la lectura le ayuda a darles forma a ciertos momentos del día en los cuales quisiera no estar presente (convaleciente, por ejemplo). Y ese darles forma es lo que denominamos cotidianización; con lo cual se comprende, a su vez, que lo cotidiano “es un modo de ser” (Bégout 13). En este orden de ideas, lo cotidiano no se refiere solo a la actividad repetida (diariamente) de leer, sino a cómo el personaje de *Momentos* hace que dicha lectura prevalezca sobre el malestar, propiciando seguridad y bienestar. El resultado de ello, en consecuencia, es el dar lugar a otra forma de la experiencia de la estética cotidiana.

Una función similar a la anterior es la que cumple el acto de ver televisión. En el ámbito de la vida cotidiana, esta actividad constituye una práctica presente en muchos instantes del día de una gran mayoría de sujetos de la época moderna. Se ve televisión en las mañanas, en las tardes y, sobre todo, en las noches, con el propósito de que dichos espacios de tiempo no transcurran hacia un horizonte incierto, sino dentro de los límites establecidos por un programa de televisión, en términos de una hora y un contenido específicos. Así, el mirar el espacio televisivo favorece la demarcación de una rutina

(ruta) en pos de una certidumbre que, al mismo tiempo, ofrece bienestar. En lo que respecta a nuestro personaje, todas las noches ve un programa de concurso, consistente en adivinar la palabra que está relacionada con otras cuatro en su conjunto. El juego le resulta “fantástico”, “apasionante” (*Momentos* 47), por lo que lo espera diariamente para involucrarse conscientemente en las opciones ofrecidas desde la pantalla. Entonces, el personaje expresa que “No es fácil adivinar la palabra. Pero la sensación que se siente en el momento en que descubres que habías pensado la palabra correcta es impagable” (47-48). Esta sensación se asocia con el goce, derivado de un interés y fascinación hacia un programa televisivo que se ve activamente. Es pertinente recordar que el discurso televisivo tiene elementos estéticos, y que su consumo se da, en gran parte, como recepción estética, tal como lo hace el personaje de *Momentos*. De tal modo que, al conjugar juego, rutina, interés y fascinación, emerge la experiencia estética cotidiana a partir del acto de ver televisión todos los días.

7. Conclusión

La recurrencia al asombro ha permitido configurar una especie de fenomenología que describe y detalla algunos eventos, circunstancias y situaciones apropiados para la experiencia de la estética en la vida diaria. Como se ha analizado, se trata de adoptar una actitud en la que confluyan la imaginación, la reflexión y la mirada frente a las cosas de la vida cotidiana, y que favorezca, sobre todo, instantes de felicidad y bienestar; lo cual muestra claramente la relación estrecha entre tales sentimientos y la estética cotidiana. Esta es una perspectiva que, a la luz de las experiencias estudiadas sobre el personaje de ficción, constituye un ejemplo práctico de los planteamientos teóricos ampliamente desarrollados en la disciplina objeto de estudio de esta investigación. Sin embargo, el alcance de los resultados obtenidos se limita a ilustrar la practicidad de la estética cotidiana, y en este sentido, la fenomenología mencionada se presenta como una de las muchas opciones que podrían existir para experimentar el mundo de la vida desde una dimensión estética. Es evidente que, aunque no es el único factor, el asombro funciona como detonante de la experiencia y, por lo tanto, es el punto de partida para que el individuo histórico ejercite de manera creativa la imaginación, la mirada y la reflexión estéticas sobre las cosas de su vida diaria.

Por otro lado, a partir del análisis llevado a cabo, se sugiere la necesidad de profundizar en investigaciones similares a la nuestra que amplíen la visión sobre las posibilidades de llevar de la teoría a la práctica de la estética cotidiana como experiencia conducente a momentos de felicidad. De igual modo, surge la inquietud de emprender nuevos estudios dentro de la disciplina para responder a la pregunta de si lo cotidiano debe entenderse exclusivamente como lo que sucede todos los días o si lo cotidiano podría configurarse de otras maneras y con otros propósitos. Estas preguntas emergen porque, como hemos

visto, la cotidianidad del personaje de *Momentos* estuvo delimitada por el transcurso de una época del año: el verano. Sin embargo, sabemos que las circunstancias del entorno cambian durante las demás estaciones y que las actividades, prácticas, eventos y cosas también varían. Es decir, la vida diaria del verano no es la misma que la del otoño. Sucede lo mismo con situaciones que, por ejemplo, solo ocurren los fines de semana o una vez por semana como ir a cine. ¿Por no ser diarias estas situaciones, pierden su carácter de cotidiano y, por lo tanto, no serían objeto de estudio de la estética cotidiana? Nuestro análisis apunta hacia una concepción más amplia de lo que se entiende por cotidiano o vida diaria, ya que, al poner el énfasis en la experiencia, lo cotidiano no es una característica del objeto ni se refiere exclusivamente al tiempo, sino que es, como asegura Bégout, “un modo de ser del individuo” (13). Ese modo de ser adopta además en nuestro caso, una perspectiva estética frente al mundo de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

Bégout, Bruce. “La potencia discreta de lo cotidiano”. *Persona y Sociedad*, vol. 23, n°1, 2009, pp. 9-20.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003.

Dickie, George. “The Myth of the Aesthetic Attitude”. *American Philosophical Quarterly* n° 1, 1964, pp. 56-65.

Fetell, Ingrid. *Las formas de la alegría. El sorprendente poder de los objetos cotidianos*. Barcelona, Paidós, 2019.

Haapala, Arto. “On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place”. *The Aesthetics of the Everyday*, Eds. Light Andrew and Smith Jonathan, New York, Columbia University Press, 2005, 39-55.

Hepburn, Ronald. “Wonder” and Other Essays: Eight Studies in Aesthetics and Neighboring Fields. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984.

Kuisma, Oiva et al. “Introduction: From Baumgarten to Contemporary Aesthetic”. *Paths from the Philosophy of Art to Everyday Aesthetics*, Eds. Oiva Kuisma et al. Helsinki, Finnish Society for Aesthetics, 2019, pp. 9-18.

Leddy, Thomas. “La experiencia del asombro: una aproximación expansiva a la estética cotidiana”. Traducido por Horacio Pérez-Henao, *Kepes*, vol. 17, n° 22, 2020, pp. 397-425.

Leddy, Thomas. “Everyday Aesthetics and Happiness”. *Aesthetics of Everyday Life: West and East*. Eds. Liu Yuedi and Curtis Carter. New Castle, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 26- 47.

Leddy, Thomas. *The Extraordinary in the Ordinary*. Peterborough, Broadview Press, 2012.

Leddy, Thomas. “Everyday surface aesthetic qualities: neat, messy, clean, dirty”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 53, n° 3, 1995, pp. 259-268.

Mandoki, Katia. “Análisis paralelo en la poética y la prosaica: un modelo de estética aplicada”. *Aisthesis*, n° 34, 2001, pp. 15-32.

Melchionne, Kevin. “Definición de estética cotidiana”. Traducido por Horacio Pérez-Henao, *Revista Kepes*, vol. 14, n° 16, 2017, pp. 175-183.

Melchionne, Kevin. “The Point of Everyday Aesthetics”. *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)*, vol. 12, 2014, article 17, https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol12/iss1/17/

Naukkarinen, Ossi. “Everyday aesthetics and everyday behavior”. *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)*, n° 15, 2017, article 12, https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol15/iss1/12/

Pérez-Carreño, Francisca. “The Aesthetic Value of the Unnoticed”. *Paths from the Philosophy of Art to Everyday Aesthetics*, Eds. Oiva Kuisma et al. Helsinki, Finnish Society for Aesthetics, 2019, pp. 148-166.

Piccolo, Francesco. *Momentos de inadvertida felicidad*. Barcelona, Anagrama, 2012.

Saito, Yuriko. “Everyday aesthetics”. *Philosophy and Literature*, vol. 25, n°1, 2001, pp. 87-95.

Sartre, Jean Paul. *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires, Losada, 1964.

[pp. 32-46]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2024.i24.03>

EL ACTO TRANSDUCTIVO, UNA APROXIMACIÓN EPISTEMOLÓGICA Y ESTÉTICA DESDE LA TEORÍA DE GILBERT SIMONDON

THE TRANSDUCTIVE ACT: AN EPISTEMOLOGICAL AND AESTHETIC APPROACH FROM THE THEORY OF GILBERT SIMONDON

Mt lpc'Gt lnc'Tqlcu'Ecif gt»p
Wplkgtul cf 'Cw»pgo c'f g'O²zleq''

::

Resumen

Este artículo indaga en el planteamiento de la estética en la filosofía de Gilbert Simondon, delimitada en su Teoría de la Transductividad, y el proceso de individuación, lo cual se reflexiona en el marco de la hipermodernidad, y frente a una nueva concepción del arte; para trasladarlo hacia la interpretación del proceso creativo y de la producción artística en la expresión misma del bio arte, a través de la pieza *Nature?* de la artista Marta de Menezes. Así, el acto transductivo se observa como un elemento inherente al proceso de creación, propio de un arte crítico, que se desarrolla en el mundo de las biología de lo posible, donde se explora la relación estrecha y dependiente del objeto técnico y del ser técnico como lo plantea Simondon. Por lo que, en este artículo, se propone el acto transductivo como un elemento que es posible identificar en los procesos de creación artística en el bio arte.

Palabras clave: Acto transductivo, hipermodernidad, objeto técnico, ser técnico.

Abstract

This article explores the approach to aesthetics in the philosophy of Gilbert Simondon, delimited in his Theory of Transductivity, and the process of individuation, which is reflected in the framework of hypermodernity, and a new conception of art; to move it towards the interpretation of the creative process and artistic production in the very expression of bio art, through the piece *Nature?* by the artist Marta de Menezes. Thus, the transductive act is observed as an inherent element in the process of creation, typical of a critical art, which develops in the world of the biologies of the possible, where the close and dependent relationship between the technical object and the technical being, as Simondon puts it, is explored. Therefore, in this article, the transductive act is proposed as an element that is possible to identify in the processes of artistic creation in bio art.

Keywords: Transductive act, hypermodernity, technical object, technical being.

Introducción

A través de este trabajo se generará una aproximación filosófica al cambiante fenómeno del arte, así como una reflexión en torno a las apreciaciones sobre el proceso creativo y de la producción artística en el marco de la hipermodernidad. Es menester plantear en este apartado un preámbulo a la inclusión de conceptos propios de la teoría de Gilbert Simondon (1924-1989)¹ para la exploración del bio arte. Del mismo modo, se busca tratar el carácter transgresor del arte en el campo de la biología como un importante antecedente a la visión de la inmersión en el mundo de las biologías de lo posible por medio de la vida artificial y su relación con la naturaleza para su posterior implementación en los procesos de producción de bio arte y los estudios propios de la estética.

Por lo anterior, se propone el acto transductivo como un nuevo elemento propio del proceso de creación. De tal forma, se tomarán como punto de partida conceptos formulados por Gilbert Simondon, en una búsqueda de lo que mencionara Berman (2004), no solo como una integración y puente de nuestra propia existencia con la realidad, sino la posibilidad de encontrar un camino de reencantamiento del mundo, es decir, la creación de un arte que corresponda al nuevo mito ligado a la cosmovisión hipermoderna (p. 86).

1. Gilbert Simondon nació en octubre de 1924, en Saint-Étienne, Francia, y falleció en 1989. Ingresó en la Escuela Normal Superior en 1944. Desde la rue d'Ulm pasa a ser profesor de Filosofía en el liceo de Tours, de 1948 a 1955, donde siempre que puede, intenta reemplazar a los profesores de Física; instala en el subsuelo del liceo una galería de aparatos y de máquinas iniciando a sus alumnos en su conocimiento. En 1960, es nombrado profesor en la Universidad de Poitiers, donde crea un laboratorio de psicología. Dirigirá igualmente en la Sorbona, su último destino a partir de 1963, un nuevo laboratorio de psicología. (Pelayo, 2006:1)

1. Antecedentes y aproximaciones contextuales a las teorías simondianas

La relación del hombre y la naturaleza se desarrolla en un constante movimiento, ahora se ha dejado de lado la mentalidad en la que se deseaba la permanente armonía del hombre con el medio natural que lo rodea, y que, en dicha relación de nutrida reciprocidad del pasado, la naturaleza era dominante. Esta separación comienza en la necesidad humana de aceleración del tiempo y la manipulación del entorno, como el control de procesos vitales, con la finalidad de obtener por mano propia el acceso a la inmortalidad.

Se trata del alejamiento de la tradición hermética, así se ha eliminado la concepción de poseer una comunicación con la divinidad, o como se menciona en el universo ptolomeico, con las *inteligencias espirituales* que gobiernan la Mente del Mundo. El ser humano proclamaba la separación entre el hombre, la divinidad y la naturaleza, misma que daría por resultado el mundo de la modernidad, la tecnología y la razón como principio de creación. En cierta forma es un primer paso, hacia el cambio del animismo al mecanicismo, lo que ha dado como resultado una estructura paralela deliberadamente racional para definir el nuevo mundo. Así, el ser humano es reconocido en su condicionalidad natural, y se entiende a sí mismo como respuesta del funcionamiento de fuerzas, una parte especial del cosmos.

La modernidad tiene vínculos con sus hechos históricos remotos, se producen cambios radicales del pensamiento y de los ideales humanos, así la idea de progreso tiene raíz en la tradición cultural e ideológica, en la Europa del siglo XIX, y se abre paso al continuo movimiento de las sociedades, al generarse nuevas relaciones entre estas, determinantes en este proceso. Quizá por única vez en la humanidad, este periodo moderno cree percibir que todo el mundo trabaja en la misma dirección, que todo producto humano es producto del espíritu de su tiempo.

Así, se dice que, para entender los discursos de la modernidad, es necesario comprender la dualidad característica del hombre, la idea del tiempo y del espacio, así como la concepción del lenguaje en su carácter imperecedero y permanente.

La confianza en la ciencia y la lógica hace que la filosofía analítica se vuelva la corriente más representativa de la época moderna; y como un reflejo de la racionalidad moderna, es viable hablar del hombre como posibilidad, como apariencia, como invención, como pensamiento, como conocimiento, como lenguaje, como trascendencia.

Esta visión de la sociedad se vio afectada durante la segunda mitad del siglo XIX, y se convirtió en un rasgo fundamental de los conceptos, procesos y productos de los movimientos artísticos y literarios modernistas del siglo XX. Así, en la comprensión del mecanicismo se genera la constante relación entre la ciencia y el arte como una cualidad intelectual necesaria para que el individuo interactúe y pueda fluir en ambos

universos, hecho que como sabemos hoy en día, la especialización y fragmentación del conocimiento nos lleva a la existencia de sub-universos insertos, a su vez y contenidos en ambos campos, donde en algunas ocasiones las zonas limítrofes se desdibujan, dando pie a una interacción constante.

Como lo señala Lyotard en su estudio sobre la condición del saber de la cultura que se desarrolla en la actualidad, a la cual denomina la condición posmoderna, es el camino a la desmitificación del ser humano, y del inicio de la construcción posmoderna caracterizada por el razonamiento inexacto y la imaginación. Es una revolución de la filosofía del lenguaje donde sus elementos son más consubstanciales que puros, más comprometidos que claros, ambiguos más que articulados y más pérfidos que interesantes:

Pues no se puede saber lo que es el saber, es decir, qué problemas encaran hoy su desarrollo y su difusión, si no se sabe nada de la sociedad donde aparece. Y, hoy más que nunca, saber algo de esta última, es en principio elegir la manera de interrogar, que es también la manera de la que ella puede proporcionar respuestas. No se puede decidir que el papel fundamental del saber es ser un elemento indispensable del funcionamiento de la sociedad y obrar en consecuencia adecuadamente, más que si se ha decidido que se trata de una máquina enorme. A la inversa, no se puede contar con su función crítica y proponerse orientar su desarrollo y difusión en ese sentido más que si se ha decidido que no forma un todo integrado y que sigue sujeta a un principio de contestación. La alternativa parece clara, homogeneidad o dualidad intrínsecas de lo social, funcionalismo o criticismo del saber, pero la decisión parece difícil de tomar, o arbitraria (Lyotard, 1991, p. 14).

La posmodernidad surge sin inspiración, surge de una contradictoria motivación del desencantamiento del mundo, razón por la cual es decadente, busca una significación, reduce sus pensamientos a ideologías a un fenómeno de la sociedad burguesa; es decir, la sociedad ya no encuentra su motivación en la creadora subjetividad perdiéndose en un dinamismo interno de mutabilidad constante. Se proyecta y produce aquello que no puede lograrse o dominarse mediante la representación, o el pensamiento conceptual que desconcierta, que atribuye en su legitimación su propia distorsión; ya que, se supone más flexible en su exposición y que contribuye a una entropía cultural que cae dentro de una crisis que no puede regularse, como lo menciona Lyotard (1994):

Incluso cuando cambian sus reglas y se producen innovaciones, incluso cuando sus disfunciones [...] pueden hacer creer en una alternativa y levantar esperanzas, no se trata más que de reajustes internos y su resultado solo puede ser la mejora de la «vida» del sistema, la única alternativa a ese perfeccionamiento de las actuaciones es la entropía, es decir, la decadencia (p. 13).

Ahora bien, la lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o de la percepción de este, sino que se organiza a través del universo de términos en oposición dentro de una situación cultural dada y a favor del pragmatismo; la objetividad territorial y su relación con el cuerpo sin órganos como antítesis de la realidad contra el organismo o código, tomando como única realidad la del «yo siento».

La desmitificación del ser humano comienza su camino a la construcción del discurso posmoderno, iniciado por el permitido razonamiento inexacto y la imaginación. Posteriormente, este discurso se media por la cultura y la crítica, los fenómenos sociales y culturales que se desarrollan en ámbitos académicos, filosóficos, arquitectónicos, sobre cine y literatura; con Lyotard es una interdisciplina confirmada (1994, p. 41). Y es ahí donde la cultura postmoderna genera nuevos debates de legitimación, ya que los términos que conforman y acompañan a este discurso son: la narrativa, la representación del mundo, la interdisciplina y el autor, como lo plantea Lyotard, en la lectura, conocimiento y confrontación con los mitos anteriores, también denominadas metanarraciones o metarrelatos, pareciera que el ser humano controla e interpreta las diversas formas de la actividad discursiva del mundo, como lo menciona Lyotard (1994):

En fin, lo mismo que no tiene necesidad de acordarse de su pasado, una cultura que conceda preeminencia a la forma narrativa es indudable que ya no tiene necesidad de procedimientos especiales para autorizar sus relatos. Es difícil imaginar, primero, que aisle la instancia narrativa de entre otras para concederle un privilegio en la pragmática de los relatos, después, que se interrogue acerca del derecho que el narrador, desconectado así del «narratario» y la diégesis, tendría de contar

lo que cuenta, con el fin de que la cultura emprenda el análisis o la anamnesis de su propia legitimidad (pp. 20 y 21).

Entonces, la postmodernidad proyecta y produce aquello que no puede dominarse mediante la representación o el pensamiento conceptual, que desconcierta, que atribuye en su legitimación su propia distorsión, que se supone más flexible en su exposición y que contribuye a una entropía cultural que cae dentro de una crisis que no puede regularse. Es una completa transformación del lenguaje a la transgresión, aunque pocos sean los que logren apoyarse en un discurso verdadero, que procure a una sociedad circundada del miedo que en estos últimos años plantea a la sociedad un devenir caótico.

2. El camino de la individuación, el objeto técnico y el ser técnico

Este nuevo orden o sistema se desarrolla desde la transformación cultural y la resonancia de la experiencia evolutiva en la que participan la tecnología, la información y la

transferencia de experiencias vitales a través de entornos compartidos y habitables. Los sistemas se definen como complejos, no solo por el determinismo condicionante de su naturaleza, sino que se caracterizan por su desarrollo no lineal para el despliegue de relaciones y procesos aleatorios, encontrando en la adaptación una estrategia de auto generación, auto organización, de temporalidades relativas y comportamientos de emergencia, tal y como lo menciona Iliana Hernández:

A mayor complejidad de la interacción y de la heurística utilizada, mayor complejidad del organismo creado, no buscando ser un sistema predictivo; sin embargo, dependen de la participación activa, para definir qué tan complejos son y cómo las criaturas se reproducen. Se trata de crear vida por otros medios distintos a los hasta ahora considerados naturales, con entidades que pueden crecer, reproducirse, adaptarse y colaborar entre sí y con otros (Hernández y Niño, 2010, p. 14).

El sistema de pensamiento relativista y flexible de la actualidad permite estudiar la mente y el cuerpo humanos para formular una posterior réplica en lo que ahora se conoce como vida e inteligencia artificial, al ser uno de los objetivos la exteriorización, conexión y simulación de comportamiento humano. Al generar una interfaz comunicativa de pensamiento.

En tal sentido, las teorías evolucionistas darwinianas resultan entonces limitadas e insuficientes para poder generar un estudio de los fenómenos correspondientes a la vida natural y cultural. Dando pauta a la generación de nuevas líneas de exploración que toman como fundamento conceptos evolucionistas, pero desde una perspectiva distinta, haciendo uso de actos interpretativos y de imaginación, que permitan conocer y comprender las estrategias de reproducción, adaptación y operatividad autónoma de los organismos en sus distintos estadios de existencia y de comunicación social, y por ende cultural.

De lo anterior se infiere que ante el relativismo y la flexibilidad metodológica existente en la ciencia como en el arte, se deriva un enfrentamiento contra la confusa presencia de metáforas y analogías de conocimiento endeblés, contradictorias y ambiguas, por lo que es necesario abordar los fenómenos que forman parte de nuestra actualidad a partir de conceptos definidos, propios del campo de la ciencia que interactúen con aquellos correspondientes a las artes, para construir y estructurar de este modo, posibilidades teóricas concernientes al campo del bio arte, así como en sus implicaciones creativas y alcances de producción.

Por ello, se retoman algunos planteamientos teóricos de Gilbert Simondon, filósofo francés que aborda las problemáticas de la definición de la técnica en relación con los procesos científicos y socioculturales. Lo anterior tomando como premisa específica la concepción de las técnicas como producciones humanas mediadoras entre el mundo

y los hombres; y los objetos como aquellos productos que resultan de un proceso de invención que busca modificar e incidir en la realidad.

G. Simondon trabaja en la definición y distinción entre objeto técnico y ser técnico: el primero es la realidad humana que reside en la máquina, es lo que permite concebir a la máquina no como un objeto contrario al hombre, sino que si es deseo de este concebir un objeto, es necesario entonces pasar por un proceso de individuación e invención que solo proviene del objeto mismo, dotándole de un código previo que lo determina como una realidad preindividual.

El objeto técnico crea una relación interhumana para crear el modelo transindividual, así el ser técnico es la sociedad y el principio de individuación que fijan convenciones y dinámicas como potencialidad que se adecuen e incorporen a los procesos físicos, psíquicos y colectivos.

De tal manera que, la individuación hace posible la disolución de la forma, el concepto y la realidad precediéndoles. Por ello es necesario pensar en la individuación como la diferencia individual que surge desde las relaciones diferenciales puras, haciendo a un lado las categorías y géneros ya creados o preconcebidos considerados como lo general que predefina su existencia. Lo menciona Simondon en (2005): “Hay que pensar la vida como una sucesión transductiva de operaciones de individuación, o como un encadenamiento de resoluciones sucesivas, donde cada resolución previa puede ser reincorporada en las resoluciones ulteriores” (p. 67).

Por lo expuesto con antelación, podemos afirmar que la técnica se desarrolla por intenciones, con fines y medios, ya que el ser viviente es una máquina auto generadora y natural, al existir continuidad entre el hombre y el animal, introduciéndose así, la técnica como un concepto contradictorio y problemático; por ende, en la medida que se vuelve sinérgica, la técnica acerca máquinas y seres vivos; naturaleza y cultura son realidades interactuantes, hasta cierto punto, indistinguibles, tanto la técnica se vuelve natural, y la naturaleza, técnica. Así, Simondon, menciona la génesis físico-biológica, dando pauta al descubrimiento de la evolución de las máquinas y de los procesos técnicos.

3. El acto transductivo, una reflexión orientada a la estética

Ahora bien, la dirección que se puntualiza a través de los conceptos definidos por Simondon se propone como una ruta para el análisis y revisión de conceptos propios de la estética, en su aplicación de producción bio artística actual, sin embargo, es necesario hacer algunos señalamientos y considerar antecedentes importantes con respecto a la individuación, como proceso propuesto por Simondon. Entre estos antecedentes a los conceptos del plano teórico de Gilbert Simondon, se menciona la idea tradicional que se origina en el mundo occidental desde la antigüedad, en torno al individuo como una

sustancia estable compuesta de elementos inalterables: átomos de Demócrito, la Teoría de las ideas de Platón, y la introducción de la Teoría de las formas según las implicaciones a la vez efectivas y las lógicas de Aristóteles.

Posteriormente se plantea, de manera contraria, que no hay individuo terminado posible, ni individualidad, solo algunos seres vivos que pasan por el proceso de individuación como un ejercicio constante y permanente del individuo. Por lo que esta interactividad permanente no permite una operación dialéctica o de retroalimentación, dado que la interactividad se fundamenta en un proceso constante de desfasamiento del individuo (concretización).

De esta manera el devenir en el proceso evolutivo es analizado simplemente como un accidente que afecta a ese proceso definido por fases –en la mayoría de los casos simplemente el devenir es inexistente–, este es un elemento accidental que conforma dicha interfase sin definir el proceso de individuación o concretización necesariamente como se puede apreciar en lo que enseguida nos refiere Gilbert Simondon (2007):

Porque las interacciones entre los elementos estructurales en el transcurso del funcionamiento no están definidas, salvo para una sola de ellas, a saber, la función moduladora [...] Las precisiones y cerramientos sucesivos aportados a este sistema transforman en funciones estables los inconvenientes que aparecen por sí mismos en ocasión de su funcionamiento (p. 52).

La sustancia que se había considerado como la cualidad inmodificable del ser, ahora no solo es cambiante sino que es volatilizable en estos periodos de desfasamiento, hasta ser reemplazada por aquel conjunto-colonia de elementos meta-estables desde el proceso de individuación en un niño hasta la muerte; por lo que el valor del estudio y la Teoría de la Individuación de Simondon radica en la tensión constante entre la permanente relación de lo estable-inestable para construir la condición de lo meta-estable. En el que el proceso de unificación se genera desde su potencial.

En todo caso, es necesario percibir el medio interior y el medio exterior del organismo como realidades mediadoras y abstracciones que influyen en el proceso de individuación. Esta Teoría de la Individuación se puede apreciar en distintas áreas como la física, la biología, la semiótica, etc., al devenir en sí misma en una ontología y epistemología en su conjunto.

El individuo que ha generado transductividad no es un individuo que se pueda definir por las fases de su proceso de desarrollo, sino que se reconoce como un individuo que se ha convertido en una interfase entre un medio interior o exterior de acuerdo con su potencialidad. Es decir, el individuo se encuentra en una condición de constante potencialidad cambiante.

Por ello, nuestra manera de percibir la realidad y nuestros actos nos dirigen a una finalidad transductiva, y así se infiere que el proceso de individuación es el paso que va desde lo físico a lo psíquico en el ser viviente; cuyo proceso deriva de su naturaleza preindividual, es decir, de la información que proviene de los procesos de invención. De tal forma que todo cambio en la individuación proviene del interior del que condiciona su naturaleza y es modulada por el individuo técnico, el hombre como creador, justamente, de su condición de vida.

Simondon insiste en que las innovaciones técnicas mayores o invenciones de tipo industrial, son primero, según él, un asunto de imaginación plástica; sus inventores dibujan en espíritu, analógicamente; después a través de un proceso lógico, de cálculo. Esto es propio de la invención técnica, pero no es solo la presencia del pensamiento del individuo técnico en la invención del viviente, ya que en este proceso intervienen secuencias insertas como una codificación propia de la vida que condicionan a este.

4. Transductividad, aproximaciones al acto comunicativo y al proceso bio creativo

Ya que en el planteamiento tradicional del arte se observa un alejamiento de la falsa creencia en la autenticidad y de su autonomía, lo que lleva a una confrontación entre un lenguaje abierto-claro (ciencia) y un lenguaje cerrado (arte). Sin embargo, la línea que los integra en el campo del arte se vuelve imperceptible y todo esto se torna ambiguo, entre lo que es filosofía, técnica, experimentación, conocimiento y manifestación cultural, a través de la inmersión del ser humano que crea ante la máquina auto generadora.

En este sentido, retomando la presencia de la transductividad –como el concepto fundamental simondiano– esta no se genera de la relación dialéctica ni del devenir, en sí misma la forma se diluye con el concepto y se destruye; hecho que enfatiza y rescata la idea de información, generando a su vez una relación entre su particular filosofía de la vida, la filosofía de la técnica y la filosofía de la información. Es el constante tránsito correspondiente a la operación propia de la individuación.

De este modo lo transductivo es un planteamiento contrario al inductivo o deductivo, ya que es un fenómeno de comunicación continua, es decir, la constante transmisión de información, que parte de códigos preexistente que condicionan el acto mismo, sin que esta sea una condicionante inmodificable. Ahora bien, el acto transductivo se concibe cuando un concepto o idea se traslada de contexto sistémico, promoviendo la aparición de nuevos significados, lo que permite el cambio y alteración de contenidos, y por lo tanto genera el acto interpretativo.

En el mundo contemporáneo las lógicas provenientes de las nuevas tecnologías hacen que los vínculos sociales sean cada vez más dependientes, en efecto, de las nuevas teorías de las tecnologías de la información y de la comunicación. La colectivización de

la información anula el logo centrismo, en beneficio del surgimiento de transversalidades en las identidades sociales, en los saberes y en las mismas prácticas científicas.

Estos fenómenos conducen ciertamente a una despersonificación de la inteligencia, que conlleva a la manifestación de las inteligencias colectivas. De hecho, algunos de estos rasgos definitorios de las nuevas condiciones, impuestas por la lógica de la innovación en los procesos de transmisión, y uso pedagógico de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, aportan enriquecedoras y amplias potencialidades a la imaginación práctica creadora en una gran diversidad de formas y expresiones sorprendentes. Ahora bien, el carácter transformador, de manera inicial nos permite adquirir ese conocimiento, y sus consecuencias a través de la importancia del consumo y sus medios probables.

En el contexto actual de una sociedad de segundo orden y del dominio de una organización social sistemáticamente regulada por la complejidad y la incertidumbre, el orden social obliga al sujeto a ser sujeto y al objeto a reservarse su singularidad. De tal modo que la técnica deja de ser sedentaria, deja de reducir al sujeto a una pura forma y al objeto a una pura materia, para convertirse en nómada –comunica la singularidad del sujeto y del objeto–. Solo un pensamiento que está preparado para asumir esta contradicción, en la que se sitúa la sociedad tecnológica es capaz de captar el proceso de permanente circulación del conocimiento, los saberes y la información.

Como lo mencionara Baudrillard (2000), el individuo contemporáneo ha desaparecido (p. 26), no existe la condición de individuo porque carece de identidad. Se dedica a imitar, a no destacar, a ser perfectamente clonado, a anular su personalidad y su originalidad.

De tal suerte que los conceptos de libertad e información son dos términos que no existen en un mismo plano ante la postura globalizada y la creciente homogeneidad. En la sociedad se desvanece la diferencia entre la realidad y la imagen a través de la información:

Ficción democrática de la comunicación, en la que se reconciliarían todas las lenguas a la sombra del sentido y del sentido común. Ficción de la información, de una forma universal de transcripción que anula el texto original. Con los lenguajes virtuales estamos a punto de inventar la anti-Babel, la lengua universal, la auténtica Babilonia, donde todas las lenguas se confunden prostituyen. Auténtico proxenetismo de la comunicación, que se opone a la ilusión mágica de la alteridad (Baudrillard, 2000, p. 52).

Resulta que hemos dejado de ser simples operarios o instrumentalizadores de la técnica para convertirnos en dialogantes dentro de un sistema del cual formamos parte completamente. La pérdida del centro que se opera por este camino, lejos de ser un factor de alienación, se convierte en un motivo de creación. Nuevas subjetividades surgen a partir de nuestro contacto con el universo tecnológico, así la reinención de lo humano

se plantea como necesaria en este nuevo escenario.

Es por ello por lo que, en la actual etapa de desarrollo social postindustrial,² la comunicación es sobre todo un recurso de circulación, virtual en esencia. Todo lo sólido se hace más fluido (liquidez), el territorio habitable, incluso el individuo mismo. Más allá del firme terreno de lo cierto, más allá de los conocimientos consagrados y las tecnologías cartesianas, es cada vez más evidente la urgencia de una investigación social que centre su interés en el ámbito complejo de la comunicación. El principio de la auto organización reclama, en este sentido, una teoría del sujeto que crea y busca individualidad dentro de una sociedad que lo abomina y consume.

Así, de manera tradicional, se considera que todo lo visible es traducible en imágenes, que la imagen tiene las propiedades semánticas de la lengua y que puede compararse con esta, y que el dominio de la imagen solo podría ser ejercido por el discurso del arte. Los estudios sobre cultura visual y antropología de la imagen han permitido reorientar la discusión en torno a esta última, la imagen, orientando su praxis al análisis crítico de los procesos de articulación social, simbólica y cognitiva, que producen las imágenes que forman parte del espacio social y del cuerpo.

La emergencia de los estudios sobre la imagen apunta no tanto a entenderla como una unidad simbólica propia de nuestra percepción sino, más bien, a comprenderla como el resultado de las simbolizaciones individuales y colectivas que se hacen en el espacio de lo humano; siendo así movilizadora de un sistema de correspondencias simbólicas y órdenes sociales.

Por ello, en este tránsito que va desde la definición de la imagen hacia la teoría de la información se observa la descripción de la experiencia estética como un acto perceptivo, de tal modo que el arte surge como una aprehensión sensible de la cualidad estética.

De estos signos estéticos resultantes se observa todo un conjunto de variantes que buscan fungir como un vehículo o medio de conocimiento, claro que siempre apelando a la búsqueda de un grado de especificidad que le permita ser medible de manera objetiva; por lo que en el hecho transductivo se genera la interpretación inteligente de la información recibida de unos significantes cuyo código no está en los ojos sino en nuestro cuerpo. Las características de la imagen no le son propias, sino que pertenecen a la mirada, es decir, finalmente, se logran diferencias de estas experiencias, lo que lleva a concluir que las imágenes e información que son recibidas por el individuo son categorías mentales, más no estéticas.

2. En 1992, Elliott anticipaba el papel de las tecnologías de la información como motor que direccionaba hacia el comienzo de una nueva era o etapa postindustrial renovando las estructuras económicas empresariales.

5. La individuación a través del objeto técnico-artístico como vía del reencantamiento del mundo en la pieza artística Nature?

En este orden de ideas, partiendo de las Teoría de la Individuación y de la Técnica, en la conformación de la Filosofía de la vida de Gilbert Simondon, se retomará el concepto de transductividad para su revisión y análisis en torno a los conceptos propios de la teoría del arte como son la ósmosis estética, dado que en los discursos bio artísticos se entrelazan la inevitable diversidad en la complejidad substancial del objeto que es dispositivo, interfaz y objeto de mediación, simultáneamente, en el proceso de individuación del sujeto.

De nuevo los artistas se sienten atraídos por la ciencia y creen en la necesidad de fusionar los métodos de la ciencia con los métodos del arte, al volverse esta convergencia metodológica mutua. La pluralidad de teorías y modelos en la ciencia, son tangenciales a la libertad, tolerancia y pluralidad de métodos en el arte.

A partir de la reflexión que se ha dado entre científicos, filósofos y artistas en la que se matizan las interrogantes al diluirse sus diferencias desde las distintas investigaciones-proyectos-experimentos, se produce una necesaria definición y búsqueda desde la relación entre la biología, la genética, la filosofía, la religión y el arte. Al derivar de lo anterior una particular visión y relación entre lo estético y lo funcional, se genera una relación estética/biología/genética/funcional/ética, la cual va de la mano con la responsabilidad de una nueva forma de vida en relación con el ser humano, criatura/obra de arte e interactuantes.

Desde las teorías de la comunicación, de la información y de la semiótica, se promueve el campo de esta última (considerando la comunicación como una característica esencial de la vida), y la zoosemiótica, según Thomas Sebeok (2001); que va más allá de la mente humana y de la capacidad discursiva y que abarca el estudio de los signos visuales, acústicos y químicos usados por los animales (pp. 61-63). Al dirigir a los participantes en situaciones construidas en las que se integran elementos de comunicación, así como la interacción, luz, lenguaje, lugares distantes, videoconferencias e intercambio y modificación constante de la información a través de sistemas de redes, hechos que confronta con los conceptos de identidad, responsabilidad, autoría y el problema del acto comunicativo.

De acuerdo con lo que nos menciona Gianetti (1998) sobre la vida artificial, en el desarrollo de procesos inteligentes, observando la diferencia entre la investigación biológica –análisis en torno a los seres vivos y la vida artificial– a través de un método sintético de los procesos o comportamientos vitales de ordenadores u otros medios (pp. 45-46). De tal forma que esta vida artificial, desde su referente en el pensamiento de la tecnicidad simondiano, no solo se determina por la materia, sino también, por el

proceso y la forma del proceso. Al plantear, de igual manera, la función y característica de la vida como linaje en su capacidad evolutiva (teoría de la simbiosis, sistemas de almacenamiento), ya que, de acuerdo con J. Doayne Farmer y Belin d'A. Aletta (1992) hay elementos y características compartidas entre los organismos artificiales y la vida real; la capacidad de reproducción, la configuración y la forma de organización, puesto que algunas funciones se pueden interpretar químicamente activas y, por lo tanto su cualidad metabólica, se pueden desarrollar como estructuras estables en determinados ambientes (p. 815).

Así, de los factores de interacción se aprecia un claro desplazamiento de la definición tradicional del arte hacia su análisis desde la teoría sistémica, la teoría de la comunicación y el constructivismo.

En la pieza *Nature?* de Marta de Menezes, artista nacida en Portugal, el discurso se fundamenta desde una sensibilidad histórica y filosófica, desde el sentido estetizante del objeto en el artista intelectual creador y ejecutante, el cual se activa en su obra a partir del concepto y de su propia concepción del mundo, a través de la experiencia estética, del color, la forma, la estructura y su composición.

Nature? es una pieza de arte conceptual, que se plantea desde el hermetismo del lenguaje artístico, la filosofía de la vida de Simondon y el conocimiento científico, por lo que es importante llevar a cabo una exposición de referencias en torno a la historia y la teoría del arte; entre las que encontramos sus antecedentes en la interdisciplina abordada, ya desde las vanguardias históricas, y el surgimiento posterior del arte procesual a partir de la década de los sesenta en su manifestación a través del Land art y el Earth art, y la introducción de los sistemas biológicos como analogía a los sistemas sociológicos.

Nature? es el reflejo de una revolución de la filosofía del lenguaje donde sus elementos son más consubstanciales que puros, más comprometidos, y aún con una carga relativista y de integración del arte, la filosofía y la ciencia como lo menciona Peter Weibel (2006), Claudia Gianetti(1998) y Esposito(2006). Así, la expresión del relativismo por medio del arte como una consecuencia de los hábitos que se generan en un espacio y tiempo definidos como hechos históricos de naturaleza cambiante, según lo expone el filósofo Paul Feyerabend. (2008, pp. 21-22).

El arte, la filosofía y la ciencia se fusionan a través de la actitud artística intelectualizada, es el arte por el arte visto a través de las ventanas de la ciencia, de la individualidad creativa, de la conciencia posmoderna, y de la filosofía del lenguaje en un relativismo que hace uso de las reglas para alejarse del método. Es una visión hegeliana que integra el saber relativo y fragmentado de nuestra actualidad, como lo menciona Lyotard o el mismo Jameson (1991, pp. 30-32).

La invasión de la vida generó nuevas formas de establecer vínculos; con un espíritu lúdico, discutiendo la manera de tener experiencias tanto estéticas, perceptivas y de captación de la realidad: a la par de cuestionamientos sobre todo con el cuerpo, las relaciones espacio-tiempo, o incluso problemáticas acerca del espacio real. De igual forma, se ponen en tela de juicio los protocolos o criterios estandarizados, ya sea, por intereses económicos, sociales, de practicidad con respecto al sistema y el mercado del arte modelados por y para el beneficio del hombre.

En la obra de Marta de Menezes, el arte se fortalece y desarrolla a través de la interdisciplina y su confirmación de la vida y su diversidad, hecho que se expone como elemento central en su propuesta *Nature?* Los términos que nos acompañan a lo largo de este discurso son la representación del mundo, por medio de la manipulación técnica y estética, la vida y la fuerza creadora/creativa. En la imposibilidad de representación desenfrenada en su determinante científica, solo como herramienta.

Conclusiones

El acto creativo básico se genera desde la transferencia, en el que la realidad extramental (emociones y pensamientos) se funde como materia prima del arte tomando a la realidad física (objeto) como vehículo-contenedor de las ideas; mismas que solo pueden, en su cualidad polisémica, provocar un verdadero acto de lectura e interpretación a partir del acto transductivo, cualidad intangible que se localiza en la superación del acto creativo básico contenido en la obra de arte en estado bruto.

Dado que, en el acto bio artístico el artista resignifica la vida y la transmuta a través de la modificación substancial del organismo, y que cambia bajo condiciones impuestas por el hombre al lograr, asimismo, un cambio en la materia, solamente a través de la libertad crítica, la subjetividad, la voluntad y la técnica.

El acto transductivo, promueve la aparición de nuevos significados, lo cual permite a su vez el cambio y alteración de contenidos, por lo que da pauta al desarrollo del acto interpretativo y por ende de la generación de códigos, que permiten localizar fenómenos y conceptos privativos de la teoría en el proceso bio creativo.

Se aprecia así, la posible interacción de conceptos simondianos propios de la filosofía de la técnica como es el objeto técnico, el ser técnico y la transductividad, que pueden ser analizados y aplicados para conocer el fenómeno bio artístico, y generar un nuevo camino a la construcción de conceptos alternativos para la crítica y entendimiento del fenómeno bio artístico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudrillard, J. (2000) *El crimen perfecto*. (3ª ed.). Anagrama.
- Berman, M. (2004) *El reencantamiento del mundo*. (9ª ed.). Cuatro vientos.
- Diodato, R. (2004) *Estética de lo virtual*. Universidad Iberoamericana.
- Esposito, R. (2006) *Bíos, biopolítica y filosofía*. Grama.
- Farmer, J. y Aletta B. (1992) Vida artificial: la evolución futura. *Artificial Life II, Santa Fe Institute of Studies in the Science of Complexity*, vol. X, 815-840.
- Feyerabend, P. (2008) *Adiós a la razón*. Tecnos.
- Giannetti, C. Arte y diseño en la era digital. *Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América*, No. 17, 44-49.
- Hernández, I. y Raúl. B. (2010) *Estética, vida artificial y biopolítica: Expansiones en la Evolución cultural y biológica a través de la tecnología*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Jameson, Frederic. (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Liotard. J. (1991) *La condición postmoderna*. (2ª ed.), R.E.I.
- Onfray, M. (2002) *Teoría del cuerpo enamorado: por una erótica solar*. Pretextos.
- Quéau, P. (1995) *Lo virtual: virtudes y vértigos*. Paidós.
- Pelayo P. (2006) El caso Simondon, *Revista de Filosofía*, Núm. 2, Bitácora 32, Eikasía, p. 1.
- Sebeok, T. (2001) Biosemiotics: itsroots, proliferation, and prospects. *Semiotica* 134, 61-78.
- Simondon, G. (2005) *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Trad. Julián Ferreyra, Million.
- Simondon, G. (2007) *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.
- Weibel, P. (2006) La condición postmedial. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, No. 10, Universidad Austral de Chile, 137-141.

[pp. 47-64]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2024.i24.04>

DE LA APERCEPCIÓN DE SANTAYANA A LA INTERPRETACIÓN DE DANTO. EL NUEVO ROL DEL ESPECTADOR EN EL ARTE POSMODERNO

FROM THE APERCEPTION OF SANTAYANA TO THE INTERPRETATION OF DANTO. THE NEW ROLE OF THE SPECTATOR IN POSTMODERN ART

Daniel Sánchez Requejo
Universidad de León

Resumen

La relación tradicional que el espectador artístico había mantenido con las obras de arte a lo largo de la historia sufrió profundos cambios con la llegada del arte moderno. La progresiva valoración del apartado conceptual y filosófico que se da con las primeras vanguardias – y, en mayor medida, con las manifestaciones artísticas a partir de 1960 – convirtieron a este espectador en un sujeto activo en la construcción de los significados de la obra de arte. Esta cuestión despertó el interés de algunos pensadores como el filósofo español George Santayana, quien propuso el concepto de la “apercepción” para explicar, en cierto modo, la capacidad del sujeto para completar formas y significados – naturales y artísticos – que le son presentados de manera incompleta o ambigua. Tiempo después, el filósofo y crítico de arte estadounidense Arthur Danto desarrolló toda una teoría en

torno a la interpretación artística como proceso ontológico por el cual el espectador asume el papel de “co-artista” en la creación de las obras de arte y sus significados. Esta investigación propone un estudio relacional de ambos autores para así explicar el nuevo rol activo del espectador en el arte posmoderno.

Palabras clave: Arthur Danto; Apercepción; Arte posmoderno; Espectador; George Santayana; Filosofía del arte.

Abstract

The traditional relationship that the artistic spectator had maintained with works of art throughout history underwent profound changes with the arrival of modern art. The progressive appreciation of the conceptual and philosophical section that occurs with the first avant-garde movements – and, to a greater extent, with artistic manifestations from 1960 onwards – turned this spectator into an active subject in the construction of the meanings of the work of art. This question aroused the interest of some thinkers such as the Spanish philosopher George Santayana, who proposed the concept of “apperception” to explain, in a certain way, the subject’s ability to complete forms and meanings – natural and artistic – that are presented to him in an incomplete or ambiguous way. Some time later, the American philosopher and art critic Arthur Danto developed a whole theory around artistic interpretation as an ontological process by which the viewer assumes the role of “co-artist” in the creation of works of art and their meanings. This research proposes a relational study of both authors in order to explain the new active role of the spectator in postmodern art.

Keywords: Arthur Danto; Aperception; George Santayana; Philosophy of Art; Postmodern Art; Viewer.

INTRODUCCIÓN: LA RELACIÓN ENTRE LA OBRA DE ARTE Y EL ESPECTADOR

Marcel Duchamp, ese artista que cometió la osadía de presentar un urinario común como obra de arte titulada *Fountain* en el *Salon des Artistes Indépendants* parisino, en 1917, se refirió a la creación artística en los siguientes términos: “el acto creativo no es desempeñado por el artista solamente; el espectador lleva la obra al contacto con el mundo exterior por medio del desciframiento y la interpretación de sus cualidades internas y así agrega su contribución al acto creativo”¹. Varias décadas antes, Friedrich Nietzsche ya había sugerido la posible transmutación del espectador en co-artista, exaltando el valor de lo incompleto como llamamiento al intelecto del receptor: “cuanto

1. Marcel Duchamp. “The Creative Act”, *Art News*, vol. 56, núm. 4 (1957): 29.

más se deja que hacer al espectador, más se excita en triunfar el mismo del obstáculo que hasta entonces se oponía al desenvolvimiento completo de la idea”². Estos planteamientos fueron posibles gracias a un proceso “subjetivador” en el que el arte se ve inmerso desde el surgimiento de la estética kantiana e idealista. En dicho proceso, el aspecto objetual de las obras de arte ve mermada su importancia frente al creciente interés que suscitan los sujetos implicados en el fenómeno artístico: artista y espectador. El papel del espectador es revalorizado hasta tal punto que personajes como Nietzsche o Duchamp poco menos que lo sitúan al mismo nivel que el artista. Sin embargo, ¿hasta qué punto es esto posible?

Wladyslaw Tataskiewick, en una de sus obras, propone una estructuración de la historia de la estética en torno a diferentes conceptos, tales como el arte, la belleza, la forma o la mimesis³. Siguiendo la línea del filósofo e historiador polaco, y con el fin de ofrecer una breve fundamentación teórico-histórica de la relación entre la obra de arte y el espectador, se proponen a continuación una serie de términos que han fundamentado, a lo largo del tiempo, buena parte de dicha relación. En primer lugar, remontándonos a los orígenes de las reflexiones filosóficas sobre el arte, marcadas por conceptos como *tekne* o mimesis, se estableció una relación que podemos calificar como técnico-imitativa, en la cual la obra de arte era admirada y valorada en tanto a la habilidad del artista para asemejar sus representaciones a la realidad. En segundo lugar, la capacidad artística para relacionarse con el mundo divino acabó otorgando a las obras de arte un papel sentimental, religioso o moral que interpelaba directamente al interior del espectador mediante sus formas y significados y lo vinculaba a esa esfera sobrenatural. En tercer lugar, la experiencia estética se constituye como el fenómeno que ha gozado de mayor preponderancia en las relaciones entre el arte y los seres humanos. Tales experiencias se producen gracias a la capacidad de las obras de arte para portar en sus formas categorías estéticas como la belleza, lo sublime, lo grotesco, lo terrorífico, etc. En cuarto lugar, algunos autores descubrieron en las creaciones artísticas una cualidad ficcional que permitía a sus receptores evadirse del mundo real y trasladarse a otros mundos mediante su contemplación o experiencia sensorial. Por último, a lo largo de toda la historia, los artistas han tratado de presentar en las obras de arte ideas o significados más o menos ocultos lanzados a unos espectadores cuya labor es la de descifrarlos, interpretarlos y comprenderlos.

Estas relaciones, si bien no son excluyentes unas de las otras, sí que han gozado, cada una de ellas, de un momento en la historia o un estilo o lenguaje artístico en la que se han vuelto predominantes. Sin embargo, la aparición de obras como la anteriormente mencionada

2. Friedrich Nietzsche. *Humano, demasiado humano* (México: Mexicanos Unidos, 1986), 165.

3. Wladyslaw Tataskiewick. *Historia de seis ideas estéticas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis y experiencia estética* (Madrid: Tecnos, 1976).

de Duchamp, ha incrementado en mayor medida esta última relación, en la cual el significado se erige como el elemento de mayor importancia artística, desbordando por completo a la forma. Si ese significado no es captado o comprendido por el espectador, la obra, de algún modo, fracasa. Ante las transformaciones ligadas al arte moderno, y frente a la aparición de obras de arte con formas sorprendentes e insospechadas (urinarios, lienzos monocromos, cajas de jabones industriales, etc.), el arte requiere de un nuevo tipo de espectador, un receptor activo dispuesto a enfrentarse ante estas nuevas obras, a interpretarlas y tratar de completar unos significados que ahora le son presentados de manera parcial, desafiante o ambigua⁴.

En esta tesitura, la labor de filósofos y críticos de arte de orientar a dichos receptores hacia las interpretaciones más acertadas y fundamentadas posibles de las obras se hace cada vez más necesaria. Este papel es asumido, entre otros, por Arthur C. Danto quien, bien desde su obra filosófica, bien desde sus críticas de arte, reconoce esta deriva artística y atribuye al espectador una labor activa en la construcción de los significados artísticos. Antes que él, otros pensadores habían tratado ya esta capacidad del espectador para completar formas y significados incompletos, ligados a la actividad artística. De entre todos ellos destaca uno de los nombres que mayor influencia probada y reconocida – aunque todavía pendiente de un análisis más profundo – ha tenido en la conformación del pensamiento dantiano, el del español George Santayana, quien propuso, en una de sus obras dedicadas a la reflexión estética, el concepto de la “apercepción” para tratar el tema que nos ocupa. Merece la pena detenerse en cómo pudo influir este concepto en la filosofía del arte de Danto o, más bien, cómo acabó derivando en el proceso interpretativo que el filósofo norteamericano asigna a todo espectador que se enfrenta a una obra de arte.

GEORGE SANTAYANA, EL SENTIDO DE LA BELLEZA Y LA APERCEPCIÓN

El arte no fue, en ningún caso, la principal preocupación filosófica de Santayana. Su pensamiento, tan profundo y sistemático como el de muchos de los grandes filósofos de la historia, aborda cuestiones relacionadas con el mundo, la experiencia, y la manera en la cual los seres humanos se relacionan con la realidad. A lo largo de su vida, que osciló entre su temprano traslado a Estados Unidos y sus viajes por Europa, Santayana fue conformando un sistema filosófico destinado a desbancar los postulados hegelianos en favor de una mezcla de posicionamientos racionalistas, naturalistas y pragmatistas⁵. *La vida de la razón*, una auténtica epopeya histórica del desarrollo del intelecto humano; *Los reinos del ser*, una de las estructuras ontológicas más interesantes y novedosas del

4. José Luis Molinuevo. *La experiencia estética moderna* (Madrid: Síntesis: 1998), 19.

5. Vicente Cervera Salinas y Antonio Lastra, eds. *Los reinos de Santayana* (Valencia: Universidad de Valencia, 2002), 51-54.

siglo XX o *El último puritano*, una novela filosófico-moral de innumerables significados de toda clase, son una buena muestra del enorme legado de este pensador. No obstante, toda persona tiene una historia, y esta historia, un comienzo. El de Santayana está, muy a su pesar, en la reflexión estética. Cuando, en 1896, necesitaba garantizar su posición y reconocimiento académico y docente en Harvard a través de la publicación de una obra teórica, varias voces le recomendaron que esta versase sobre el arte. En tanto que el interés de Santayana por el arte era prácticamente nulo – aunque irá creciendo con el paso de los años –, desvió la atención temática hacia la experiencia de la belleza⁶. *El sentido de la belleza* se convirtió, pues, en la carta de presentación de Santayana en Harvard y el panorama filosófico norteamericano del momento. A pesar de que, tiempo después, le reconociera al mismísimo Arthur Danto que su obra no era más que “un librucho infecto”⁷, sus ideas influyeron sobremanera en el pensamiento estético posterior, con una trascendencia reconocida, precisamente, por Danto.

La tesis general que envuelve toda la obra es la consideración de la belleza como una objetivación del placer que el sujeto lleva a cabo en su experiencia ante las cosas bellas, entre ellas las obras de arte. Esta objetivación supone la conversión de una sensación subjetiva, del receptor o espectador, como es el placer, en una cualidad del objeto en cuestión: la belleza⁸. De esta forma, Santayana se inserta en el progresivo interés estético hacia la experiencia del sujeto, lo cual le lleva a tratar otro tipo de cuestiones tales como la percepción de la forma y su belleza o la expresión. Esta deriva filosófica le lleva a plantear un concepto fundamental en sus tesis sobre la belleza de la forma: la apercepción del sujeto.

La forma, para Santayana, es la combinación oportuna y completa de una serie de elementos, cuya armonía o adecuación tiene la capacidad de generar la experiencia de la belleza en un sujeto⁹. Es a este receptor al que le corresponde la tarea o actividad mental

6. George Santayana. *El sentido de la belleza: un esbozo de la teoría estética* (Madrid, Tecnos: 1999), 10.

7. Arthur Danto. “Una visita a Santayana”, *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, núm. 70 (2006), 13. Arthur Danto realizó un viaje a Italia en el verano de 1950. Allí visitó a Santayana, quien residía en un convento de las Hermanas Azules. En este encuentro pudieron conservar sobre las opiniones artísticas de Santayana a propósito de *El sentido de la belleza*. El autor español manifestó su rechazo hacia esta obra al tratarse de un escrito realizado mucho antes de alcanzar su madurez filosófica. Es por ello que, para comprender realmente las nociones artísticas aceptadas pro Santayana en su filosofía, resulta más provechoso consultar el volumen “La razón en el arte”, parte de su compendio *La vida de la razón*.

8. Laura Elizia Haubert. “Observações introdutórias sobre a natureza da beleza na filosofia de George Santayana”, *Griot: revista de filosofia*, vol. 29, núm. 1 (2021), 241.

9. Santayana, *El sentido de la belleza*, 81.

de sintetizar los diferentes elementos en una forma determinada: “Una percepción perfectamente simple, en la que no hubiera la menor conciencia de distinción y relación de partes, no sería una percepción de partes; sería una sensación”¹⁰. La sensación, diríamos, es la relación más simple y primaria que un sujeto tiene para con el mundo, experimentado en función de sus elementos individuales. La siguiente fase conlleva, entonces, la elaboración mental de las formas. Si aplicamos dichas ideas al arte, las grandes pinturas de la historia, en un nivel perceptivo básico, no son más que diferentes trazos, líneas, pinceladas y colores. No obstante, es nuestra capacidad aperceptiva la que nos permite organizar dichos elementos en formas susceptibles de ser experimentadas como bellas.

Para el espectador artístico, este proceso mental del establecimiento de la forma no había supuesto un gran reto perceptivo mientras el arte se acogía al paradigma mimético, rigiéndose por su parecido a la naturaleza. Esta relación de semejanza entre la obra de arte y su referente real, la cual facilitaba la percepción formal y bella de las manifestaciones artísticas, comenzó a verse tambaleada con la llegada del arte moderno. De las escenas religiosas de Rafael, los retratos de Rembrandt o los paisajes de Friedrich, se pasaba a obras completamente nuevas como los *ready-mades* duchampianos, la pintura abstracta o el arte conceptual. Este proceso supone, por un lado, la tesis adelantada por Hegel de la progresiva desmaterialización del arte hacia la preponderancia de los significados sobre sus formas¹¹ y, por otro lado, el cuestionamiento de la idea tradicional de belleza artística y sus lazos con la habilidad mimética. Aparecen nuevas formas artísticas que, en muchos casos, tienen una naturaleza ambigua o incompleta.

Es entonces, con el sujeto enfrentándose a estas formas abstractas o fragmentadas, cuando la percepción se vuelve insuficiente y deja paso a la apercepción, una actividad mental e intelectual en la cual participan las experiencias, ideas y conocimientos del sujeto para completar, experimentar y comprender unas formas que, por sí mismas, carecen de unidad y significado completo: “Es el libre ejercicio de la apercepción lo que confiere un interés tan peculiar a los objetos indeterminados, a lo vago, lo incoherente,

10. Santayana, *El sentido de la belleza*, 90.

11. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Lecciones sobre la estética* (Madrid: Mestas, 2003). Hegel propone una periodización de la historia del arte acorde al despliegue progresivo del Absoluto en sus diversas manifestaciones, las cuales se adecúan a este concepto a medida que van liberándose de la materia. El arte comenzó con un período simbólico, ligado a la arquitectura, en el que las formas y los materiales todavía ocultan u oscurecen en gran medida la idea y el Absoluto. El período clásico posterior, asociado a la escultura, logró un equilibrio armónico entre forma y materia como paso previo a un período romántico en el que la idea acabaría por desbordar las formas sensibles y materiales. Este arte romántico está vinculado a la pintura y la música, coronando un proceso en el que el arte va desmaterializándose hacia la expresión más pura del Absoluto que, no obstante, llega tan solo con la filosofía.

lo sugestivo, lo que se presta a interpretaciones varias”¹². Santayana explica este concepto, primeramente, aplicándolo al mundo de la naturaleza objetiva. Propone ejemplos como las nubes, cuyas formas, siempre accidentales y, en muchos casos, abstractas, carecen por sí mismas de toda aspiración estética. Sin embargo, el sujeto, haciendo uso de sus fuerzas aperceptivas, puede asignarle una u otra forma a la cual aplicar, posteriormente, cierta categoría que acaba por posibilitar la experiencia estética¹³. Algo similar ocurre con el paisaje natural, que siempre se presenta como referente indeterminado en tanto la variedad de los elementos que lo constituyen, pero que adquiere una forma en base a la libertad del sujeto de seleccionar, acentuar o agrupar dichos elementos¹⁴. En ambos casos, con las nubes y el paisaje, se lleva a cabo una reanimación del reconocimiento de la forma. Lo que en un primer momento se presenta como abstracto y ambiguo, el sujeto receptor lo acaba dotando de una forma aperceptiva. Ello provoca que cada sujeto, en función de sus diferentes conocimientos y experiencias, lleve a cabo reanimaciones dispares. Y es precisamente este aspecto el que nos conduce a la aplicación de la apercepción a la experiencia artística.

Ese doble proceso de desmaterialización y creciente relevancia del significado sobre la forma que la actividad artística experimenta desde el siglo XIX, exige, de manera colateral, el enriquecimiento de las fuerzas aperceptivas del público del arte para que sus manifestaciones triunfen o, por lo menos, sean comprendidas. Si bien Santayana remite en mayor medida a la forma y a la belleza – y no tanto al significado – cuando fundamenta el proceso aperceptivo, este acaba encontrando una notable aplicación en las nuevas derivas artísticas del siglo XX. El abandono definitivo del paradigma mimético artístico-natural, de la mano de fenómenos como la pintura abstracta, implicó de manera directa al espectador artístico y sus capacidades aperceptivas. Las formas abstractas y/o ambiguas que presentaban en sus obras artistas como Kandinsky, Magritte, el propio Duchamp, Miró o Pollock acabaron por exigir a un espectador activo en la experiencia del arte, dispuesto a esforzarse intelectualmente – y aperceptivamente – para reconocer formas y significados en las nuevas manifestaciones artísticas.

Santayana, sin embargo, se muestra un tanto escéptico con este nuevo rumbo que comienza a percibir en el arte ya en la temprana fecha de la publicación de *El sentido de la belleza*, mostrándose contrario a un arte de formas indeterminadas o incompletas, no tanto por su menor valor artístico, sino por el peligro que supone para un espectador

12. Santayana, *El sentido de la belleza*, 113.

13. Santayana, *El sentido de la belleza*, 102-103. Santayana explica cómo no aplicamos categorías estéticas (bello, feo sublime, grotesco) a las nubes en tanto fenómenos meteorológicos, sino que lo hacemos a las formas aperceptivas que le asignamos (animales, objetos, seres, etc.).

14. Santayana, *El sentido de la belleza*, 115.

sin suficientes capacidades aperceptivas. Este nuevo arte, afirma Santayana, requiere de mentes activas y equipadas, de un talento aperceptivo sin el cual las obras pueden caer en saco roto y ser desestimadas¹⁵. Así, Santayana liga la indeterminación de las formas a la posible ausencia de belleza y valor cuando afirma que “la inestabilidad de la forma no puede representar ventaja alguna para una obra de arte; lo determinado conserva constantemente aquello que lo indeterminado logra alcanzar solo en los momentos en los que la imaginación del observador es especialmente propicia”¹⁶. Parece, más bien, que el autor español no rechaza este tipo de arte ambiguo formalmente de una manera radical, sino que, más bien, se reafirma en su sospecha de que tan solo las mentes más preparadas, dotadas de unas fuerzas aperceptivas desarrolladas, serían capaces de reconocer tal arte y apreciar su belleza. No obstante, este escepticismo que muestra Santayana en sus inicios como filósofo hacia el arte de su momento irán variando con el paso de los años y con una madurez intelectual cada vez mayor que le permitirá abordar esta cuestión desde nuevas posturas¹⁷.

La apercepción se convierte, así, en el fenómeno que otorga al sujeto un papel protagonista o predominante en la comprensión y representación simbólica de la realidad¹⁸. Del talento y bagaje aperceptivo depende, no tanto el mundo, sino la imagen simbólica que nos hacemos de él. Este proceso es aplicable a la experiencia artística, al igual que a la

15 Santayana, *El sentido de la belleza*, 121-123.

16. Santayana, *El sentido de la belleza*, 123-124.

17. Esta desconfianza y “oposición” de Santayana con respecto a las nuevas manifestaciones artísticas de finales del siglo XIX se irá suavizando con el tiempo y con la llegada de los movimientos de vanguardia. Llegados a este punto, destacan las opiniones contrastadas de dos destacados investigadores. Por una parte, Krzysztof Piotr Skowroński, en su ensayo “Santayana and the Avant-garde: Visual Arts in the Context of Democracy, Norms, Liberty, and Social Progress”, asume una posición mayormente conservadora del pensador español con respecto al arte por medio del rechazo frontal a las nuevas tendencias, incapaces de expresar la verdad con respecto al mundo y al universo. La opinión contraria es la que, con buen criterio, argumenta Manuel Ruiz Zamora en su trabajo “Santayana y las vanguardias”. Apoyándose en ensayos publicados por Santayana en una etapa más madura de su pensamiento, como son “Penitent Art” (1922) y “An Aesthetic Soviet” (1927), defiende el hecho de que este autor fue suavizando su opinión hacia manifestaciones vanguardistas como el cubismo o los ballets rusos. Por el contrario, Santayana, lejos de censurar este nuevo arte, aceptaría en parte su nacimiento acorde a la libertad de la que goza el artista, reconociendo su carácter “indefenso” para el progreso racional de la humanidad, que es el tema que verdaderamente ocupa a Santayana.

18. John Dewey remite a Santayana en su obra *Art as experience* y explica esta idea por la cual el autor español trataba de defender el hecho de que las imágenes no caen en el cerebro de un sujeto de manera pasiva, sino como semillas que van creciendo en valor y significación gracias a los procesos mentales humanos: John Dewey, *El arte como experiencia* (Barcelona: Paidós Estética, 2008), 177.

propia organización mecánica que llevamos a cabo ante la naturaleza exterior. Santayana concluye sus reflexiones en torno a la apercepción con un ejemplo más, quizás el que acabará encontrando una conexión más directa con el pensamiento de Arthur Danto. Afirma que el hecho de que la figura humana, cuyas formas apenas han cambiado en los últimos tiempos, haya contado con representaciones tan diversas, se debe, precisamente, a las transformaciones en nuestra manera de percibirla¹⁹.

DANTO, EL ARTE POSMODERNO Y LA INTERPRETACIÓN

La obra filosófica de Arthur Danto atraviesa un primer momento correspondiente a sus tanteos por la filosofía analítica aplicada a diferentes ámbitos, pasando a una segunda etapa en la que acomete un importante giro de pensamiento hacia la reflexión artística. Danto, sin embargo, reconoció sus aspiraciones filosóficas de crear todo un sistema analítico en torno a la representación. Su modelo a seguir en este proyecto no fue otro que el mismo Santayana, cuya influencia en el autor norteamericano queda fuera de toda duda²⁰. Precisamente, la obra en la que Danto explica su proyecto analítico basado en el influjo de Santayana, *The Body: Body Problem*, es un compendio de ensayos destinados a ofrecer una explicación filosófica a la diversidad de representaciones del cuerpo humano en el arte y la cultura a lo largo de los tiempos, sin que este haya sufrido cambios fisionómicos sustanciales. Semejante cuestión fue planteada ya por Santayana en *El sentido de la belleza* a propósito de sus reflexiones en torno a la apercepción.

Al igual que Santayana había desarrollado filosóficamente el recorrido histórico de la razón y el intelecto humanos en *La vida de la razón*, Danto acomete una labor similar en lo que podríamos denominar, siguiendo las tesis de Nicolás Lavagnino, “La vida de la representación”. Ambos autores se posicionaron en torno a un conocimiento simbólico y representativo de la realidad por parte del ser humano. Santayana, mediante la actividad racional. Danto, definiendo al sujeto como “ens representans”, un sistema de

19. Santayana, *El sentido de la belleza*, 128.

20. Arthur Danto, *El cuerpo. El problema del cuerpo: selección de ensayos* (Madrid: Síntesis, 2003), 28. En esta obra, Danto reconoce la profunda admiración que profesó hacia *The Life of Reason*, obra publicada por Santayana entre 1905 y 1906 en la cual proponía una serie de reflexiones en torno a la razón aplicada al sentido común, la sociedad, el arte, la religión y la ciencia. Danto, inspirado por el autor español, trató en sus inicios de llevar a cabo una tarea similar, aplicando el proceso representativo a los ámbitos de la historia, el conocimiento, la acción, el arte y la filosofía misma. Los tres primeros campos quedaron cubiertos con las publicaciones de *Analytical Philosophy of History*, *Analytical Philosophy of Knowledge* y *Analytical Philosophy of Action*. Los dos últimos, a pesar de no contar con una obra específica como los anteriores, encontraron en *The Transfiguration of the Commonplace* y *The Body: Body Problem* las obras que culminaban este proyecto analítico.

representaciones mentales, visuales y verbales que organizan y estructuran el universo²¹. El pensador español, una vez alcanzada su madurez filosófica, definió el arte como una prueba inestimable de la capacidad representativa y simbólica humana, siendo sus manifestaciones un conjunto de huellas que el sujeto deja en el mundo mediante la transformación de los objetos y elementos acorde a sus necesidades espirituales²². Danto, por su parte, estudiará las obras de arte en tanto significados encarnados fruto de la labor creativa y expresiva de un artista y el consiguiente proceso interpretativo de un espectador.

Ya desde sus primeras publicaciones, Danto manifiesta una tendencia a reconocer la capacidad creadora de las interpretaciones que el sujeto realiza ante diferentes fenómenos de la realidad. En 1965, cuando presenta su pensamiento histórico en la obra *Analytical Philosophy of History*, reflexiona en torno a la verdadera labor de un historiador. Esta figura debe estudiar y relatar la historia acorde a un modelo narrativo, el cual se rige por un método que parte del estudio riguroso de las evidencias conceptuales relacionadas con un acontecimiento o una época histórica²³. No obstante, cualquier investigación de este calibre está condenada a toparse con lagunas o “vacíos” históricos, pues no siempre tales evidencias son capaces de cubrir por completo el objeto de estudio. Es entonces cuando el verdadero historiador debe recurrir a la imaginación histórica, esto es, a su bagaje cultural e intelectual, para rellenar de la mejor manera tales lagunas²⁴. Semejante proceso se asemeja considerablemente al fenómeno aperceptivo ante las formas incompletas. Ello explica el hecho por el cual podremos toparnos con interpretaciones o narraciones muy diferentes de un mismo acontecimiento o período histórico.

Estas nociones extraídas de la vertiente historicista de Danto ya habían sido adelantadas, sucintamente, en el escrito filosófico con el que el autor estadounidense se presentó al mundo artístico: *The Artworld*, que vio la luz en 1964. En este breve texto, Danto ofrece su visión particular del funcionamiento del arte de su momento a propósito de su visita a una exposición de la *Stable Gallery* neoyorkina dedicada a Andy Warhol. La muestra expositiva, consistente en varias piezas escultóricas con formas de productos comerciales propios de la sociedad de consumo norteamericana, hizo a Danto reflexionar en torno

21. Nicolás Lavagnino, “*Ontological mislocations*, modos de conciencia e historia. Indiscernibles, desplazamiento y horizontes de posibilidad en la filosofía de Arthur Danto”, *Areté. Revista de Filosofía*, vol. 25, núm. 1 (2003), 86-87.

22. George Santayana. *La vida de la razón o fases del progreso humano* (Madrid: Tecnos, 2005), 335-336.

23. Arthur Danto, *Historia y Narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia* (Madrid: Síntesis, 1989), 69-73.

24. Danto, *Historia y Narración*, 58.

a la experiencia artística que tales piezas podían suscitar – o no – en el espectador²⁵. Danto concluyó que existía un “mundo del arte”, una atmósfera teórica conformada por diferentes conocimientos, experiencias e ideas sobre la actividad artística contemporánea e histórica, que se encargaba de condicionar la experiencia y la comprensión de la obra de arte por parte del espectador²⁶. A mayor conocimiento o familiarización para con ese “mundo del arte”, mayores posibilidades de poder asumir las nuevas formas artísticas tan novedosas y comprender los profundos significados que esconden: “Para ver algo como arte se requiere algo que el ojo no puede menospreciar: una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte”²⁷. Esta primera obra le sirve a Danto para presentar su postura más moderada de la participación efectiva del espectador en la obra de arte, por el momento tan solo en la comprensión de un significado creado por el artista. Con el tiempo, tal posicionamiento se radicalizaría hasta otorgarle un papel activo en la creación del significado mismo.

Hemos de esperar hasta el año 1981 para la presentación de una filosofía del arte de cierta profundidad y sistematicidad por parte de Danto. Esta llega con la publicación de *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. En ella esboza una primera aproximación a la definición de las obras de arte como significados encarnados, destacando la naturaleza metafórica de las mismas. Si bien la presentación formal del objeto artístico es la responsable de nuestra primera impresión sensitiva, el verdadero valor de la obra de arte, el culpable de que dicho objeto adquiera un status artístico, es el significado que encarna de una manera simbólica y metafórica²⁸. De esta forma, la obra adquiere cierto carácter críptico que requiere de la actividad intelectual de un espectador obligado a enfrentarse a la obra para desvelar su significado y reconocer, así, su metáfora y, consiguientemente, su artisticidad²⁹. Este proceso, huelga recordar, se vuelve cada vez más importante, a la par que complejo, a medida que el arte avanza por las intrincadas sendas creativas de la segunda mitad del siglo XX. Las obras de arte se iban presentando a través de formas cada vez más extrañas y ajenas al mundo del

25. *The Personality of an Artist* fue una exposición que la *Stable Gallery* dedicó a Andy Warhol entre el 21 de abril y el 9 de mayo de 1964. A lo largo de su itinerario se disponían varias esculturas del artista estadounidense que representaban, con un carácter más monumental, productos comerciales como tomates *Heinz*, sopas *Campbell*, cereales *Kellogg's* o cajas de jabón *Brillo*.

26. Arthur Danto, “The Artworld”, *Journal of Philosophy*, vol. 61, núm. 19 (1964), 579.

27. Danto, “The Artworld”, 580.

28. Gerard Vilar, “On Some Dissonances in A. C. Danto’s Art Criticism”, en *The Philosophy of Arthur C. Danto*, ed. Randall E. Auxier y Lewis Edwin Hahn (Chicago: Open Court, 2013), 147.

29. Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte* (Barcelona: Paidós, 2002), 250.

arte tradicional, y ello requería de un mayor esfuerzo intelectual para comprenderlas y valorarlas. Paulatinamente, la deriva artística estaba exigiendo lo que Santayana habría denominado, en su jerga, un enriquecimiento de las fuerzas aperceptivas del sujeto. Danto llama a este proceso, atribuido al espectador, “interpretación”, y le otorga un papel capital en el reconocimiento o status artístico de la obra.

Santayana hablaba de la apercepción en términos de la capacidad subjetiva para completar formas inconclusas o, también, para conformar una teoría, un significado, ante aspectos abstractos o indefinidos que se nos presentan a la mera percepción. Danto, por su parte, aplica el planteamiento general de Santayana a la obra de arte. En un momento en el que cualquier objeto o forma de la realidad podría ser una manifestación artística, el espectador se convierte en el verdadero juez ontológico del arte, y lo hace mediante un proceso que incluye las fases de identificación e interpretación³⁰. Santayana ofrecía el ejemplo de las nubes, en el que la identificación de un mero fenómeno meteorológico como una forma animal, humana, etc., permitía la posibilidad de, sobre esta identificación, emitir juicios, por ejemplo, estéticos. Para Danto, ocurre algo similar en el proceso de interpretación de una obra de arte.

Para que *Fountain*, de Marcel Duchamp, sea comprendida en tanto que obra de arte, necesita, en un primer momento, de una identificación artística. Si este mismo objeto lo percibimos cualquier otro lugar, difícilmente podremos identificarlo como una obra de arte. Por el contrario, el hecho de que esté ubicado en un espacio museístico, que cuente con un título, incluso con un pedestal o una torpe inscripción – R. Mutt, 1917 –, fomenta dicha identificación artística. Vemos el urinario como una obra de arte modificando la realidad ontológica y categórica del objeto en cuestión, de una manera parcialmente similar a como asignamos a una nube la forma de un ser o elemento de la realidad. No obstante, si nos atenemos a la teoría de Danto – no tanto en sus primeros escritos, sino más bien cuando esta alcanza cierta madurez y legitimación –, el status ontológico artístico no es adquirido por el objeto hasta que se le asigne un significado que tan solo puede concretarse mediante la labor interpretativa de un espectador intelectualmente dispuesto y despierto³¹.

El segundo paso en este proceso lo constituye la interpretación superficial, es decir, aquella que pretende adivinar el significado intencional primario que el artista ha tratado de plasmar en la obra. En el caso de *Fountain*, y teniendo en cuenta los vínculos duchampianos con Dadá, así como la referencia que supone su producción artística anterior, podríamos

30. Adryan Fabrizio Pineda Repizzo, “De la mera cosa al significado de la obra de arte en la filosofía de Arthur Danto”, *Universitas Philosophica* 58, no. 29 (2009), 280.

31. Arthur Danto, *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica* (Madrid: Akal, 2003), 52-53.

ofrecer una primera interpretación que atribuye al objeto un significado de burla, una imagen de lo absurdo y sinsentido que supone incluir un urinario en el mundo del arte. Sin embargo – y es aquí donde aparece un fenómeno de herencia aperceptiva –, el arte moderno está repleto de artistas que nos presentan unas obras cuyas formas dificultan nuestra interpretación superficial. Juegan con la ambigüedad, la sorpresa y casi la provocación, sin ofrecer pistas para adivinar sus intenciones semánticas. En el momento en el que tan solo contamos con una interpretación superficial mínima o difusa – o cuando aspiramos a lograr una comprensión más completa de la obra –, entra en juego el fenómeno que Danto llama “interpretación profunda”.

Este segundo nivel interpretativo ofrece una complejidad hermenéutica mayor, a pesar de su relación con el proceso anterior superficial³². Se abandona la preminencia de la atención al agente o creador de la obra y la responsabilidad semántica pasa al sujeto receptor de la misma en lo que supone un traslado de la asignación del significado desde el artista hacia el espectador. Entran en juego los diferentes conocimientos, experiencias y teorías de este último, quien debe realizar un esfuerzo intelectual por situar la obra en su mundo del arte para así atribuirle un significado. Así, esta atribución semántica se halla inevitablemente determinada por los condicionamientos contextuales de cada espectador, eliminando la posibilidad de un ojo inocente para el arte: “Si es una obra de arte, no hay una forma neutral de verla; y verla neutralmente no es verla como una obra de arte”³³. Corresponde, pues, a cada individuo la asignación de un significado para posibilitar el ascenso ontológico de un objeto a una obra de arte. La interpretación profunda de *Fountain* le otorgaría un lugar destacado en la historia del arte, suponiendo la eliminación del paradigma estético de la belleza en el arte, así como la introducción en sus espacios de objetos o elementos de la realidad cotidiana.

La interpretación se erige entonces como un bautismo para el objeto, al cual dotamos de una nueva existencia, en este caso artística. Danto aporta la siguiente formulación lógica: $I(o) = O$, en la que “ $I(o)$ ” se corresponde a la interpretación del objeto, y “ O ” a la obra de arte³⁴. Si Santayana hubiese requerido de un recurso similar, quizás hubiese planteado que $A(f) = F$, donde “ $A(f)$ ” se corresponde a la apercepción de una forma incompleta y “ F ” a la forma resultante del proceso aperceptivo.

32. Arthur Danto, “Deep interpretation”, *The Journal of Philosophy*, vol. 78, núm. 11 (1981). Danto desarrolla esta teoría de los dos niveles interpretativos en este escrito. Con posterioridad, autores como Peg Brand y Myles Brand han profundizado en sus tesis, explorando los vínculos existentes entre ambas fases de la interpretación. Peg Brand y Myles Brand, “Surface and Deep Interpretation”, en *Danto and his Critics* (2ª ed.) ed. Mark Rollins (Oxford: Wiley-Blackwell, 2012), 69-83.

33. Danto, *La transfiguración del lugar común*, 177.

34. Danto, *La transfiguración del lugar común*, 184.

Las teorías que explican ambas fórmulas ponen en relación directa la tesis de la apercepción de Santayana junto a la teoría de la interpretación dantiana. Mientras que Santayana asigna al sujeto la habilidad aperceptiva de reanimar el reconocimiento de una forma ambigua hacia su nueva existencia completa, Danto atribuye al espectador artístico la capacidad de modificar la realidad ontológica de un objeto. A través de una interpretación regida, como ocurría en la apercepción, por habilidades cognitivas y contextuales subjetivas, este espectador reanima la existencia de un mero objeto real, desde el aparato perceptivo humano, a la categoría o status de arte, gracias al fenómeno intelectual de la interpretación. Prácticamente lleva a cabo, si se permite la analogía religiosa, un milagro de transubstanciación similar al que se produce cuando el pan y el vino adquieren la categoría divina del cuerpo y la sangre de Cristo durante la Eucaristía, sin que estos elementos varíen en ningún caso su apariencia formal³⁵.

CONCLUSIONES

El profesor Puelles Romero, en uno de sus escritos de teoría estética, afirma lo siguiente en referencia al papel del espectador en las obras de arte de los últimos tiempos: “El espectador coge lo que le dan, y lo coge como su oscuridad le permite hacerlo, con plena impunidad y todo capricho, desde la posibilidad de dejarse llevar por las asociaciones de su imaginación”³⁶. Este nuevo rol del espectador artístico es el resultado del desarrollo de la subjetividad moderna y sus aplicaciones a la nueva experiencia estética. En tanto que se ha ido desplazando el interés por el mero objeto presentado como obra de arte, el significado o la idea que esta encarna se ha acabado por convertir, en muchos casos, en el centro de la reflexión filosófica sobre el arte. A medida que la encarnación sensible ha visto mermada su preminencia con respecto a su valor semántico, los artistas se han sentido autorizados para apostar por formas incompletas, ambiguas y novedosas, reclamando la participación activa de un espectador obligado a interpretar o completar sus significados y mensajes.

Se trata de una de las consecuencias directas de la desmaterialización del arte planteada por Hegel, dando pie a dos lecturas o consecuencias enfrentadas. Por un lado, autores como Nietzsche o Danto defienden la riqueza de lo inacabado por su capacidad para estimular intelectualmente a un sujeto receptor que puede completar o enriquecer la

35. Algunos autores como Richard Shusterman (“Art as Religion: Transfigurations of Danto’s Dao”), Sicto J. Castro (“Transfiguration / Transubstantiation”), o Nemord Carrasco (“Andy Warhol: la teología del arte”) consideran este fenómeno de la transubstanciación más apropiado que del de la transfiguración para ilustrar el proceso creativo de artistas como Warhol al dotar de artisticidad a los objetos de la vida cotidiana.

36. Luis Puelles Romero, *Mirar al que mira: Teoría estética y sujeto espectador* (Madrid: Abada Editores, 2011, 10.

obra de arte gracias a su labor interpretativa. Por otro lado, Santayana realiza un elogio de las capacidades aperceptivas humanas aplicadas a la naturaleza, aunque sugiere su carácter inadecuado o peligroso para la actividad artística. Ambas posturas coinciden en la naturaleza subjetiva de este proceso de “completamiento”, condicionado por las características socioculturales, individuales y contextuales que determinan la acción de cada espectador³⁷. Santayana advierte, en su primera etapa de pensamiento, que una obra de arte incompleta o ambigua puede caer en la falta de sentido o, dentro de su noción estética del arte, podría implicar que un buen número de espectadores no tuviese la habilidad aperceptiva suficiente como para apreciar su belleza³⁸. Danto, sin embargo, no encuentra sino un enriquecimiento semántico de la obra en la posibilidad de suscitar diferentes interpretaciones de su significado en función de cada uno de sus receptores. No tiene problema en afirmar que “cada nueva interpretación es, en arte, una revolución copernicana, en el sentido de que cada interpretación construye una nueva obra, incluso si el objeto de las diferentes interpretaciones permanece, como los cielos, inmutable ante la transformación”³⁹. Lo que propone es una radicalización subjetiva del significado artístico, eliminando prácticamente al artista de la ecuación o, cuanto menos, atribuyéndole la mera responsabilidad de presentar un objeto capaz de suscitar “x” interpretaciones⁴⁰.

En cualquier caso, Santayana y Danto nos ofrecen unas opiniones muy diferentes de dos conceptos que, en esencia, guardan estrechas similitudes. Apercepción e interpretación son dos procesos de redefinición formal u ontológica de los objetos y obras de arte, así como dos términos que se insertan a la perfección en esta historia de progresiva subjetivización del arte. Tras ellos, otros autores recogerán su legado y continuarán

37. Jonathan Crary, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna* (Madrid: Akal, 1999), 11-12.

38. A pesar de que este trabajo se centra fundamentalmente en ese “primer Santayana” de *El sentido de la belleza* – debido a la enorme importancia que Danto concede a este escrito del autor español –, en textos posteriores, como los ensayos ya mencionados de “Penitent Art” o “An Aesthetic Soviet”, y, fundamentalmente, el capítulo de “La razón en el arte” – dentro de *La vida de la razón* –, sus opiniones van evolucionando hacia nuevos posicionamientos.

39. Danto, *La transfiguración del lugar común*, 184.

40. Danto cae en una profunda contradicción al defender, de manera paralela, la libertad interpretativa del espectador acorde a sus conocimientos, experiencias y condicionamientos contextuales, y la exigencia de que exista una concordancia con respecto a las intenciones artísticas del autor. En este punto, parece que la riqueza interpretativa que parecía postular el autor estadounidense se diluye. El espectador puede interpretar un significado de lo más original e interesante a propósito de una obra. Sin embargo, para que esa interpretación sea válida o acertada, sigue dependiendo en gran medida del artista.

investigando acerca del rol efectivo y/o activo del nuevo espectador en la experiencia artística⁴¹.

Marcel Duchamp, el artista con el que comenzamos, aparece de nuevo en esta conclusión para resumir magistralmente este compendio de tesis sobre la relación triádica artista – obra de arte – espectador:

Si el artista, como ser humano, pleno de las mejores intenciones hacia sí mismo y hacia el mundo completo, no juega ningún rol en la apreciación de su propia obra, ¿cómo puede uno describir el fenómeno que impulsa al espectador a reaccionar críticamente sobre la obra de arte? En otras palabras, ¿cómo se produce esta reacción? Este fenómeno es comparable a una transferencia, del artista al espectador, en la forma de una osmosis estética que tiene lugar por medio de la materia inerte: pigmento, piano o mármol⁴².

Esta osmosis estética es la que resume la creciente implicación de un espectador que recoge el significado presentado por un artista, en una forma material, y de una manera crítica e incompleta. Apercepción e interpretación se convierten, pues, en los procesos responsables de que semejante transferencia llegue a buen término.

41. Algunos de los autores posteriores a Santayana y Danto que se han encargado de reflexionar sobre el nuevo rol activo del espectador en la experiencia artística son John Dewey, Wladylslaw Tataskiewitz,, Jonathan Crary, Luis Puelles Romero o José Luis Molinuevo, entre otros.

42. Duchamp, “The Creative Act”, 28.

BIBLIOGRAFÍA

Cervera Salinas, Vicente y Antonio Lastra, eds. *Los reinos de Santayana*. Valencia: Universidad de Valencia, 2002.

Crary, Jonathan. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal, 1999.

Brand, Peg y Myles Brand. «Surface and Deep Interpretation». En *Danto and his Critics*. 2ª ed., editado por Mark Rollins, 69-83. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

Danto, Arthur. “The Artworld”. *Journal of Philosophy*, vol. 61, no. 19 (1964): 571-584.

Danto, Arthur. *Historia y Narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Madrid: Síntesis, 1989.

Danto, Arthur. *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós Estética, 2002.

Danto, Arthur. *El cuerpo. El problema del cuerpo: selección de ensayos*. Madrid: Síntesis, 2003.

Danto, Arthur. *Más allá de la Caja Brillo: Las Artes Visuales desde las Perspectivas Posthistóricas*, Barcelona: Paidós Estética, 2003.

Danto, Arthur. “Una visita a Santayana”. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, no. 70 (2006): 11-16.

Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Estética, 2008.

Duchamp, Marcel. “The Creative Act”. *Art News*, vol. 56, no. 4 (1957): 28-29.

Haubert, Laura Elizia. “Observações introdutórias sobre a natureza da beleza na filosofia de George Santayana”, *Griot: revista de filosofia*, vol. 29, no. 1 (2021): 237-249.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Mestas, 2010.

Lavagnino, Nicolás. “Ontological mislocations, modos de conciencia e historia. Indiscernibles, desplazamiento y horizontes de posibilidad en la filosofía de Arthur Danto”, *Areté. Revista de Filosofía*, vol. 25, no. 1 (2003): 81-110.

Nietzsche, Friedrich. *Humano demasiado humano*. México: Mexicanos Unidos, 1986.

Molinuevo, José Luis. *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis, 1998.

Pineda Repizzo, Adryan Fabrizio. “De la mera cosa al significado de la obra de arte en la filosofía de Arthur Danto”, *Universitas Philosophica* 58, no. 29 (2009): 277-308.

- Puelles romero, Luis. *Mirar al que mira: Teoría estética y sujeto espectador*, Madrid: Abada Editores, 2011.
- Ruiz Zamora, Manuel. “Santayana y las vanguardias”, *Limbo*, no. 32 (2012): 29-51.
- Santayana, George. “An Aesthetic Soviet”, *The Dial*, no. 82 (1927): 361-370.
- Santayana, George. *El sentido de la belleza: un esbozo de teoría estética*. Madrid: Tecnos, 1999.
- Santayana, George. *La vida de la razón o fases del progreso humano*. Madrid: Tecnos, 2005.
- Santayana, George. “Penitent Art”, *The Dial*, no. 73 (1922): 25-31.
- Skowroński, Krzysztof Piotr. “Santayana and the Avant-garde: Visual Arts in the Context of Democracy, Norms, Liberty, and Social Progress”, *Overheard in Seville: Bulletin of Santayana Society*, no. 29 (2011): 14-19.
- Tataskiewitz, Wladislaw. *Historia de seis ideas estéticas, Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis y experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1976.
- Vilar, Gerard. “On Some Dissonances in A. C. Danto’s Art Criticism”. En *The Philosophy of Arthur C. Danto*, editado por Randall E. Auxier y Lewis Edwin Hahn, 145-161. Chicago: Open Court, 2013.

Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes.

Número 24, septiembre de 2024. ISSN 1697-8072

[pp. 65-91]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2024.i24.05>

INTELIGENCIA ARTIFICIAL E INTERPRETACIÓN MUSICAL. UN ACERCAMIENTO A LAS DIMENSIONES SONORA Y VISUAL DE LA MÚSICA.

ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND MUSICAL INTERPRETATION. AN APPROACH TO THE SOUND AND VISUAL DIMENSIONS OF MUSIC.

Mario Blanco-Tascón
Universidad de Valladolid

Resumen

El presente artículo tiene por objeto profundizar en la relación entre la Inteligencia Artificial y la praxis musical. Partiendo del análisis de algunos ejemplos tomados directamente de esta tecnología se incide en la importancia de comprender que la música no cuenta exclusivamente con una dimensión sonora, sino también con una dimensión visual. Esta apreciación vendrá a salvar la tensión, hasta el momento infranqueable, entre la Inteligencia Artificial y la interpretación musical. De ello obtendremos algunas conclusiones importantes acerca de la naturaleza de la propia interpretación, así como posibles líneas de investigación que seguir en el futuro.

Palabras clave

Inteligencia Artificial; música; grabación; interpretación musical; obra de música.

Abstract

The aim of this article is to explore the relationship between Artificial Intelligence and musical praxis. Based on the analysis of some examples taken directly from this technology, it stresses the importance of understanding that music does not only have a sound dimension, but also a visual dimension. This appreciation will help to solve the hitherto impassable tension between Artificial Intelligence and musical interpretation. From this we will draw some important conclusions about the nature of interpretation itself, as well as possible lines of research to pursue in the future.

Keywords

Artificial Intelligence; music; recording; music interpretation; music work.

Advertencia preliminar

A lo largo de este texto se hace referencia a la música, con ese término genérico, en numerosas ocasiones. Si no se especifica otra cosa, debe entenderse que empleamos dicho término general para apuntar a lo que coloquialmente se conoce como música clásica o música seria. No pretendemos con este procedimiento introducir subrepticamente la idea (falsa a nuestro juicio) de que solo la música clásica puede, en rigor, denominarse música plena y verdaderamente. El porqué de esta forma de expresión no es otro que la necesidad de acotar el campo de estudio a fin de no multiplicar las complicaciones de la investigación. Si en algún momento hemos querido referir a estilos musicales distintos de aquellas formas compositivas situadas en la tradición de la música clásica occidental lo hemos explicitado en el cuerpo del texto.

Con el fin de facilitar la comprensión de algunos de los argumentos expuestos, se han reunido en una carpeta las creaciones musicales que hemos generado por medio de Inteligencia Artificial para realizar este artículo. Se puede acceder al contenido de dicha carpeta a través de este enlace:

<https://drive.google.com/drive/folders/1Y7w6JDEigN5hutjKRStR7X2omCVyybGI?usp=sharing>

1. Introducción

El advenimiento de la Inteligencia Artificial (IA en adelante) supone un cambio de paradigma de importantes consecuencias en muchos ámbitos de nuestra vida. Desde la detección de enfermedades en un estadio poco avanzado y la asistencia en la elaboración de diagnósticos diferenciales, hasta la creación artística en sus múltiples formas, pasando

incluso por el cuidado del medio ambiente, la eclosión de la IA parece haber sacudido y puesto patas arriba la praxis habitual de un abultado número de actividades humanas.

A modo de ejemplo, si en la página de *Web of Science* realizamos una búsqueda mediante la entrada “*AI medicine*” y acotamos los resultados a los últimos 5 años nos encontraremos con alrededor de 3500 documentos al respecto. Y de manera análoga, si cambiamos dicho término de búsqueda por el de “*AI art*” el resultado que obtendremos arrojará más de 4200 documentos sobre este tema. Estos números parecen ser el síntoma de un interés cada vez más elevado por saber cómo ha de encajar esta nueva herramienta en nuestras vidas. Incluso en algunos casos dicho interés parece tornar más bien en auténtica preocupación. Una búsqueda rápida en las principales bases de datos académicas que incluya los términos “IA” y “riesgos” da buena cuenta de ello.

A fin de no caer en malentendidos respecto a qué sea la inteligencia artificial conviene hacer explícita una definición sobre la que basar nuestras consideraciones. En nuestro caso la tomaremos de la catedrática de Historia del Arte y especialista en humanidades digitales Nuria Rodríguez Ortega:

Un dispositivo de IA no es otra cosa que una arquitectura computacional que trata de emular el comportamiento del cerebro humano mediante el diseño de sistemas de aprendizaje autónomo (*machine learning* y *deep learning*) basados en el procesamiento de ingentes cantidades de información en forma de datos de los que se extraen patrones mediante procesos de inducción estadística.¹

Si bien el impacto de esta tecnología resulta interesante en cada uno de los ámbitos que toca, nuestro foco de interés se acota a la relación entre inteligencia artificial y música. En lo que respecta a esta relación debemos advertir primeramente que puede manifestarse en distintas fases del proceso artístico general. Por ejemplo, recientemente la empresa de reproducción de música y podcast Spotify ha lanzado un asistente impulsado por IA capaz de crear listas de reproducción basadas en los gustos del usuario, incluyendo en ellas recomendaciones de canciones no escuchadas anteriormente por este². Esta IA, por tanto, se inserta en la parte final del proceso artístico, es decir, en la recepción de la música por parte del público.

También existen aplicaciones basadas en IA para el análisis de canciones y la conversión a partitura de audios en directo o grabados. Un ejemplo de esto nos lo ofrece la empresa Klangio GmbH, desarrolladora de varias aplicaciones para transcribir a partitura audios

1. Rodríguez Ortega, N (2020). Inteligencia Artificial y campo del arte, en *pArAdigmA. Revista Universitaria de Cultura*, nº23, pp. 32-33.

2. El lanzamiento de este asistente en idioma español, bautizado como DJ Livi, se produjo el pasado 17 de julio. Para más información véase la noticia en la propia página web de la empresa: <https://newsroom.spotify.com/2024-07-17/ai-dj-espanol-livi/>

originados con piano, guitarra o voz. Con sus herramientas también se pueden realizar análisis rítmicos y armónicos de canciones, así como separar las fuentes de una grabación (es decir, en el caso de una canción de un grupo de pop, por ejemplo, separar las pistas de batería, bajo, guitarras, pianos, voces, etc). En este caso, la IA se inserta, digámoslo así, en medio del proceso artístico: el caso de la transcripción a partitura no tiene tanto que ver con la génesis de una obra como con la comunicación entre un compositor y un intérprete. Y en lo que respecta al análisis armónico y la separación de fuentes, ambas tecnologías podrían aplicarse a la educación musical, facilitando tanto el aprendizaje de determinadas técnicas compositivas como el de la producción musical en un estudio de grabación.

Sin embargo, desde una perspectiva filosófica, el caso que quizás resulta más interesante es el de aquellas tecnologías basadas en IA situadas al comienzo del proceso artístico, es decir, en el origen de una determinada pieza o canción, por cuanto intuitivamente parecen comprometer nuestro concepto de creatividad. Esto no significa que los ejemplos vistos anteriormente no guarden relación alguna con la creatividad. Al contrario, tanto en la transcripción de una partitura como en la elaboración de una lista de reproducción es posible encontrar elementos creativos (¿cómo digitar en la partitura un determinado pasaje que puede ser interpretado de múltiples maneras?, ¿según qué criterio se puede decidir qué canción ha de sonar a continuación en una lista de reproducción? ¿En función del estado de ánimo, del estilo musical, de la temática de la letra...? Parece que de alguna manera estas cuestiones están conectadas con la creatividad, pero, como ya dijimos, no entraremos ahora en ellas). No obstante, parece que la creatividad necesaria para la composición de una obra musical se muestra de una forma mucho más cruda ante nuestros ojos, como si su papel dentro del proceso compositivo poseyera una centralidad que no se observa en los otros casos.

Como ejemplo de este tipo de IA destacamos el caso de Suno AI³. Esta es una herramienta en línea capaz de crear canciones, tanto vocales como instrumentales, a partir de someras descripciones dadas por el usuario. La sencillez de su interfaz hace de ella una herramienta óptima para todo tipo de usuario y no es necesario en absoluto tener conocimientos musicales para poder manejarla. En resumidas cuentas, para crear una canción con esta IA basta con hacer una descripción del tipo: “una canción de rumba sobre una fotografía descolorida sobre el mantel” (descripción expuesta como ejemplo, entre otras, en la propia web de Suno AI). Con esta simple orden el programa generará la letra y no una sino dos canciones que encajen con la descripción dada, insertando en ellas la susodicha letra. También existe la posibilidad de crear una canción instrumental, así como una opción de personalización con la que, en sustitución de la descripción

3. Página web de Suno AI: <https://suno.com/>

requerida, es posible aportar una letra exacta y definir tanto el estilo de música como el título de la canción a crear.

Para un usuario con conocimientos de teoría musical es fácil advertir una importante limitación de esta IA, a saber, que sus creaciones parecen estar limitadas a las reglas del sistema tonal⁴. De hecho, para tener conocimiento de sus límites hemos intentado crear canciones por medio de este programa introduciendo como descripciones: “*A classical composition in dodecaphonic style*” y “*A classical atonal composition*” (“una composición clásica de estilo dodecafónico” y “una composición clásica atonal”, respectivamente). En ambos casos, los *outputs* generados por la IA se enmarcaron claramente dentro del tonalismo⁵. Y no solo eso sino que, además, dicho tonalismo era relativamente simple, por no decir simplón. Desde el comienzo el acorde de tónica quedó definido y toda la composición transcurrió en la tonalidad original, sin flexiones ni modulaciones⁶, procedimientos ambos que, enmarcándose en el sistema tonal, podrían ofrecer una mayor riqueza compositiva. No obstante, no consideramos que dicha limitación sea, en absoluto, grave. Bastaría con introducir en la arquitectura computacional del programa datos referidos a la composición con series de doce sonidos (dodecafonismo) y a la composición ajena a la jerarquía y las reglas de enlace armónico y modulación tonales (atonalismo), para que la propia IA aprendiera las pautas de dichos lenguajes no tonales y pudiera extraer patrones de inducción estadística que dieran como resultado *outputs* de mayor complejidad armónica.

Además, muchas de las canciones que escuchamos hoy en día, de estilo clásico o más moderno, participan de ese tonalismo ramplón al que parece adherido, por el momento, el funcionamiento de Suno AI. Y este es el punto en el que nos interesa profundizar. Las creaciones de esta IA guardan un grado de similitud altísimo con las canciones a las que nuestros oídos están acostumbrados. Incluso es posible percibir en ellas ciertos elementos

4. Muy brevemente: el sistema tonal consiste en una determinada estructuración jerárquica de los sonidos sustentada sobre la base de las consonancias naturales presentes en un acorde perfecto mayor (compuesto por una nota fundamental, su tercera y su quinta ascendentes).

5. Nos referimos a las piezas tituladas *Dodecafónico 1*, *Dodecafónico 2*, *Atonal 1* y *Atonal 2*, accesibles a través del enlace especificado en la “Advertencia preliminar”.

6. A efectos de una mayor claridad expositiva conviene definir brevemente estos términos. En teoría musical clásica se denomina flexión a la tensión introducida por un acorde de dominante secundaria (es decir, una dominante distinta de la dominante principal de la tonalidad) que no resuelve en una nueva tonalidad, sino que retorna a algún grado de la tonalidad principal.

Por su parte, una modulación se produce cuando dentro de una pieza, efectivamente, se cambia de tonalidad, es decir, cuando se fija como tónica una nota distinta de aquella que cumplía esa función anteriormente.

que a simple vista podríamos calificar de originales en un sentido humano. Por ejemplo, lejos de seguir una métrica excesivamente rígida los fraseos melódicos de Suno AI suelen ser fluidos y presentan una flexibilidad propia de la expresividad vocal de un cantante⁷. En el caso de las canciones instrumentales, además, la inclusión de grandes contrastes de intensidad, unido a la introducción de moduladores rítmicos tales como *ritardandos*, *acelerandos* o *rubatos*, confiere a estas creaciones una apariencia muy humana.

En este contexto una pregunta asalta nuestra mente, a saber: ¿es posible reconocer una creación musical hecha por una IA y distinguirla de manera fehaciente de una composición humana? Esta será la pregunta con la que iniciaremos nuestro estudio, y que, como veremos, nos conducirá rápidamente a nuevas cuestiones.

2.1 Creatividad e IA

Con el fin de intentar resolver la cuestión anterior hemos procedido a la elaboración de una nueva creación musical mediante Suno AI para posteriormente analizarla. La pieza, bautizada como *Elysium* (también disponible por medio del enlace especificado en la “Advertencia preliminar”), obedece a una instrucción muy sencilla y genérica: “*classical music*”. Este *prompt*⁸ responde a nuestra intención de dejar el mayor espacio posible a la creatividad de la IA.

Este es un punto de especial importancia, pues una pregunta ampliamente extendida acerca del funcionamiento de esta tecnología, y que ya ha asomado en la introducción de este texto, es si verdaderamente puede ser creativa. Evidentemente la respuesta a esta pregunta dependerá de la definición de creatividad con la que trabajemos.

Por nuestra parte encontramos en la caracterización de la creatividad ofrecida por el filósofo Alfredo Marcos una base más que sólida para avanzar en nuestra investigación. Partiendo de un escenario metafísico sustancialista, Marcos propone comprender la creatividad como la actualización de posibilidades inherentes a la materia de las sustancias que componen el mundo. Este paso de la potencialidad a la actualidad se realiza, en su opinión, mediante un proceso de diferenciación constitutiva, equiparable a la ontogenia, con el que es posible generar lo heterogéneo a partir de lo homogéneo (Marcos, 2017:43). Esta diferenciación constitutiva es denominada por él como diferencia en sentido físico, en contraste con la diferencia en sentido lógico, que tendría que ver con aquel “rasgo que diferencia, distingue, separa, una clase de otras” (*Idem.*), es decir, con la búsqueda

7. Esto puede apreciarse especialmente en la pieza titulada *Being there 1*, accesible a través del enlace especificado en la “Advertencia preliminar”.

8. *Prompt* es el tecnicismo empleado en los contextos de trabajo con IA para referir a las instrucciones que se le proporcionan a dicha inteligencia artificial para iniciar y guiar su generación de resultados.

de criterios que nos permitan distinguir entre dos o más entidades. Más adelante, ambos sentidos quedarán más claros cuando los apliquemos a nuestro objeto de estudio.

Marcos contrapone su visión de la creatividad, apoyada en la noción de sustancia como entidad de partida para el proceso creativo, con aquella otra perspectiva que postula el átomo como punto de inicio para la creatividad. Su crítica a este tipo de metafísicas atomistas consiste en hacer ver que con ellas resulta imposible dar cuenta de la creatividad en sentido genuino. Si tomamos como entidad de partida la materia reducida a átomos, o sea, la materia en sentido absoluto, toda creación podrá explicarse en términos de combinación de dichos átomos. De ser así, lejos de explicar la creatividad terminaríamos por anularla. En palabras del propio Marcos:

Este tipo de metafísicas [atomistas] no nos sirven para dar cuenta de la creatividad humana, sino que más bien la aniquilan. Si todo se resuelve en una combinatoria de piezas básicas inmutables, ya sean átomos o ideas, entonces, en realidad, nunca se dan genuinas novedades. Siempre estamos ante las mismas entidades en diferentes disposiciones.⁹

Este enfoque encaja bien con la perspectiva propuesta por la especialista en ciencias cognitivas Margaret Boden para quien las teorías combinatorias acerca de la creatividad resultan deficientes principalmente porque no consiguen “capturar la novedad *fundamental* que es distintiva del pensamiento creativo” (Boden, 1994:52). Para Boden resulta crucial comprender el tipo de sorpresa involucrado en el proceso creativo a fin de poder caracterizar correctamente la creatividad. Como resulta evidente, y emparejando los planteamientos de Boden con los de Marcos, esta sorpresa tan característica por la que aboga Boden no cabría en un escenario metafísico de corte atomista. Si lo genuino de la creatividad está relacionado con la sorpresa que genera el resultado obtenido, entonces la mera combinatoria no resulta suficiente para definirla (si bien no queda descartado por completo que la combinación de entidades preexistentes pueda ofrecer efectivamente algún tipo de resultado asombroso en algún sentido más laxo del término). Es necesario, por tanto, postular algo más allá de la combinación que pueda dar cuenta de dicho asombro genuino.

Por eso, más allá de la creatividad combinatoria, Boden defiende la existencia de otros dos tipos de creatividad, la exploratoria y la transformacional. La creatividad exploratoria “se basa en estilos preexistentes (pictóricos, musicales, literarios, etc.) de los cuales se extraen sus reglas y constantes para crear obras que pertenezcan a esa familia estilística” (Rico Sesé, 2017:69). En otras palabras, esta creatividad dependería de la capacidad para reconocer

9. Marcos, A (2017). La creatividad humana: una indagación metafísica, en Pérez Ransanz, A. R. y Ponce Miotti A. L. (coords.), *Creatividad e innovación en ciencia y tecnología*. Universidad Autónoma de México (UNAM), México, pp. 40-41.

ciertos patrones dentro de un mismo estilo artístico y ofrecer respuestas ajustadas a ellos. Este tipo de creatividad encaja perfectamente con la definición de la IA que ofrecimos al comienzo de este texto. En lo que respecta a la creatividad transformacional, tendría que ver con la captación de estos patrones o reglas estilísticas, pero no para la elaboración de resultados ajustados a ellos, sino por el contrario, para la generación de resultados que rompan con dichas reglas (*Idem*).

Sin entrar en críticas a la propuesta de Boden, nos decantamos por las tesis de Marcos en virtud de su carácter unificador, pues como veremos a continuación, estos dos tipos de creatividad que acabamos de comentar caben dentro de la definición del filósofo. Para matizar más nítidamente su concepción de la creatividad, Marcos propone una imagen temporal de esta. A su modo de ver, el tiempo podría ser entendido como una serie de círculos concéntricos en la que el mayor de ellos representa el presente, mientras los círculos interiores encarnan el pasado. Situados en cualquier punto del círculo presente la creatividad quedaría configurada como la acción de “salir del círculo del presente por cualquiera de los infinitos radios del mismo hacia un futuro aún por hacer” (Marcos, 2017:48). La creatividad, por tanto, terminaría siendo caracterizada por su capacidad para construir el futuro.

A nuestro juicio, tanto la creación de resultados ajustados a patrones estilísticos (creatividad exploratoria) como la elaboración de resultados rompedores o transgresores (creatividad transformacional), puede entenderse en términos de actualización de potencias. En último término, la transgresión no se crea *ex nihilo*, sino a partir de alguna sustancia anterior, en cuya materia dicha transgresión estaba contenida en tanto que potencia. Por continuar con la imagen ofrecida por Marcos, ya sea que la dirección que tome el radio que escojamos para construir el futuro guarde continuidad con la línea que nos condujo hasta el círculo del presente (figura 1) o, por el contrario, rompa con dicha continuidad (figura 2) parece claro que no podemos negar el hecho de que en ambos casos nos encontramos con un proceso de actualización de posibilidades. Quizás algunas de esas posibilidades son más recónditas que otras, pero de ello no es obligado concluir la existencia de dos tipos distintos de creatividad.

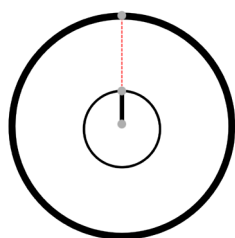


Figura 1

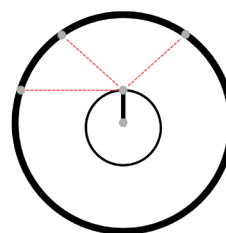


Figura 2

Volvamos a Suno AI. ¿Es posible entender su actividad en los términos especificados? Parece que sí. Podría entenderse que cuando se inserta una instrucción a una IA de carácter artístico se inicia un proceso de generación en el cual se opera la transformación en acto de ciertas potencialidades contenidas en el océano de información almacenado en las bases de datos que esta maneja. La manera de realizar dicha transformación de la potencia en acto dependerá de determinados parámetros o patrones aprendidos automáticamente por la IA que, en última instancia, habrán de encajar con la instrucción dada (por ejemplo, que el estilo de la creación resultante coincida en efecto con aquel prescrito en dicha instrucción). Así, la orden de generar una pieza instrumental por medio de la instrucción “*classical music*” pretende funcionar como guía mínima para el inicio de este procedimiento de conversión en acto de las potencias contenidas en la información almacenada.

El resultado parece bastante satisfactorio, ya que la pieza obtenida, *Elysium*, presenta una apariencia muy similar a la de una composición clásica. Con dos secciones principales reconocibles, intercaladas por medio de puentes plagados de escalas y arpegios de carácter virtuosístico, la creación de Suno AI resulta difícilmente distinguible de una composición humana. En el plano rítmico se alternan distintos compases (binarios y ternarios) para cuyo enlace los puentes virtuosísticos parecen cumplir una función clave, y más si atendemos a los considerables *ritardandos* y *accelerandos* de que están plagados. El juego de intensidades resulta de gran importancia, especialmente en la reexposición del tema melódico principal, a fin de mantener vivo el interés en una obra carente de desarrollos temáticos al uso. Por último, la coda final retoma la textura arpegiada de algunos de los puentes, si bien no muestra ninguna conexión melódica ni temática con las secciones precedentes (véase el Anexo I para encontrar un análisis más detallado de esta pieza).

Ningún elemento del audio generado permite identificarlo, sobre la base de argumentos sólidos, como una creación fruto de la IA. Incluso la poca nitidez de algunas de las notas correspondientes a los *accelerandos* (minutaje 01:06) parece imitar de manera convincente la imperfección que podría traer consigo la grabación de la interpretación de una obra musical por parte de un intérprete humano. Si tenemos en consideración lo anterior en conjunción con otros elementos presentes en el audio generado, tales como la flexibilidad melódica o la intensa insistencia sobre determinadas sonoridades (minutaje 01:09), parece que la conclusión es clara. A nuestro juicio, no resulta posible encontrar en el audio ningún elemento sonoro que nos permita distinguirlo de una interpretación realizada por humanos y, en consecuencia, en caso de no conocer el modo en que ha sido generado, no hay manera de diferenciarlo de una grabación real.

¿Qué implicaciones tiene esto? ¿Acabamos de tirar por tierra el trabajo de los músicos profesionales? ¿Al aceptar semejante conclusión hemos desechado la labor de años y años de esfuerzos dedicados al aprendizaje y dominio de un instrumento musical? Dado el grado de desarrollo de esta tecnología —y el desarrollo imaginable que vendrá de la mano de sus avances tecnocientíficos— ¿acaso debemos promulgar la inutilidad de las enseñanzas musicales tal y como las conocemos? La reacción de espanto ante semejantes planteamientos es completamente natural. Huelga decir que en absoluto compartimos ni defendemos todas esas supuestas implicaciones asociadas al hecho de admitir la indiscernibilidad entre una creación musical humana y una creación generada por medio de IA.

2.2 El problema de la interpretación

Anteriormente otros filósofos ya han tratado con cuestiones similares (que no idénticas). Nos referimos concretamente al filósofo norteamericano Arthur C. Danto y a su teoría de los “indiscernibles perceptivos” (Danto, 2002). Esta teoría defiende la posibilidad de encontrar dos objetos perceptivamente idénticos, siendo el caso que uno sea una obra de arte y el otro no. El ejemplo paradigmático de Danto es el de las *Brillo boxes* de Andy Warhol. Las cajas Brillo creadas por el adalid del pop-art son indistinguibles de cualquier caja de estropajos de la marca Brillo, disponible en los supermercados estadounidenses de la época, sin embargo, según este filósofo tan solo aquellas cajas manufacturadas por Warhol pueden considerarse como obras de arte por derecho propio. ¿Por qué?

Danto propone entender que las obras de arte tratan sobre algo. En lenguaje coloquial diríamos que tienen una temática. Esto hace que la obra de arte se inserte dentro de un determinado contexto comunicacional para configurarse como tal. En otras palabras, las obras de arte poseen un significado, con la salvedad de que este no radica en la dimensión material de la obra, sino más bien en un ámbito teórico que posibilita su interpretación. Para Danto, por consiguiente, “las obras de arte son significados encarnados” (Danto, 2013:51). La encarnación tendría que ver con aquellas propiedades físicas de la obra por medio de las cuales se comunica el significado en cuestión, o sea, con las características materiales que nos permiten acceder a ese ámbito teórico donde reside dicho significado.

El punto que nos interesa destacar de la teoría de este filósofo es la importancia que adquiere en ella la noción de interpretación. Si la obra de arte se configura como tal en virtud de su capacidad para encarnar mediante su cuerpo un significado teórico, resulta indispensable contar con las herramientas necesarias que nos permitan acceder al conocimiento de dicho significado. Dichas herramientas tendrían que ver con todo aquel conocimiento teórico previo necesario para poder realizar una correcta interpretación de una determinada obra: “Para Danto, una obra de arte es un objeto que es acerca de algo

y encarna su significado, de manera que nada es una obra de arte sin una interpretación que la constituya como tal” (Castro, 2004:340). La interpretación, por tanto, torna en el elemento clave para comprender como arte un determinado objeto. Sin ella resulta imposible saber si algo es una obra de arte o no.

En lo que respecta a esta labor interpretativa, Danto la relaciona —sin enunciarlo de manera explícita en ningún sitio— con las intenciones del autor de la presunta obra de arte. La búsqueda del conocimiento de dichas intenciones comunicativas, equivalentes al significado encarnado en la obra, conformaría la guía para la interpretación:

La obra de arte es un objeto material, algunas de cuyas propiedades pertenecen al significado, y otras no. Lo que el espectador debe hacer es interpretar las propiedades que proveen el significado, de tal manera que llegue a comprender el significado esperado que encarnan.¹⁰

La expresión “significado esperado” remite a esas intenciones del autor no explicitadas por Danto. Si se espera un determinado significado es porque no toda interpretación es válida, pues el espectador no es libre de interpretar dichas propiedades a voluntad. Lo esperable del significado consiste en las intenciones que debió tener el autor en el momento de crear la obra en cuestión.

El caso es que, retomando el ejemplo de la canción creada por Suno AI, si desconocemos su origen resulta imposible llevar a cabo esta tarea interpretativa. Atendiendo al título (*Elysium*) y a la sonoridad de la propia pieza (de carácter melancólico debido al tono menor en que se desarrolla) podría esbozarse un sucedáneo de interpretación. Pero esta, al carecer de unos conocimientos previos sólidos sobre los que asentarse, no podría constituir un criterio suficiente para calificar esa creación como obra de arte. Así, las obras creadas por IA presentan dificultades a la hora de ser entendidas como arte, al menos si aceptamos las tesis de Danto. Esto no quiere decir que ninguna creación generada mediante IA deba ser descartada como obra de arte. Muy al contrario, es fácil imaginar a un artista que se valga de este tipo de tecnologías para desarrollar obras de arte que encarnen significados. Tan solo pretendemos poner de manifiesto el carácter problemático que presenta esta tecnología. Y precisamente parece que esta problematicidad refiere de manera directa a la noción de interpretación.

Recapitulemos. Ante la percepción de una creación cuyo origen desconocemos la pregunta acerca de su estatus como obra de arte recae, siguiendo a Danto, en la interpretación que hagamos de sus propiedades en busca de su significado encarnado. Pero, dado que ignoramos cómo se generó la pieza, y puesto que los significados

10. Danto, A. C. (2013). *Qué es el arte*. Paidós, Barcelona, p. 52.

supuestamente encarnados por la obra equivalen a las intenciones del autor, cualquier interpretación que hagamos de la pieza en cuestión carecerá de unos cimientos sólidos sobre los que sustentarse. Es más, si tomamos el ejemplo de la obra creada exprofeso para esta ocasión (*Elysium*) ¿sobre qué intenciones cabría asentar ninguna interpretación? El hecho de haber utilizado una instrucción tan vaga y general (“*classical music*”) muestra de forma clara la ausencia de cualquier intención comunicativa por nuestra parte. No hay significados encarnados en dicha pieza y de encontrar en ella algo parecido a un significado este habría sido puesto más bien por el receptor que por nosotros mismos, con lo que se traicionaría el espíritu original de esa noción de interpretación defendida por Danto.

Parece que hemos llegado a un callejón sin salida. Sin embargo, si echamos la vista atrás veremos que hemos pasado por alto un detalle de suma importancia para comprender el caso concreto de la IA aplicada a la creación de música. Unas líneas más arriba afirmábamos que la creación de Suno AI imita perfectamente la grabación de la interpretación de una obra musical por parte de un intérprete humano. Pero ¿acaso no hay otras formas de percibir música? Ciertamente, la tecnología de la grabación está tan extendida y resulta tan consustancial a nuestra manera cotidiana de recibir música que puede generar en nosotros la falsa sensación de que la IA consigue desbancar la figura del músico profesional. Pero puede que esto no sea del todo así.

2.3 La música se ve

Apoyándonos en las ideas de Alfredo Marcos acerca de la noción de diferencia (Marcos, 2017:43), podríamos afirmar que en un sentido lógico no es posible diferenciar entre la composición de Suno AI y una composición humana, pues no existe ningún rasgo que permita realizar dicha diferenciación. Pero si tomamos esta noción en su sentido físico, es decir, en su carácter constituyente, sí podemos observar una distinción clave entre ambas creaciones. Y es que el producto elaborado por la IA no se ve, sino que tan solo se oye. Cuando uno asiste a un concierto de música no solo escucha los sonidos emitidos por los instrumentos, sino que también ve cómo dichos sonidos son creados ante sus ojos. Este hecho, que podría parecer baladí, entronca con nuestro acercamiento cotidiano al arte musical, así como con ideas bien asentadas dentro de la teorización sobre la propia música.

Vayamos por partes y examinemos primero nuestro acercamiento habitual a la música. Dada la situación actual, en la que el consumo de grabaciones parece ser la forma más

extendida de recepción de música¹¹, cabría preguntarse por qué esta tecnología no ha desembocado en la desaparición de la práctica concertística. A fin de cuentas, los avances tecnológicos acaecidos en el campo de la captación del sonido, desde sus inicios analógicos hasta sus formas digitales actuales, han traído como resultado grabaciones cada vez más fidedignas y de mayor calidad. ¿Por qué se ha mantenido la costumbre de los conciertos en la práctica musical que ha llegado a nuestros días? ¿Resulta creíble imaginar un futuro, más o menos cercano, en el que dicha costumbre haya desaparecido?

Para contestar a estas preguntas es necesario volver nuestra atención sobre la teorización de la música. En su *Poética musical* el compositor Igor Stravinski se reafirma en esta idea de que la música no solo se escucha, sino que también se ve (Stravinski, 2021:115). Su insistencia en esta idea tiene que ver con la crítica a lo que, en su opinión, supone una falta grave cometida por algunos intérpretes: la gesticulación excesiva. “¿Qué decir de la falta de escrúpulos de esos gesticuladores que se imponen demasiado a menudo la misión de aclarar el lenguaje de la música desfigurándola con sus afectaciones!” (*Idem.*). Lo cierto es que al leer las críticas que este compositor lanza contra los “gesticuladores” es imposible evitar que aparezcan en nuestra mente las imágenes de un sinfín de muecas que todo asistente asiduo a conciertos ha podido observar con frecuencia.

Lejos de ser esta una idea extravagante y poco compartida dentro de la teorización musical, en realidad es posible rastrearla hasta la filosofía del enciclopedista Denis Diderot, quien a ojos del especialista en estética musical Enrico Fubini “es a las claras, entre todos los enciclopedistas, la personalidad más revolucionaria” (Fubini, 2013:225). A continuación veremos el porqué de esta descripción.

En su célebre diálogo *El sobrino de Rameau* encontramos un pasaje que entronca directamente con esta idea. En él se nos describen los gestos realizados por uno de los protagonistas del diálogo (precisamente, el sobrino de Rameau) al imitar, sin instrumento alguno, los movimientos de un violinista y, posteriormente, de un clavecinista. El pasaje en sí sería más gracioso que interesante si no fuera por la conclusión a la que nos conduce:

11. Según el estudio *Engaging with Music 2023*, elaborado por la asociación internacional de promotoras discográficas IFPI, se estima que, solo en España, el consumo medio de música grabada supera las 21 horas semanales por usuario.

Para más información puede verse la noticia que resume los principales resultados del estudio: Macroencuesta mundial: los españoles consumen música más de tres horas al día, más que la media (actualizado el martes 9 de enero de 2024). *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/musica/2024/01/09/659d2710fdddff935b8b45a7.html>

También se puede acceder al informe completo del estudio a través de la siguiente dirección URL: <https://www.ifpi.org/ifpis-global-study-finds-were-listening-to-more-music-in-more-ways-than-ever/>

Su voz corría como el viento y sus dedos revoloteaban sobre las teclas; unas veces dejando el registro superior para dar el bajo; otras veces abandonando el acompañamiento para volver arriba. Se distinguía la ternura, la cólera, el placer, el dolor. Se apreciaban los *piano*, los *forte*. Y estoy seguro de que alguien más hábil que yo habría reconocido la pieza por el movimiento, por el carácter, por sus muecas y por algunos esbozos de canto que se le escapaban a intervalos.¹²

La expresividad de las pasiones —e incluso el reconocimiento de la propia pieza— dependen, según Diderot, no tanto de los sonidos musicales, presentes únicamente en calidad de “esbozos de canto”, sino más bien del gesto, término con el que englobamos “el movimiento, el carácter y las muecas” referidos por el filósofo. Desde su punto de vista, si la música resulta expresiva esto es así porque se ve, porque, en tanto que fenómeno, alcanza dimensiones allende los sonidos. He ahí el carácter revolucionario de la teorización musical de este filósofo.

Si proyectamos esta idea sobre el caso de las composiciones creadas por IA la conclusión se presenta de manera evidente. Este tipo de creaciones prescinden por completo de cualquier dimensión extrasonora. Al ofrecernos directamente el resultado final del proceso compositivo, la IA prescinde de cualquier elemento constitutivo intermedio que pudiera existir entre el acto compositivo y la recepción del producto final por parte del público. Esto ya nos da una pista para comprender más profundamente la problemática relación entre esta tecnología y la noción de interpretación, ya examinada a tenor de la teoría estética de Arthur Danto. Y es que, en el caso de la música, es justamente la interpretación la que se inserta entremedias del compositor y el oyente.

En este punto se nos podría objetar que con la tecnología de la grabación de audio ya se daba el mismo problema, pues a través de ella se consigue presentar ante el público el producto final, sin posibilidad de ver el gesto con que se genera la música. Sin embargo, una mirada atenta puede rebatir esta objeción con facilidad. En primer lugar, es preciso señalar que esta crítica parece confundir deliberadamente ocultar con eliminar. Asumir que la invisibilidad de la interpretación en la grabación equivale a su desaparición supone un salto lógico injustificado. Y, en segundo lugar, en conexión con lo anterior, debemos señalar el hecho evidente de que la grabación se realiza necesariamente sobre una interpretación. En otras palabras, la grabación no recoge la obra, sino una interpretación de esta. Que recoja solo la dimensión sonora de la interpretación no supone su eliminación¹³.

12. Diderot, D (1985). *El sobrino de Rameau*. El sobrino de Rameau. Cátedra. Madrid, p. 32.

13. Por no hablar de que existen grabaciones audiovisuales, en las que, de algún modo, sí resulta posible ver la música.

Para clarificar bien las divergencias entre la tecnología de la grabación y la IA respecto a este punto proponemos acudir a los textos del filósofo Theodor Adorno, cuya dedicación a la cuestión musical nos ha legado una herencia intelectual repleta de valiosos pensamientos. En un breve texto titulado *La aguja y el surco*, cuya temática aborda la relación entre la obra y su difusión mecánica por medio del gramófono, Adorno aclara lo siguiente:

El mecanismo del gramófono satisface solamente la necesidad de difusión, reducida y adaptada a la comodidad, de obras ya existentes. Obra y reproducción se acomodan, pero no se tocan ni se funden: la obra se mantiene en dimensiones relativas, y la máquina obediente, que no dicta principios formales, sigue paciente al intérprete imitando cada matiz. Esta práctica presupone la existencia, como tal indiscutida de las obras y el derecho del intérprete a aquella libertad, que la máquina acompaña con su devoto murmullo.¹⁴

En las palabras de Adorno, escritas originalmente hace casi cien años, encontramos los conceptos sobre los que cimentar teóricamente la diferencia entre la grabación y la IA. Al contrario que la primera, esta última sí que dicta principios formales. En ella la obra y la reproducción sí que se funden, lo que de facto elimina la posibilidad de la interpretación.

¿Supone esto una gran pérdida para la praxis musical? Lo cierto es que no resulta fácil dar una respuesta plenamente conclusiva a este interrogante. Por un lado, atendiendo al hecho de que una creación hecha por IA puede perfectamente generar una respuesta en el oyente semejante a la que produciría una composición humana, parece desproporcionado poner el grito en el cielo ante semejante pérdida. Pero por el otro, la desaparición de esa libertad asociada a la labor interpretativa parece amenazar con la sombra de la homogeneización y la pérdida de riqueza expresiva.

2.4 De la música a la escritura: partituras, grabaciones e IA

A tenor de lo anterior y con el fin de juzgar adecuadamente las implicaciones del desarrollo y expansión de la IA en el campo de la composición musical se muestra necesario reflexionar sobre la noción de interpretación. Lo primero que debemos advertir al respecto es que dicha noción es relativamente joven dentro de la historia de la música. Resulta relevante señalar que en el *Diccionario de música* del filósofo Jean-Jacques Rousseau no existe la entrada “interpretación” ni cualquier otra perteneciente a la misma familia etimológica. En su lugar aparecen términos como “ejecutar” o “ejecutante”, con los que se hace referencia, respectivamente, tanto a la acción de realizar sonoramente una pieza como al individuo encargado de ello.

14. Adorno, Th. W. (2014). *Escritos musicales VI*. Akal, Madrid, p. 504.

Parece que es en pleno Romanticismo cuando este término aparece dentro de la práctica musical. La noción de interpretación “surgió en el siglo XIX como posibilidad y más tarde, en el siglo XX, como necesidad” (Danuser, 2016:21). De manera más concreta el historiador Leon Plantinga sitúa el origen de este término en los avances desarrollados por Franz Liszt en lo referente a la práctica concertística. Estas son sus palabras:

En su presentación de una música seria escrita por otros compositores —la Sonata *Hammerklavier* de Beethoven, por ejemplo— Liszt se convirtió en un solista público de nuevo cuño, lo que a finales del siglo XIX y durante el siglo XX se conocería con el nombre de intérprete.¹⁵

Como argumento adicional a este proponemos comprender la aparición de la interpretación musical en unión con los desarrollos experimentados en el ámbito de la notación musical durante esta época. El abandono de prácticas notacionales excesivamente laxas tales como el bajo cifrado, la necesidad cada vez mayor de escribir todos los ornamentos melódicos o la tendencia a dejar fijadas por escrito secciones constitutivas de una composición que antes eran confiadas a las dotes improvisatorias del músico ejecutante (como es el caso de las *cadenzas*) son ejemplos del mencionado desarrollo experimentado por el sistema de notación de partituras.

Poco a poco, los compositores de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX sintieron la necesidad de fijar de manera más exacta sus intenciones compositivas en la partitura por medio de la notación musical (Goehr, 2023:86 y ss.), lo que llevó a ciertas modificaciones en la práctica habitual de este arte que posibilitaron la emergencia del concepto de obra tal y como lo entendemos hoy en día:

Todos estos cambios tenían un objetivo común. [...] La creación musical se veía ahora como el uso de material musical que daba como resultado unidades completas y discretas, originales y fijadas, y que eran poseídas personalmente. Estas unidades eran las obras musicales.¹⁶

Según Lydia Goehr, la obra de música emergió así como un concepto regulativo, situado en el centro de la práctica musical, en torno al cual se articularon el resto de elementos constitutivos de dicha práctica. En otras palabras, obra e interpretación quedaron implicadas recíprocamente por medio del sistema notacional. Cabría señalar aquí que, si bien en la teoría de Goehr esto es así, ella estipula que los conceptos de notación e interpretación se conformaron de manera subsidiaria respecto del concepto-obra. No

15. Plantinga, L. (2002). *La música romántica*. Akal, Madrid, p. 202.

16. Goehr, L. (2023). *El museo imaginario de las obras musicales*. Trotta, Madrid, p. 276.

obstante, esta matización, aunque cierta, resulta irrelevante para nuestros propósitos, en tanto que nuestro interés consiste en comprender que obra e interpretación se configuran a sí mismas de manera mutua e interdependiente dentro de la praxis musical. La obra, como tal, solo se manifiesta por medio de una interpretación; y, a la inversa, podemos llamar interpretación a una determinada representación en la medida en que consigue instanciar una obra. Cuantos más esfuerzos se invierten en explicitar con precisión cada mínimo detalle de una obra en su partitura, más se pone de manifiesto la necesidad de un intérprete que dote de realidad todas esas indicaciones. La misma lógica que lleva al compositor a anotar cada matiz, cada fraseo, cada carácter, cada acento, etc., está en la base de la acción del intérprete, quien debe articular de forma coherente esas anotaciones. En términos del gran Stravinski:

Por escrupulosamente anotada que esté una música y por garantizada que se halle contra cualquier equívoco en la indicación de los *tempi*, matices, ligaduras, acentos, etc., contiene siempre elementos secretos que escapan a la definición, ya que la dialéctica verbal es impotente para definir enteramente la dialéctica musical.¹⁷

El lenguaje coloquial en torno a la práctica musical parece jugar a nuestro favor. Frases del estilo “una vez más, pero con sentimiento”, tan comunes en el ámbito de los conservatorios, parecen remitir a la labor ineludible de la interpretación —en este caso, en remisión al sentimiento como motor de dicha labor—, entendida como la explicitación y desambiguación momentánea de esos “elementos secretos” contenidos en el lenguaje musical. Ciertamente en la imaginación colectiva no es extraña la imagen del intérprete como alguien encargado de dar vida a una obra a través de sus propias emociones. Más allá de penetrar en cómo las emociones pueden llegar a articular la interpretación musical (tema que por sí mismo daría para todo un libro), permítasenos quedarnos con la idea de que es la interpretación, por medio de su remisión al sentimiento, lo que posibilita la vida de la obra. Así mismo, la distinción corriente entre interpretación (entendida de la manera descrita) y mera ejecución (concebida como una representación correcta y aceptable de la música plasmada en la partitura, pero carente de expresividad, vitalidad, espíritu o valor artístico) pone de manifiesto la existencia interdependiente de obra e interpretación. Con la ejecución la obra huye en retirada y “lo que queda es un árido y académico ejercicio de conservatorio” en el que desaparece “por una parte, toda la brillantez del temperamento, toda seguridad y convicción, y, por otra, toda calidez y ternura de sentimientos” (Furtwängler, 2020:19).

17. Stravinski, I. (2021). *Poética musical*. Acantilado, Barcelona, p. 111.

La justificación teórica de estas ideas se puede rastrear en planteamientos musicales de tanto calado como la teoría formalista de Eduard Hanslick. Una mirada superficial sobre los principales hitos teóricos de esta corriente de pensamiento podría llevarnos a la conclusión errónea de que la labor del intérprete es prescindible. En la medida en que el formalismo musical estipula que la propia forma —entendida en sentido amplio como la construcción de estructuras sonoras relacionadas de diversas maneras entre sí— es el propio contenido, y que, por ende, es necesario excluir las referencias al sentimiento en las aproximaciones estéticas a este arte, podría entenderse que toda esa “ternura de sentimientos” puesta ahí por el intérprete debe hacernos sospechar de su labor. Sin embargo, lejos de condenar la interpretación y al intérprete, Hanslick reconoce la importancia capital de este en la reproducción sonora de la obra —y por extensión, en la vida de esta—. Llegará a afirmar que es el espíritu del intérprete quien en el momento de la recreación sonora de la obra se apodera del espíritu del compositor, enfatizando el importante rol desempeñado por los sentimientos de aquel en la realización de esta tarea (Hanslick, 1947:76).

No obstante, en aquella posible crítica que relacionaba la tecnología de la grabación con la IA, a tenor del ocultamiento de la interpretación, sí que podemos reconocer algo de verdad, pues, en efecto, una cierta relación conecta ambos desarrollos tecnológicos. Desde nuestro punto de vista la IA ha venido a culminar un proceso estético, ya advertido por Adorno, que se inició con la grabación de audio, a saber: la conversión de la música en escritura. El mismo desarrollo notacional que fue necesario para la emergencia de la noción de obra y, por extensión, de la de interpretación, fue ya concebido en términos coactivos por parte de este filósofo. En su opinión, desde finales del siglo XIX, la rigidez de la escritura musical chocaba fuertemente con aquella libertad del intérprete de la que hablábamos más arriba. Cuestiones polémicas a finales del Romanticismo como la pugna entre el *tempo* psicológico, de carácter más subjetivo y voluble, frente al *tempo* ontológico, mucho más estable e inflexible (Bouissou et al., 2005:109-110), pueden entenderse como síntoma de un malestar de la praxis musical respecto a sí misma.

En opinión de Adorno, esa coacción ejercida por la notación musical sobre la libertad interpretativa —libertad que en ningún caso puede ser entendida como pretexto para atentar deliberadamente contra las intenciones del compositor— mostraba un primer acercamiento de la música a su carácter de escritura. Mas dicho acercamiento dio un paso decisivo con la llegada de la grabación y la sustitución de un lenguaje musical basado en signos (la partitura) por otro lenguaje de carácter físico comprendido en los surcos del disco de vinilo. Dada la complejidad del tema y de la escritura del filósofo de

la Escuela de Frankfurt creemos necesario citar su texto íntegro, a fin de poder analizarlo con detalle. El siguiente fragmento pertenece a su texto *La forma del disco*¹⁸:

A quien haya conocido la coacción creciente que, sobre todo en los últimos 50 años, ejerció la notación musical y sus signos en las composiciones (la expresión ofensiva “música de papel” la delata crudamente), no le sorprenderá que un día se produzca un vuelco y la música, antes amparada por la escritura, se transforme de golpe en escritura: al precio de su inmediatez, pero con la esperanza de que, de tal modo fijada, sea leída como el “último lenguaje de todos los hombres tras la construcción de la Torre de Babel”¹⁹, cada una de cuyas “frases” contuviera declaraciones concretas, pero cifradas. Pero si las notas eran aún meros signos suyos, en los surcos de los discos se aproxima decisivamente a su verdadero carácter de escritura. Decisivamente porque, al renunciar a ser mero signo, esta escritura ha de ser reconocida como auténtico lenguaje: indisolublemente conjurado con el sonido, que es el de este y no otro surco sonoro.²⁰

Si la “música de papel” ya comenzaba a ser un problema, su conversión en un lenguaje de surcos contribuyó a esta transformación de la música en escritura, lo que en última instancia pondría en jaque la inmediatez de la práctica musical en pro de su reificación.

Y si avanzamos en la historia del desarrollo tecnológico podemos ver cómo esta transformación ha continuado su marcha: primero con la sustitución de la escritura de surcos propia del vinilo por la escritura binaria en la que se basa el lenguaje informático que trajo consigo la revolución digital; y segundo por la inclusión en la técnica compositiva del lenguaje computacional propio de la IA, acompañado del lenguaje natural con el que se escriben los *prompts* que dan inicio a su actividad creadora.

Esta conversión de la música en escritura, de la que ya nos advirtió Adorno, trae como consecuencia una mayor fijación de la entidad creada, tanto más en el caso de la IA por cuanto, como hemos visto, deja fuera de juego a la interpretación. Desde este enfoque, el camino que se inicia con la partitura y pasa por la grabación analógica, posteriormente por la digital, para concluir en la creación de la IA puede concebirse como un aumento progresivo en la tendencia de cosificación de la práctica musical,

18. Tanto este como el anterior texto de Adorno citado en este artículo están recogidos en el mismo volumen (*Escritos musicales VI*).

19. El traductor al español del texto de Adorno, Joaquín Chamorro Mielke, ha tenido a bien aportar la referencia bibliográfica de esta cita: Benjamin, W. (1977), “Ursprung des deutschen Trauerspiels”, *Gesammelte Schriften I/1*, Fráncfort, p. 388.

20. Adorno, *op. cit.* (2014), pp. 510-511.

cuya primera consecuencia es la desaparición de la institución de la interpretación y de la figura del intérprete. Llegados aquí es necesario hacer notar la forma dialéctica que adquiere la evolución de la noción de interpretación en su relación con la escritura musical. El propio desarrollo notacional que hizo emerger la interpretación dentro de este arte parece propiciar ahora su desaparición, en tanto que la música parece acercarse más y más a su carácter de escritura.

Por ello, entendemos que Adorno se está refiriendo precisamente a la interpretación, con su característica libertad, cuando afirma que esta conversión de la música en escritura acontece “al precio de su inmediatez”, pues a esta inmediatez pertenece por su propia naturaleza la interpretación musical, cuya vida está anclada en lo momentáneo, en lo inmediato. En consonancia con esto resulta pertinente citar al afamado director de orquesta Wilhelm Furtwängler: “La ansiedad de los directores por determinarlo todo de antemano hasta los más mínimos detalles procede de su miedo a tener que confiar demasiado en la inspiración del momento” (Furtwängler, 2020:52-53). En dicho miedo habita la semilla de la cosificación de la que estamos hablando. La conversión de la música en escritura permite deshacernos de ese miedo a costa de posibilitar el crecimiento de dicha semilla.

Dado el funcionamiento de la IA parece atisbarse el albor de un nuevo modo de composición musical en el que el conocimiento de la teoría armónica, la historia de la música y la ejecución instrumental pueden pasar a un segundo plano para dejar espacio a las descripciones más o menos detalladas que darán lugar a la nueva música. No en vano aquí y allá están apareciendo estudios de *Prompt engineering* (ingeniería de instrucción) especializados en la creación de instrucciones inteligibles por parte de la IA, haciendo cada vez más eficaz nuestra comunicación con esta tecnología.

Como consecuencia de todo lo anterior alcanzamos las siguientes conclusiones. En primer lugar, parece claro que la nueva música generada mediante esta tecnología traerá consigo una mayor cristalización de las formas y estilos musicales, lo que choca frontalmente con la estética musical de Furtwängler, por ejemplo, para quien era necesario comprender las formas musicales no como esquemas prestablecidos, sino como auténticas formas vivas de la creación musical (Furtwängler, 2020:53 y ss.). En su lugar, el aumento del estereotipo, incluso con propósitos de creación de nuevos estilos musicales resultantes de la fusión de estilos previos, parece un corolario esperable.

Una segunda consecuencia podría ser el aumento masivo en la cantidad de creaciones artísticas. Dada la facilidad para la creación que presenta la IA y la rapidez con la que realiza su tarea generativa parece evidente que el número de piezas compuestas por unidad de tiempo (ya sea que tomemos el minuto, la hora, el día, la semana, el año o cualquier otra magnitud) aumentará de forma nunca vista anteriormente. Y si unimos

esto con el punto anterior, parece lógico pensar que este aumento en la cantidad de las entidades producidas contribuirá a la homogeneización de lo producido. En contra de lo que pudiera pensarse, una mayor cantidad de producción no contribuirá a una mayor pluralidad sonora, sino todo lo contrario. Con esto no estamos afirmando que ninguna creación generada por IA pueda ser genuinamente sorprendente, en términos de Boden, sino tan solo que la probabilidad de que esto ocurra será inversamente proporcional al volumen de material creado. A mayor cantidad de creaciones, menor posibilidad de lograr una sonoridad que escape del estereotipo.

La tercera y última conclusión posee el carácter de una sospecha y la forma de una pregunta. Dado que la IA parece amenazar la interpretación, y puesto que, como hemos visto, esta se relaciona recíprocamente con la noción de obra, ¿podría suceder que la caída de la aquella corra pareja a la de esta? La respuesta a esta pregunta habrá de quedar necesariamente en el ámbito de lo hipotético, pues es difícil hallar argumentos concluyentes al respecto. Empero, si atendemos de nuevo a la definición de obra de música ofrecida por Goehr, rápidamente podemos advertir que en lo relativo a las creaciones generadas por IA algunas cláusulas parecen presentar problemas.

En concreto, este tipo de creaciones sí parecen cumplir con los requisitos de completitud (la creación se nos muestra totalmente acabada), discreción (cada creación se nos presenta de manera distinta y separada de las demás) y fijación (las creaciones están completamente determinadas). Sin embargo, no ocurre lo mismo con la originalidad. Si bien la IA crea la pieza esto no supone que sea su origen, ya que precisa de una instrucción para iniciar el proceso creativo. Atendiendo a esto parece que deberíamos concluir que la originalidad radica en dicha instrucción y, por tanto, que ha de ser la entidad que emite esta instrucción la que debe ser considerada como origen de la susodicha creación (usualmente un ser humano). Pero esta solución también resulta problemática en tanto en cuanto una misma instrucción puede originar distintas creaciones. ¿En qué sentido podríamos afirmar entonces que la obra es original? La continuidad entre originalidad y creatividad parece resquebrajarse ante nuestros ojos.

Como consecuencia de esto, la consideración de la obra como algo que se posee personalmente, último requisito de la definición de Goehr, también parece flaquear. ¿Se podría considerar lícitamente que una persona posee todas las creaciones obtenidas mediante una instrucción originada por ella? ¿Qué ocurriría en el caso de que dos personas distintas utilizaran la misma instrucción (“*classical music*”, por ejemplo)? Dado que con una misma instrucción la IA es capaz de generar virtualmente infinitas creaciones, ¿habría que concluir que ambas personas son poseedoras de las creaciones que la IA genere como *outputs* para ambos casos? O dicho de otro modo, ¿yo podría considerarme a mí mismo el legítimo poseedor de todas las creaciones que Suno AI

generara a partir de la instrucción “*classical music*”, a pesar de que esta hubiese sido empleada por otra persona? Estas cuestiones ponen el foco en la urgencia con que las leyes de propiedad intelectual habrán de ser revisadas y modificadas para adaptarse adecuadamente al desarrollo de esta tecnología.

3. Conclusiones

A modo de conclusión será conveniente que repasemos las principales cuestiones que nos han salido al paso en el trascurso de nuestra argumentación y veamos si estamos en condiciones de poder brindar una respuesta para ellas.

La primera pregunta con la que nos topamos fue la siguiente: desconociendo el modo en que se ha creado un determinado audio de música ¿es posible distinguir una creación generada por IA de una creación humana? Tras la apreciación de una canción creada por esta tecnología (*Elysium*) pudimos comprobar que, en calidad de simples oyentes, no podemos diferenciar una obra de factura humana de una creación tecnológica.

Esta consideración nos llevó a apreciar de manera sustancial la manera en que recibimos la música. Por un lado, las grabaciones de audio y las creaciones de IA (que no hacen sino imitar grabaciones) pueden entenderse como acercamientos exclusivos a su dimensión sonora. Por el otro lado, la música ofrecida en conciertos no solo nos permite acceder a dicha dimensión sonora, sino también a la dimensión visual de la música. En este sentido, cobra especial importancia el hecho de ver la música.

Estamos ya en disposición de responder satisfactoriamente a las dos siguientes preguntas que salieron a nuestro encuentro: ante el auge de la IA ¿cabe esperar la desaparición de la figura del músico profesional, así como la de las enseñanzas musicales? Parece evidente que debemos contestar con un rotundo no. Dichas enseñanzas, que dan como fruto al músico profesional, no solo se relacionan con la dimensión sonora de la música, sino que también mantienen viva su dimensión visual. Su desaparición parece improbable por cuanto la experiencia de la música en directo no es equivalente a la de la escucha de una grabación o una creación generada por IA²¹. En virtud de esto cabe reconocer una posible vía de investigación que analice y compare ambas experiencias, a fin de determinar sus semejanzas y diferencias.

21. Podría incluso argumentarse que, en algunos casos, la dimensión visual parece considerarse de forma privilegiada frente a la sonora. Estamos pensando en aquellos conciertos en los que las condiciones sonoras del espacio donde se desarrolla el evento están muy por debajo de las cualidades mínimas óptimas para disfrutar de la música, quedando solo a disposición del espectador el disfrute visual. Determinados recintos (como el *WiZink Center*, en Madrid) permiten la instalación de grandes y maravillosas escenografías destinadas a deslumbrar visualmente al público, pero, en ocasiones, dejan mucho que desear en lo que respecta a la calidad del sonido. Los rebotes, vibraciones y demás distorsiones sonoras perceptibles en este tipo de establecimientos parecen situar la dimensión sonora por debajo de la visual.

La distinción entre estos dos tipos de acceso a la percepción de la música (grabaciones y creaciones generadas por IA, de un lado, y música en directo, del otro), cada una de ellas con su experiencia correlativa, parece apuntar a la imposibilidad de la desaparición de los conciertos, dando así respuesta a la pregunta de por qué la tecnología de la grabación (y ahora la de la IA) no ha desembocado en la caída en el olvido de la práctica concertística.

Lo que parece que queda claro es que, por el momento, la interpretación musical queda configurada como un límite inalcanzable para la IA, como un ámbito exclusivo de la poiesis humana. Esto trae consigo algunas consecuencias para la praxis musical.

La primera, que la interpretación tiene que ver con la articulación entre las dimensiones sonora y visual de la música. Su objetivo está en la producción de sonido, pero su desarrollo se da, necesariamente, en el ámbito de lo visual.

La segunda, que la brecha entre esos dos tipos de acceso a la percepción de la música (grabaciones e IA versus conciertos) se acentúa en la medida en que la IA culmina el proceso de conversión de la música en escritura iniciado por la grabación. La diferenciación actual tan radical entre estos dos tipos de acceso podría incluso invitarnos a reflexionar acerca del sentido (o no) de mantenerlos a ambos dentro de una misma y única categoría de música. ¿Sería necesario comenzar a hablar de músicas, en plural, para poder dar cuenta de la especificidad de cada uno de esos tipos de acceso? Queda abierta la cuestión para futuros desarrollos.

La tercera, que el propio concepto de obra parece tambalearse ante esta separación tan radical entre los conciertos y la música reificada mediante grabación o IA. Como vimos, algunas de las notas características del concepto de obra no parecen ajustarse del todo a la realidad de estas nuevas tecnologías.

La cuarta y última conclusión, que la proliferación de la música generada por IA parece traer consigo la cristalización de los géneros y estilos, rayando incluso con el estereotipo, lo que podría concebirse como una suerte de proceso homogeneizador de la música. Por contra, la riqueza y heterogeneidad musical caen del lado de la interpretación, en la medida en que esta queda configurada, precisamente, como ese espacio exclusivo de la creatividad humana.

Pretender el retorno a un pasado previo al desarrollo de la inteligencia artificial, alegando la catástrofe que supondría aceptar las modificaciones que esta introduce en la práctica artística hasta ahora establecida, carece de sentido. No sirve de nada querer mirar para otro lado y sentenciar acriticamente que toda producción hecha por la IA debe ser tomada como no arte. Esperamos haber puesto de manifiesto que la IA posee la capacidad de ser creativa y que puede generar *outputs* verdaderamente indistinguibles

de una creación artística humana. Que la IA puede crear arte lo atestigua la propia experiencia de concursos artísticos cuyo premio ha recaído en obras generadas mediante esta tecnología²².

La cuestión no consiste, por tanto, en considerar si la IA puede crear arte o no, sino más bien en cómo encajarla dentro de las categorías habituales con las que pensamos el proceso creativo inherente a las distintas disciplinas artísticas. En nuestro caso, confiamos en haber sido capaces de mostrar cómo esta tecnología parece entrar en tensión con la noción de interpretación musical. Desde nuestro punto de vista, la resolución de dicha tensión no pasa por la eliminación de alguno de sus polos, sino por la caracterización precisa del tipo de actividad que supone cada uno de ellos. Podría imaginarse el desarrollo de una inteligencia artificial que no solo creara música, sino también algún tipo de realidad holográfica que complementara la dimensión sonora con la visual, a fin de hacernos ver la música, presuntamente eliminando así la importancia de la interpretación. En tal caso, tendríamos que examinar en profundidad en qué consiste ese ver la música que hemos defendido aquí.

A modo de tentativa, proponemos comprender ese ver como la percepción y reconocimiento del esfuerzo físico y emocional llevado a cabo por un músico en el momento en que interpreta una obra. Ese ver, por tanto, vendría en ayuda de la propia interpretación y supondría su sustento, pues habría de estar esencialmente vinculado al cuerpo (esfuerzo físico) y a la pasión (esfuerzo emocional), lo que nos situaría más allá de las posibilidades de la IA y nos permitiría poner en contacto teorías musicales como la de Rousseau o Susanne Langer, en lo referente a la relación entre música y sentimientos, con otras como la del filósofo Bernard Sève, sustentada en la idea de que la música se fundamenta en el uso de instrumentos, lo que supone una honda reflexión acerca del cuerpo tanto del instrumentista como del instrumento. Queda anotada esta vía de estudio para futuras investigaciones.

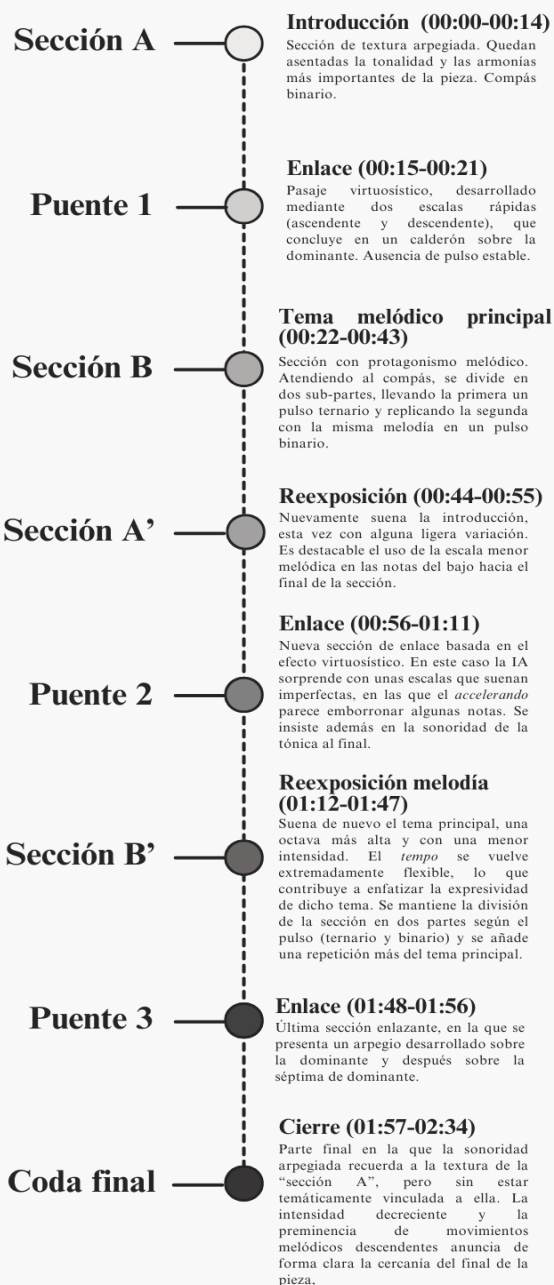
22. Para más información al respecto véanse estas noticias:

1. La imagen generada por IA que ganó un concurso de arte en Colorado no tendrá derechos de autor (2023). *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20230924/9249883/arte-inteligencia-artificial-ia-copyright-derechos-autor.html>

2. Sevillano, E. G. (2023). El ganador de un concurso de fotografía con una imagen generada con IA: “Mi objetivo era abrir un debate”. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2023-04-21/el-ganador-de-un-concurso-de-fotografia-con-una-imagen-generada-con-ia-mi-objetivo-era-abrir-un-debate.html>.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL

Línea de tiempo



Anexo I

Análisis de la pieza *Elysium*, creada mediante Suno AI el 21 de julio de 2024

La pieza presenta una estructura bien definida, si bien no parece adecuarse a ninguna forma musical preexistente (forma sonata, rondó, etc.). Las partes se intercalan con fluidez sin llegar a fundirse unas con otras. Por ello no puede hablarse técnicamente de desarrollo ni transformación temática en esta composición.

La sección A presenta una textura arpegiada que contrasta con la melodía protagonista de la sección B. El virtuosismo de los puentes, en los que los distintos arpeggios y escalas son ejecutados con un pulso libre permiten que el enlace entre las distintas secciones sea muy orgánico.

Atendiendo a la dimensión rítmica, cabe destacar el uso de distintos tipos de compás, lo que, combinado con el ya mencionado carácter orgánico de los puentes, hace resonar la pieza en nuestros oídos con un cariz romántico, presentando más bien un *tempo* psicológico que ontológico.

Si atendemos a la dirección armónica, especialmente notable en los puentes, veremos que presenta la estructura dominante – tónica – dominante – tónica. Esto confiere a la pieza un cierto carácter de sencillez pueril que contrasta con la complejidad aparente de cada una de las secciones.

En términos generales, no se puede concluir que sea esta una gran composición, si bien su efecto sobre el oyente resulta más que agradable. En definitiva, se trata de una obra rica en contrastes, poco original o innovadora, pero con una gran carga expresiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (2014). *Escritos musicales VI*. Akal, Madrid.
- Boden, Margaret A. (1994). *La mente creativa. Mitos y mecanismos*. Gedisa, Barcelona.
- Bouissou, Sylvie; Goubault, Christian; Bosseur, Jean-Yves (2005). *Historie de la notation. De l'époque baroque à nos jours*. Minerve, Clamecy, Francia.
- Castro, Sixto J. (2004). La problemática definición de arte, en *Estudios Filosóficos*, LIII, pp. 333-355. Disponible en: <https://estudiosfilosoficos.dominicos.org/ojs/article/view/958/2893>
- Danto, Arthur C. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Paidós, Barcelona.
- Danto, Arthur C. (2013). *Qué es el arte*. Paidós, Barcelona.
- Danuser, Hermann (2016). Interpretación, en *Revista de Musicología*, Vol. 39, nº1, pp. 19-45. Disponible en: https://www.sedem.es/upload/revista/RdM_2016_XXXIX_1.pdf
- Diderot, Denis (1985). *El sobrino de Rameau*. Cátedra. Madrid.
- Fubini, Enrico (2013). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza, Madrid.
- Furtwängler, Wilhelm (2020). *Conversaciones sobre música*. Acantilado, Barcelona
- Goehr, Lydia (2023). *El museo imaginario de las obras musicales*. Trotta, Madrid.
- Hanslick, Edward (1947). *De lo bello en la música*. Ricordi Americana, Buenos Aires, Argentina.
- Marcos, Alfredo (2017). La creatividad humana: una indagación metafísica, en Pérez Ransanz, A. R. y Ponce Miotti A. L. (coords.), *Creatividad e innovación en ciencia y tecnología*. Universidad Autónoma de México (UNAM), México, pp. 37-52.
- Ortega Rodríguez, Nuria (2020). Inteligencia Artificial y campo del arte, en *pArAdigmA. Revista Universitaria de Cultura*, nº23. Disponible en: <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/19525/32.pdf?sequence=1>
- Plantinga, Leon (2002). *La música romántica*. Akal, Madrid.
- Rico Sesé, Javier (2019). La inteligencia artificial y la creatividad, en MusicoGuia (ed.), *Conference Proceedings CIVAE 2019*. Madrid, España: MusicoGuia, pp. 68-71. Texto completo disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8091364>
- Stravinski, Igor (2021). *Poética musical*. Acantilado, Barcelona.

[pp. 92-110]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2024.i24.06>

LA EVOLUCIÓN DE LAS FORMAS HISTÓRICAS DEL TEATRO CHINO Y SU INTEGRACIÓN DE LAS ARTES VISUALES

THE EVOLUTION OF HISTORICAL FORMS OF CHINESE THEATER AND INTEGRATION OF VISUAL ARTS

Han Lin

The Catholic University of Korea

Resumen:

El teatro musical nacional de China enfatiza su singularidad y su estrecha conexión con las tradiciones culturales y filosóficas de China. Esta forma de arte, que se originó entre los siglos VII y X d.C. y alcanzó su apogeo durante la dinastía Yuan, refleja tradiciones centenarias que la convierte en un elemento importante de la identidad cultural china. Para entender el teatro musical, hay que considerar su papel en la sociedad, donde la música y los rituales eran vistos como encarnaciones de conceptos filosóficos taoístas. La integración de textos canónicos como “Shijing” en las prácticas culturales de esa época subraya la importancia de esta forma de arte en la configuración de la sociedad y su cosmovisión. El desarrollo de las artes teatrales en China representa un proceso complejo y multifacético que ha pasado por diversas etapas de evolución y transformación. Desde el período temprano de la dinastía Song, cuando las formas teatrales apenas comenzaban a plasmarse, hasta el florecimiento del drama *zaju* durante la era Yuan, donde el teatro chino ha experimentó importantes cambios culturales y políticos. Las conquistas, la división del país y la posterior reunificación bajo el dominio mongol contribuyeron no

sólo al intercambio cultural y la interacción entre las tradiciones del norte y el sur, sino también al surgimiento de nuevas formas dramáticas.

Palabras clave: teatro nacional, teatro musical, tradiciones, artes dramáticas, cambios culturales

Abstract:

China's national musical theater emphasizes its uniqueness and close connection with China's cultural and philosophical traditions. This art form, which originated in the 7th to 10th centuries AD and reached its peak during the Yuan Dynasty, reflects centuries-old traditions, making it an important element of Chinese cultural identity. To understand musical theater, one must consider its role in society, where music and rituals were seen as embodiments of Daoist philosophical concepts. The integration of canonical texts such as "Shijing" into the cultural practices of that time underscores the significance of this art form in shaping society and its worldview. The development of theatrical arts in China represents a complex and multifaceted process that has undergone various stages of evolution and transformation. From the early period of the Song Dynasty, when theatrical forms were just beginning to take shape, to the flourishing of zaju drama during the Yuan era, Chinese theater has undergone significant cultural and political changes. Conquests, division of the country, and subsequent reunification under Mongol rule contributed not only to cultural exchange and interaction between northern and southern traditions but also to the emergence of new dramatic forms.

Keywords: national theater, musical theater, traditions, theatrical arts, cultural exchange.

Introduction

The National Musical Theater of China is a unique phenomenon in world culture, combining ancient traditions, philosophy, and modern trends. The musical theater began to emerge between the 7th and 10th centuries AD and continues to develop, preserving its originality and distinctiveness. In this article, we will examine the history of the formation and development of the national musical theater of China, its main forms, and features. The research area of this article is the musical theater with its unique national artistic characteristics.

Research Object: Traditional forms of Chinese theater and their historical development.

Research Aim: To study the historical factors influencing the formation of national forms of musical theater in China based on representative samples of national art.

The National Musical Theater, which includes Peking opera, began to emerge between the 7th and 10th centuries AD. During the reign of the Mongol Yuan dynasty (1280–1367), it finally established itself as a tradition subject to research and systematization. Despite

significant differences in forms of dramaturgy and stage techniques, this tradition has become a stable phenomenon in the cultural life of China.

The Evolution of Forms of Chinese Theater

Chinese culture is of a traditional type. Its main characteristics are the duration and continuity of development, meaning the absence of abrupt changes and revolutions. This is remarkable, considering the turbulent political history of the country, which has experienced numerous foreign invasions and internal disturbances. Despite all this, China remains one of the few countries that have preserved its main cultural traditions for several millennia.

In the process of continuous development, these traditions were constantly enriched, gradually acquiring new features and borrowing many elements from other peoples and cultures. However, the core of the culture remained unchanged. Borrowings were usually adapted and assimilated according to the needs of the native culture.

This is also true for theatrical and musical traditions: to understand many aspects of traditional Chinese theater, one must refer to the earliest periods of Chinese civilization. Ancient melodies have not survived to this day due to the lack of musical notation, but extensive information about the musical philosophy and theory of those times (up to the 4th century AD) allows us to reconstruct the musical thinking system of the ancient Chinese and understand their perception and attitude towards music.

Due to its unique characteristics, such as its acoustic and temporal nature, implying its “intangibility” and “elusiveness,” music was likely perceived as a direct manifestation of the Dao—the great principle that orders the universe: “Music appeared in the Great Beginning [of the appearance of all things], and rules arose after [the appearance of all things].” In ancient China, music was considered a fundamental aspect of being, not a result of individual or collective creativity. It was an integral part of rituals and held state significance. At the courts of the Zhou dynasty rulers and local lords, there were special positions for officials responsible for music. Moreover, sources indicate that for the ancient Chinese, music represented an inseparable unity of sounds, words, and dance.

“Singing, accompanied by playing instruments and dancing movements, is music,” says the ancient canonical book “Li Ji.” It also provides an explanation of the unity of words, music, and gesture: “A song consists of words, that is, of prolonged words. When a person experiences joy, he expresses it with a word. The word does not satisfy him, then he prolongs (sings) the word. The prolonged word does not satisfy him, he adds a choir of musical instruments.” Another quote states: “To express one’s feelings, one uses words. When words are insufficient, one starts to sigh prolongedly. If sighs are not enough, one begins to sing, and if that is still insufficient, the feet themselves start to dance.” This is

an excerpt from a relatively late text, the so-called “Great Preface to the Shijing,” one of the books of the Confucian canon, a collection of ritual chants. The creation of the Four Books dates to the first half of the 1st millennium BC. According to legend, a collection of 300 poems was finally approved and included in the Four Books by Confucius himself, along with works such as the “Book of Changes” (Yijing), the “Shujing” (a collection of information about the mythological and early written period of Chinese history), and the chronicle “Chunqiu” (“Spring and Autumn,” covering events from 722–481 BC).

The Four Books were conceived as a comprehensive collection of knowledge about the structure of the surrounding world and the place of man in it, accumulated by Chinese culture over nearly a millennium of development. The inclusion of the “Shijing” in the Confucian canon emphasizes the significance of syncretic song-and-dance rituals in the worldview of ancient Chinese people.

Historical sources mention not only ritual but also other street and playful forms of early theater. Actors working at the courts of local lords possessed skills in singing, dancing, and acting. They were divided into paiyu (comedians, jesters) and changyu (singer-actors). Historian Sima Qian (145 or 135 BC — c. 86 BC) in one of the chapters of his work “Records of the Grand Historian” dedicated a separate section to the biographies of comedians and court jesters (titled “Biographies of Actors”). According to his information, a talented and resourceful actor often managed to persuade the ruler to change an unjust or absurd decision, which court officials and advisors could not achieve.

In the Han era (206 BC — 220 AD), new forms of performances, such as baixi (hundred entertainments) and jiaodi (wrestling), emerged based on the development of folk song-and-dance art and the performances of court actors. These spectacles were held outdoors during major festivals. According to written sources, these performances included various circus tricks and acrobatic elements such as tightrope walking, fencing, strength competitions, and dances with large animal figure models. Late Han poet Zhang Heng in his extensive ode dedicated to the capital describes a performance as a short scene with a specific plot and several characters. Comments on the ode note that female roles were played by men. Several centuries of internal turmoil and foreign rule in the north of the country, following the fall of the Han dynasty, did not lead to significant advancements in the development of theatrical art.

The artistic specifics of Han-era Chinese theater are characterized by the influence of Confucianism, Daoism, and Buddhism, as well as the active development of social and religious conditions. New art forms reflecting the changed social and religious conditions appeared during this period. Han artists felt a greater sense of freedom in perfecting artistic forms, and their creativity became in demand among broader social strata.

The Tang era (618–907 AD) is marked by the intense development of cities, crafts, and trade, as well as the expansion of economic and cultural ties with neighboring countries, leading to significant cultural prosperity and the emergence of new art forms. The artistic specifics of Tang-era Chinese theater include complexity, virtuality, and symbolism. The xiqu theater combines songs, dances, comedic performances, and declamation, as well as folk art forms such as wushu, circus, and puppet shows. Virtuality is manifested in the flexibility of actions with stage time and space, and symbolism is expressed in the conventionality of actors' movements. At the beginning of the Tang dynasty, in the former capital of Chang'an, special entertainment quarters were created, contributing to the formation of a professional actor class. Government support for song-and-dance art is confirmed by the establishment of a court entertainment department (jiaofang), responsible for organizing such performances. During the reign of Emperor Xuanzong (712–756 AD), the "Pear Garden" academy was founded for training professional actors. According to legend, the emperor, being a great music enthusiast, founded this institution as a gift for his beloved concubine Yang Guifei.

Children from aristocratic families in the capital studied musical instruments, vocals, and dances, becoming apprentices. Their participation in the crown prince's court performances emphasized the high social status of talented actors and actresses. However, contemporaries did not perceive the theatrical dance performances at the court as dramatic art but as music, an element of high culture. An example of such a melody is "Rainbow Attire, Feathered Coat," mentioned by many Tang authors and composed by Emperor Xuanzong. This melody was never performed separately, and its title referred to a complex song-and-dance performance prepared by the actors of the "Pear Garden."

It should be noted that, according to many scholars, the melodic foundations were borrowed from external sources, so-called "barbarian" cultures. This phenomenon is related to an important cultural phenomenon of the Tang era. During this period, the active spread of elements of neighboring countries' cultures influenced the musical sphere. The traditional musical system of China changed significantly under the influence of musical elements from Goguryeo, Cambodia, India, and Central Asian states. Simultaneously, street theatrical performances in urban environments of the lower social strata actively developed and matured. Various authors of that time mention small scenes on historical themes, the spread of pantomime, and the so-called "canjunxi" ("small plays about Canjun"). These "plays about Canjun" were improvised satirical dialogues on topical issues, featuring two actors with clearly defined roles—Canjun and Cangu. The first delivered comic lines, while the second assisted him.

Unlike the court theater, which ceased to exist after the fall of the Tang dynasty, the plays about Canjun demonstrated remarkable resilience. They continued to exist and evolve

during the Five Dynasties period and persisted into the Northern Song dynasty, when a new genre of street theater, *huajixi* (“comic scenes”), emerged from them. From *huajixi* later emerged Song-era *zaju*—short scenes on historical themes, which should not be confused with the main genre of theatrical art during the Yuan period.

The similarity in the names of the Song dynasty’s *zaju* and the Yuan dynasty’s *zaju* is deceptive, as these genres have little in common and cannot be considered predecessors or sources of each other. However, one feature inherited from the Song dynasty *zaju* is the system of role types, which was preserved and transferred to Yuan drama. Historical documents confirm the existence of a role type system in Song theater, and archaeological finds in the tomb of a Song official in Shanxi Province have corroborated written sources. Among the artifacts found was a model stage with figurines of actors whose costumes and depictions correspond to descriptions in texts. The troupe consisted of four to five people, mainly members of one family and apprentices of masters. The main role was played by the *moni* or *mo*, a positive male character. There were also one or two supporting actors, *yinsi*, *fujing*, and *fumo*, who played secondary roles, and *zhuanggu*, a disguised official. However, the exact distribution of roles among these types is impossible to determine since the texts of Song plays have not survived, and their content is known only through contemporary accounts.

At the beginning of the Northern Song period (960–1125), there was a rapid growth of cities, an increase in production, and the development of commodity-money relations. This contributed to the formation of a third estate and a unique urban culture among the lower classes. Mass culture developed significantly thanks to the invention of xylography and printing in the 10th century, as well as the townspeople’s desire for entertainment. It is known that as early as the 11th century, religious performances based on legends of the Buddhist saint Mu-Lian, who saved his mother from hell, were held at Buddhist temples in the Northern Song capital, Kaifeng. Special stages near the temples were created for these performances.

In the Song capital, entire districts called *wazi* (which translates to “tiles”) appeared, where numerous performance venues known as *goulan* (“curved railings”) were located under tiled roofs. These open stages, surrounded by audiences sitting in tiers, hosted actors of various genres: from sketches and farces to pantomimes, puppet theater, and the newly emerged shadow theater. Additionally, wandering troupes from rural areas performed there.

At the same time, the imperial court’s interest in theatrical performances led to the creation of about 13 divisions responsible for court entertainment in the Northern Song capital. There was also a special staff of officials who managed these entertainments. Court actors were divided into ranks, each corresponding to a specific uniform. It is

known that high-ranking court officials held a kind of “corporate parties” on weekends and holidays, with actors as mandatory participants.

At the beginning of the Song dynasty, there were many forms of stage art. One of them was musical performances of guzi ci, also known as “drum stories.” This genre originated in the Tang era but reached its peak popularity during the Northern Song period.

The musical pantomime chanda was a choreographed performance with a specific plot. Of particular note is the zhugongdiao, which served as a transitional stage to the zaju plays that dominated Yuan dynasty theater. These performances combined singing and declamation and were based on a completed storyline.

An important feature of zhugongdiao was its division into parts, each performed to the melody of a particular tonal system. By the end of the Northern Song period, the distinction between northern and southern melodies, characteristic of medieval China, became evident. Northern melodies were based on a seven-tone scale, while southern ones used a pentatonic scale. Literary sources indicate that Song zhugongdiao used northern seven-tone scales, which is also characteristic of Yuan drama music.

In the 12th century, after the invasion of the Jurchens, northern China came under the rule of a new foreign dynasty. The occupied territories formed the state of Jin. The Song court, controlling only the southern lands, was forced to move the capital to Hangzhou. During this period, two new types of theatrical performances emerged, becoming the foundation of Chinese musical drama. In the south, the genre xiwen, also known as nanxi (“southern theatrical performances”), formed based on folk creativity, while in the north, the genre yuanben became popular. Both forms featured a combination of prose dialogues and poetic arias, fixed role types, and specific patterns of alternating musical fragments, characteristic of all subsequent Chinese dramatic forms.

The differences between the genres lay in their musical foundations (northern melodies relied on a seven-tone scale, while southern ones used a pentatonic scale), organizational aspects of the plays (such as the number of acts), and plots. Northern theater favored historical and fantastical themes, while southern plays mainly addressed everyday issues. Among the preserved works, “Wang Kui,” “About a Woman from the Zhao Clan,” and “Zhang Xie Who Passed the Capital Exams” can be mentioned. However, the number of examples of these genres is very limited, making it difficult to precisely determine their differences during the Southern Song period.

Nevertheless, xiwen and yuanben laid the foundation for two directions in the development of Chinese medieval theater—southern (“nanxi”) and northern (“beiqu”). Significant differences between these directions persisted until the middle of the Ming dynasty, corresponding to the boundary of the 16th–17th centuries.

During the brief reign of the Mongol Yuan dynasty in China, which united Southern and Northern China, Chinese drama experienced a period of flourishing. This rise was partly due to economic changes such as rapid urban growth and the increased role of the third estate, as well as political and cultural factors. At that time, the educated part of Chinese society, which also formed the bureaucratic class, faced severe repression from the conquerors.

The destruction of the traditional bureaucratic system, including the examination system for officials, led to the decline of traditional literary genres such as classical poetry and rhythmic prose. This also contributed to the emergence of educated individuals with literary abilities who could not realize their potential in government service.

With Northern China becoming the center of political and cultural life, the *zaju* genre, which evolved from the Song dynasty's *yuanben* performances, became the most popular. However, the *xiwen* genre continued to exist in the south of the country.

More than a hundred works from the Yuan era have survived to the present day. The artistic features of *zaju* defined the uniqueness of Chinese theatrical art in subsequent centuries. Performances of this genre included dialogues, songs, dances, and acrobatics. However, Yuan *zaju* are distinguished by their strict structure. A play usually consists of four, rarely five, acts (*zhe*). If the plot does not fit into this format, cycles of several plays, each with four acts, are created (for example, "The Western Wing" by Wang Shifu). Each act is performed in a single key using popular melodies selected by the author from the existing song repertoire. The basis of Yuan *zaju* is northern seven-tone melodies, the characteristic features of which are known only from contemporary literary descriptions. In each act, only one character (the main hero or heroine) performs all the arias, written in a single rhyme. Some freedom is allowed in *sezi*—prologues or interludes between acts—where general information about the time and place of the action or the main situation is provided. In such prologues, arias of two main characters may be sung simultaneously. Performances are conducted on an empty stage, which influences the plots (allowing for movement of action in time and space) and the actors' performances, who can describe the imagined environment, changes in time or place, and characterize themselves or their partner's appearance with words.

One of the features of Yuan theater is a complex and branched system of role types compared to the Song tradition. However, this system is not clearly worked out: often the same characters had different names or similar role types, making them difficult to distinguish. Unlike Peking opera, these role types reflected only the general characteristics of the role and did not have a detailed and stable set of stage techniques developed over centuries. Therefore, it is difficult to compile a complete list of Yuan theater role types.

It is known that the playwright actively participated in the creation and staging of the plays, performing the functions of a director. Important scenes were performed slowly and in detail, while secondary episodes were merely indicated.

In a classification compiled in the early 14th century, twelve types of plots are distinguished, although they can be divided into three main themes: historical, mythological, and domestic.

Among the major playwrights of that era is Guan Hanqing, the author of social tragedies (“The Injustice to Dou E That Moved Heaven and Earth”); domestic comedies (“Rescuing the Deceived,” “Xie Tianxiang”); and historical dramas (“Alone at the Banquet,” “Lament for Sunxiao”). Another playwright, Wang Shifu, is known as the author of one of the most famous love dramas of medieval theater, “The Western Wing.” Artistic merits are also found in the historical tragedies “Autumn in the Han Palace” by Ma Zhiyuan and “Rain on the Paulownia” by Bo Pu, as well as his comedy “The Rider by the Wall.”

During the Yuan dynasty, a new genre of plays called chuanqi appeared in southern theatrical traditions. In the initial stage of development, chuanqi borrowed not only the form but also themes, images, and plots from the southern drama nanxi of the Song period. For example, the famous work of this genre “The Lute” by Gao Ming (1340–1379) is based on the plot of the play “Zhang Xie, Who Passed the Capital Exams” by an unknown Song author.

From the very beginning of its existence, chuanqi was noticeably different from contemporary zaju plays due to the absence of strict compositional rules. The number of acts in these plays could vary and often reached several dozen, allowing them to be performed over several evenings.

Unlike zaju, actors in chuanqi were not divided into those who declaimed and those who sang, and in one act, arias could be performed by several actors without tonal restrictions and requirements for continuous rhyme, which enhanced the expressiveness of the language.

Additionally, in the tradition of chuanqi, not only classical canonical melodies for arias but also any popular folk melodies, as well as original melodies created by the performers themselves, were allowed, significantly enriching the musical component of the genre.

Thanks to its free form with great potential for artistic expressiveness, chuanqi gained wide recognition even during the Yuan dynasty. During this period, the process of integrating northern theater into the southern one began, caused by the mass migration of playwrights, actors, and musicians to the south due to internal unrest in the last years of Mongol rule.

During the Ming dynasty (14th–17th centuries), especially from the 16th century, Chinese theater reached its highest development, according to many scholars' research. At that time, the liberation of the country from foreign rule led to rapid economic growth, the revival of cities, and urban culture. The third estate, consisting of artisans and merchants, significantly improved its economic and social position. Wealthy merchants could afford to engage in patronage, create their own theatrical troupes, and invite famous poets, musicians, singers, and actors. Their support became an important stimulus for the development of theatrical art. Additionally, the strengthening of commodity-money relations and the expansion of connections between cities and villages facilitated the spread of new theatrical forms from rural areas to cities, becoming part of urban culture. In this new environment, the reborn creative intelligentsia turned their attention to theater. The beginning of the Ming dynasty marked a new flourishing of spiritual culture, the democratization, and spiritual liberation of the intellectual elite. Literature for a broad audience and theater became popular directions, associated with the rise in popularity of “low” genres. Notably, the formation of new theatrical art depended not only on poets and writers but also on representatives of the lower strata of society, such as actors and musicians.

In the 16th century, conditions in Chinese society began to foster the emergence of a national theater. By the 17th century, the Kunqu drama, also known as Kunshan musical theater after the Kunshan county in Jiangsu province—a popular retreat for the aristocracy—became the first regional form aspiring to this status. Kunshan melodies, belonging to the southern musical style, were predominantly performed on wind instruments. Their popularity grew due to reforms by actor and musician Wei Liangfu, who expanded the orchestra to include string and percussion instruments, and introduced vocal techniques from the northern tradition. Wei Liangfu also developed the theoretical basis for the Kunqu school, detailed in his work “*Xiulu*”, which formulated key principles of performance technique: strict adherence to the tonality of each melody, the duration of hieroglyphic pronunciation, and the rhythmic structure of melodies. Wei Liangfu advocated for pure *cinchuan* singing, arias performed in a chamber setting without speech fragments or stage movement. Arias were grouped into *sanqu* cycles, characterized by the unity of tonality across all melodies in a cycle.

The creation of Kunqu theater is traditionally associated with the renowned musician and playwright Liang Chanyou, also known as Lian Bolun (1509–1581), an avid follower of Wei Liangfu. Liang Chanyou founded a theatrical troupe known for staging his own plays in the Ming dynasty *chuanqi* genre, characterized by a complex and elegant literary style rich in quotations from classical Chinese poetry. Thus, by the 16th century, China had formed a theater that demanded not only exceptional vocal skill from actors but also deep knowledge of ancient poetry and high education. An important aesthetic criterion

was the performer's understanding of aria texts, written not only in wenyuan literary language but also in the enriched wenyane, abundant with quotations and reminiscences. Audiences also required extensive knowledge and good general preparation. Not surprisingly, Kunqu theater was considered aristocratic (yabu), in contrast to folk and mixed-genre (luantan) performances.

During the 16th to 17th centuries, Kunqu theater flourished due to the creative efforts of many outstanding playwrights. Two competing schools emerged during this period, each exerting significant influence on the theater's development.

The Jiangsu school, led by Shen Jin from Suzhou (Jiangsu province), adhered strictly to musical and poetic canons. Its representatives, such as Ye Xianzhu, Liu Tianchen, Wang Zide, and Feng Menglong, made significant contributions to preserving theatrical traditions.

Another direction, led by the renowned playwright Tang Xianzu and writers Wang Shizhen and Ma Zhiyuan, focused more on the content of their works and was willing to deviate from formal rules for expressiveness and credibility.

Tang Xianzu, the founder and key figure of this direction, became famous for works like "The Peony Pavilion", particularly popular for its tale of the love between Du Liniang and a young scholar she saw in a dream while strolling in a garden. This work has survived in the repertoire of modern Beijing opera theater in the form of two excerpts: "The Walk in the Garden" and "The Interrupted Dream".

In the early 17th century, Kunqu theater reached its peak, spreading across the country. However, by the mid-17th century, the situation changed as the theater faced difficulties due to the Manchu invasion and military events. During this period, Kunqu gave way to more popular Yang opera melodies, which were better adapted to the tastes of a broader audience.

Yang opera was characterized by clear rhythmic melodies, dynamic battle scenes, and simple performance techniques, making it appealing to viewers. Yang actors adapted Kunqu plays to their musical characteristics and also staged works based on popular novels and chronicles, resulting in multiple versions of the same plot in folk theaters.

By the late 17th to early 18th centuries, Kunqu became a theater for the elite, preventing it from becoming a national theater. This elite reputation was upheld by two playwrights of the late 17th to early 18th centuries: Hong Sheng and Kun Shangzhen.

In the 18th century, the popularity of Kunqu declined, and the number of troupes performing in this genre decreased. The main centers for Kunqu became the cities of Yangzhou and Beijing. Yangzhou retained traditions of patronage and theater support

among the wealthy merchant class, which played an important role in the formation of a new branch of Chinese musical theater—capital drama or Beijing opera.

Visual arts play a crucial role in the development of Chinese theater.

Visual arts is an important source of inspiration. Traditional motifs such as geometric patterns, depictions of the moon and lightning, and stylized drawings of plants and animals are employed within it. These elements are reflected in the costumes, stage decorations, and props of Chinese theater, enhancing its beauty and expressiveness.

In Chinese theater, the appearance of a character and their attire can change based on their emotional state or life situations. Costumes, their shades, vivid makeup, and changing masks serve as keys to the character's inner world, conveying more to the audience than words can express. Each detail holds meaning understandable to the Chinese audience. The color palettes and costume forms allow the audience to instantly grasp the character's personality and social status, enabling them to fully appreciate the actors' skills.

Understanding color symbolism is best achieved through the traditional system of the five elements known as Wu Xing. Chinese culture categorizes the universe and all its components into five categories: wood, fire, metal, water, and earth. Each element symbolizes life processes occurring in both humans and the universe. Colors are integrated into this system as well, with five primary colors forming the normative palette of Chinese culture—known as the “five colors”—each carrying a specific cosmological meaning. These colors include yellow, blue-green, red, white, and black, corresponding to the center, east, south, west, and north respectively.

All these colors originate from the cultural and natural-geographical conditions of ancient China. Yellow symbolizes loess soils, while blue-green embodies the bright spring foliage of trees. Red, like in other cultures worldwide, is associated with the sun and fire, possibly also due to the red earth of southern China. White clearly relates to the snow-covered peaks of the Tibetan-Qinghai Plateau, while black evokes the distant flow of the Yellow River. It's important to note that each of these “colors” represents a fundamental element of the chromatic spectrum, which can significantly differ from the meanings accepted in European color theory.

Ornamentation on clothing, featuring mythical creatures, fish, birds, animals, flowers, and ideograms, holds particular significance, revealing aspects of a character's personality.

Ornaments in the form of dragons on costumes demonstrate the high status of their wearer: such attire is only accessible to emperors or influential generals. Parade robes known as “man” (蟒), intended for performers playing imperial roles and high-ranking officials, are adorned with these patterns; military characters wear a type of armor known as “kao” (靠). Dragon motifs are traditionally considered masculine and symbolize

ascension, inspiration, and change. Popular patterns with auspicious symbolism include: “dragon and phoenix bringing luck”, “two dragons playing with a pearl”, “dragon flying, tiger running”, “dragon flying, phoenix dancing”, “dragon bringing rain from clouds”, “dragon as master of floods exhaling mist”, and others. Additionally, there are continuous closed patterns representing a simplified dragon image, symbolizing endless happiness and luck.

On warriors’ costumes, it is common to see depictions of tigers or lions, symbolizing their high level of martial arts skill, courage, determination, and sometimes a sharp temperament. To demonstrate that a character is capable of controlling their hot temper and acting calmly, figures of lions or tigers are incorporated into circular patterns on their clothing. On the attire of elderly officials, images of pine trees and cranes are often found, symbolizing longevity. These motifs are frequently combined with buzi patches (補子), insignia for officials. These patches come in two types: with images of birds (for civil officials) and animals (for military officials). They typically have a square shape and are attached to the chest and back.

The image of a mythical unicorn with a dragon’s head symbolizes an influential person, possibly a master of intrigue. The yin-yang symbol (or its variation with “fish yin-yang”) is associated with wise and thoughtful characters who contemplate the future and possess profound knowledge. This symbol is often combined with the bagua pattern (八卦, “eight trigrams”) and used on the costumes of wise advisors or scholars.

The phoenix image is commonly used to adorn the attire of empresses and may be accompanied by cloud motifs resembling meandering patterns. These designs are applied to the women’s court attire known as gongzhuang (宮妝), which traditionally consists of a brightly colored red or pink double-breasted costume. Gongzhuang, slightly shorter than man robes, features wide and long sleeves and includes a long skirt decorated with a multicolored embroidered sash with fringe. Over this, a double-breasted yunjian (雲肩, “cloud shoulder”) cloak is worn, resembling a round collar capelet. This cloak usually covers only the shoulders, has a wide hem, and is adorned with floral patterns.

In addition to phoenixes, women’s clothing is often decorated with floral motifs such as peonies or plum blossoms. Peonies symbolize wealth and prosperity, making costumes with this ornament preferred for performers playing roles of women, daughters of officials or landowners, concubines, or divine characters. Plum blossoms are associated with youth and pure love.

The cloud pattern serves four important functions: it separates other ornaments, creating distinct spaces for each; unifies all decorative elements into a cohesive composition; fills empty spaces; and enhances the overall expressiveness of the design. Symbolically, this pattern is associated with the Chinese cultic concept of heaven. Its significance lies in

the homophony of the words “cloud” (云 yún) and «luck» (运 yùn), making the cloud a symbol of luck and happiness.

The color of stage costumes plays an equally significant role. In traditional Chinese opera, there is a color-coded system for attire, dividing colors into “upper” and “lower” categories. The “upper” colors include red, green, black, white, and yellow, while the “lower” colors include blue, purple, light green, pink, and cream. Leading characters wear costumes in “upper” colors, whereas “lower” colors are used for supporting roles. These ten colors each have a specific function: they create a rich palette for the stage environment, and their various combinations highlight contrasts and change the mood of the characters.

Makeup completes the character’s appearance, making it cohesive. In Chinese theater, alongside traditional makeup, masks are also used. It is believed that a mask contains the spirit of the character, leading to the complete integration of the actor into the theatrical portrayal from the beginning of the performance. Masks and makeup, through skillful use of colors and symbols, reveal the character’s nature to the audience, demonstrating both their external features and inner emotions. This becomes an ideal way to express hidden emotions and motives of the character. Colors play a crucial role in their depiction: red signifies selflessness and courage, black signifies integrity and directness, white signifies cruelty and cunning, green signifies spiritual strength. Blue intensifies the meaning of green, sometimes emphasizing excessive cruelty. Gold and silver colors give mystical traits to characters, often used to depict spirits and immortals, while a purple shade symbolizes justice. Bright colors in mask design aim to create a complex image where each color indicates the dominant qualities of the character.

The swift transformation of masks through hand gestures (变脸 biànliǎn, literally “changing faces”) is the most spectacular aspect of Sichuan opera. Biànliǎn is known as “one of China’s closely guarded secrets,” passed down through generations exclusively along male lines, because women would leave their families when they married, increasing the likelihood of the secret being revealed. The strong desire to decipher the hidden methods of this theatrical art has always remained very strong. There are several theories about the origin of this unique phenomenon. One theory suggests that the idea of changing masks is associated with the image of noble robbers, for whom changing faces helped to remain unnoticed and evade arrest. As plays about them became popular, there was a need to change the appearance of actors. Another hypothesis suggests that during the genre’s formation period, actors often played multiple roles in one performance, and the biànliǎn art excellently solved this problem.

Early mask-changing techniques included several main methods. The first, called “blowing the face” (吹脸 chuīliǎn), involved the actor holding powder, gold leaf, and other

cosmetics in their hand or in a stage prop. When needed, they blew these substances in a way that the powder adhered to a specially prepared face. The second method, “applying the face” (抹脸 mǒliǎn), involved the actor hiding pigment in their palm, eyebrows, or sideburns, then discreetly rubbing it onto their face at the right moment during the performance. This technique could also change the color of the beard if the paint was hidden beforehand. The third method, “using breathing practices” (运气变脸 yùnqì biànlǎn), was based on qigong breathing exercises, where the actor, holding their breath, made their face turn red or white without using makeup. The most complex technique used in modern theater is «pulling the face» (扯脸 chěliǎn). In this method, masks made of thin silk or damask are layered on top of each other. Each mask is attached to the actor’s costume with a silk thread, so that with the movement of the hand or head, one mask disappears, revealing the next one. The first mask is pulled off the actor’s head or hidden inside their clothing under the collar with other threads. Initially, masks were made of paper and used only once because they deformed when removed, but silk masks quickly disappeared under clothing and could be reused many times. Depending on the actor’s skill and speed of movement, they can change up to seven masks in sixty seconds. Usually, the moment of mask change is accompanied by a bright musical accent, partly distracting the audience’s attention

Conclusion

Chinese theater has undergone a long journey of development, starting from ritual performances and evolving into professional dramas. Throughout different periods of history, new genres and forms of theater emerged, including pantomimes, circus performances, comedies, dramas, and operas. China’s national musical theater emphasizes its uniqueness and close connection with China’s cultural and philosophical traditions. This art form is an important element of Chinese cultural identity and reflects centuries-old traditions. To understand musical theater, it is essential to consider its role in society and the historical events that influenced its development.

Visual arts are inseparable from Chinese theater, representing a unique language through which multi-layered symbolic meanings and emotions of characters are conveyed to the audience. Costumes and ornaments inspired by ancient Chinese motifs are crucial elements of the dramatic and visual expressiveness of theater. From geometric patterns to elegant depictions of mythical creatures, each aesthetic decision carries symbolism understood by the Chinese audience.

In Chinese theater, every element—whether color, pattern, or costume shape—holds significance, helping the audience instantly discern the status, character, and inner world of the hero. For example, dragons on the attire of emperors and generals symbolize power and inspiration, while tigers and lions on warrior costumes symbolize courage

and martial prowess. Peonies and plum blossoms on women's attire signify wealth, prosperity, and pure love. This symbolism not only embellishes the stage but also creates a deep cognitive context for audience perception.

The color-coded system deserves particular attention, dividing colors into "upper" and "lower" categories, where each shade conveys its emotional and social message. These distinctive features help the audience better understand the events on stage and engage with the plot on a deeper level.

Ultimately, Chinese theater, with its rich arsenal of visual tools, communicates its stories not only through acting mastery but also through multi-layered artistic images. This synergistic approach makes it a unique phenomenon that integrates drama, art, and symbolism into a unified work, leaving a profound impression on the imagination of viewers.

REFERENCE

Abramova H.A. Traditional culture of China and intercultural interaction: (socio-philosophical aspect). Chita: CHITSTU, 1998. 303 p.

Belozerova V. G. Traditional art of China : in 2 volumes, 2016. 275 p.

Blagova T.Y. Chinese traditional and theatrical costume. A study guide.– Blagoveshchensk: Amur State University, 2012. – 52s.

Budaeva T. B. Chinese musical drama kunqu: a brief overview of the history and features of the genre // Actual problems of higher musical education. 2016. №3 (41). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-muzykalnaya-drama-kuntsyuy-kratkiy-obzor-istorii-i-osobennostey-zhanra>

Confucian “Four Books” (“Si shu”): trans. from kit. and comment. A. I. Kobzev et al. ; introduction by L. S. Perelomov ; [ed. by L. S. Perelomov]. - Moscow : “Oriental Literature” of the Russian Academy of Sciences, 2004. 431 p

Demenova, V. V. The Art of Asia: China and Japan. The Ministry of Education and Science grew. Federation, Ural. feder. un-T. Yekaterinburg : Ural Publishing House. unita, 2017. 60 p.

Dmitriev S. V. Zhang Heng: life path and contribution to human civilization // Society and the state in China. 2012. No.1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chzhanhen-zhiznenny-put-i-vklad-v-chelovecheskuyu-tsivilizatsiyu> (date of reference: 06/21/2024).

Drinkina T. I., Li Rui The origins of the formation of a new Chinese classical dance // Tsarskoye Selo readings. 2017. №. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istokistanovleniya-novogo-kitayskogo-klassicheskogo-tantsa>

Fu Jin. The History of Chinese Theater : a monograph; translated from Chinese by Song Yinnan, A. I. Osmachko ; foreword by S. A. Serova. - Moscow : Publishing House of the Moscow University, 2023 (Saratov). - 549 p .

Fu Lin. [付令。术术术的的]. The problem of continuity and development of the art of changing Bianlian masks in the Sichuan opera // [. Bulletin of the Higher Technical School of Textiles. 2013. No. 3. pp. 78-80

Fu Shuai. The role of the costume and mask in the Beijing Opera // Izvestia of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University. St. Petersburg : Publishing House of the A. I. Herzen State Pedagogical University, 2012. No. 152. pp. 157-163.

Go Weigen. The history of makeup. Shanghai: Publishing House "Literature and Art", 1992. pp. 14-15.

Hu Yanli Chinese Opera as an intangible cultural heritage of China // Society: philosophy, history, culture. 2015. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-opera-kak-nematerialnoe-kulturnoe-nasledie-kitaya>

Keidong, I. B. The text "Liji" as a historical and cultural phenomenon of Chinese civilization // Slovo: folklore-dialectological almanac. 2010. №8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tekst-li-tszhi-kak-istoriko-kulturnyy-fenomen-kitayskoy-tsivilizatsii>

Laktionova E. A., Martynova Yu. A. The influence of philosophical and religious teachings on the culture of China of the Song epoch (960-1279) // Modern oriental studies. 2021. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-filosofsko-religioznyh-ucheniy-na-kulturu-kitaya-epohi-sun-960-1279-gg>

Manukhin V. S., Tang Xianzu's drama "Ho Xiao-yu, or The History of the Purple Hairpin", in: Questions of Chinese Philology, vol. 2, Moscow, 1974

Mayatsky, D. I. The famous play in the Nanxi genre "Pipa ji" ("Lute") Gao Ming : XIV century. : abstract of the dissertation of the candidate of Philological Sciences : 10.01.03 / Dmitry Ivanovich Mayatsky; [Place of protection: St. Petersburg State University]. - St. Petersburg, 2009. - 24 p.

Neglinskaya M. A. On current trends in contemporary Chinese art and prospects for its study // Society and the state in China. 2010. No.1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ob-aktualnyh-tendentsiyah-sovremennogo-kitayskogo-iskusstva-i-perspektivah-ego-izucheniya> (date of application: 06/20/2024).

Neglinskaya M. A. On stylistic trends in architecture, fine arts and crafts of the Yuan and Ming eras // Society and the state in China. 2012. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-stilevyh-tendentsiyah-v-arhitekture-izobrazitelnom-iskusstve-i-remesle-epoh-yuan-i-min>

Ruan Yongchen. Symbolism and convention in the art of the Beijing Opera // Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice. Tambov : Diploma, 2012. No. 9 (23) : in 2 hours I. C. 84-88.

Sima Qian Historical notes ("Shi ji") / Translated from the kit and commentary by R. V. Vyatkin and V. S. Taskin; Introduction by M. V. Kryukov. - Moscow : Nauka, 1972-. - 222 p.

Smertin Yu. G. Chinese classical poetry in the context of language, history and culture. Ministry of Education and Science of the Russian Federation, Kuban State University. - Krasnodar : Kuban State University, 2020. 367 p.

Sun, Juan. The musical theater of China of the XVIII - early XX centuries: Beijing opera and its distinctive features / Juan Sun And the Belarusian tradition of the European cultural pastors: 65 gadou paslya Vyalshai Peramop : dacl., prachyt. on XXXV click. navuk. canf. asp. BDUKM (Mshsk, 15-16 kras. 2010). - Dep. u DU "Bel ISA" 09/29/2010, No. D201027. - pp. 138-143.

The art of Old China in the works of N. A. Vinogradova / ed. V. P. Tolstoy. M., 2016.

Voronin S.N. Human self-improvement in Confucian education // Education and Religion: Collection of scientific articles / Ed. S.A. An. Barnaul: Publishing House of BSPU, 2008. Pp. 77-82.

Voronin, S.N. The theme of labor in the art and culture of China // Labor and capital in modern society: Collection of scientific articles / Edited by S.A. An. Barnaul: Publishing House of BSPU, 2006. pp. 132-137.

Ying Qiuhua. Modern Chinese lacquer painting and materials // Bulletin of the Nanyang Institute. Wuxi, 2007. No. 12.

[pp. 111-126]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2024.i24.0+>

LA CONTRIBUCIÓN DEL PINTOR ANTONIO AGUDO AL CONJUNTO DEL VIACRUCIS DE LA BASÍLICA DEL GRAN PODER DE SEVILLA

THE CONTRIBUTION OF THE PAINTER ANTONIO AGUDO TO THE VIA CRUCIS COMPLEX OF THE BASILICA DEL GRAN PODER IN SEVILLA

Miguel Ángel Bastante Recuerda

José Antonio Cabrera

Universidad de Sevilla

Resumen:

El objetivo general de este trabajo es analizar, desde la experiencia hermenéutica, la visión personal del mundo del artista Antonio Agudo en referencia a la obra “Viacrucis” realizada para la Basílica del Gran Poder de Sevilla. Como obra particular y representativa de este Viacrucis se ha elegido concretamente la estación “Jesús es clavado en la cruz”, por su realización plástica y su particular simbología. Desde esta manera de ver o, mejor dicho, desde esa visión artística, totalmente inmersa en un panorama cultural y social de una Sevilla Barroca, Agudo hace del arte su vehículo de expresión, y le permite plasmar una visión muy personal del mundo.

Palabras clave: Agudo; arte; pintura; dibujo; Viacrucis; Sevilla.

Abstract:

The general objective of this work is to analyze, from the hermeneutical experience, the personal vision of the world of the artist Antonio Agudo in reference to the work "Viacrucis" made for the Basilica del Gran Poder in Seville. As a particular and representative work of this Viacrucis, the station "Jesus is nailed to the cross" has been specifically chosen, due to its plastic execution and its particular symbology. From this way of seeing or, rather, from that artistic vision, totally immersed in a cultural and social panorama of a Baroque Seville, Agudo makes art his vehicle of expression, and allows him to capture a very personal vision of the world.

Keywords: Agudo; art; painting; drawing; Viacrucis; Sevilla.

1. Introducción

Como ya nos propusiera Schleiermacher, es sabido que desde la hermenéutica se puede comprender al autor mejor de lo que él mismo alcanzara a hacerlo (Dilthey, 2000: 73). Ello es posible porque, mediante este método, se persigue un significado más complejo, acaso desconocido hasta para el propio autor. Hay autores que se prestan más a este tipo de enfoque hermenéutico frente a otros más proclives a una lectura positivista. Concretamente, este es el caso del autor que nos ocupa, Antonio Agudo, cuya obra no nos seduce únicamente por su técnica o destreza, sino que nos brinda una serie de elementos que nos elevan a un estadio interpretativo de orden intelectual y emocional. Sobre la fuerza expresiva latente en su obra se ha pronunciado Corredera Carmona, acentuando la especial personalidad creativa del artista sevillano:

“Este espíritu se refleja en su obra, en la que nos habla frecuentemente de intimidades y melancolías, dejando grandes puertas abiertas a la ilusión, a la fuerza de la naturaleza y al poder del ser humano. De esta forma, su obra trasciende el papel, sale de la dimensión del soporte y nos traslada en tiempo y lugar, por lo que la entiendo como una obra viva e interactiva, en el sentido de que crea una conversación con el observador, dejándole mucho campo a la imaginación, nos acerca a nosotros mismos, es comprometida, nos hace reflexionar, no nos deja indiferentes” (Corredera, 2008: 37-38).

Comprenderlos es poder adentrarnos en sus emociones, en su historia, en su cosmovisión y en su lenguaje, y en ese sentido acierta Gadamer cuando dice que *“El ser que puede ser comprendido es lenguaje”* (Gadamer, 2005: 567).

A partir de un análisis hermenéutico, podemos dilucidar la personal cosmovisión del autor que, desde el silencio y una íntima reflexión, encontramos reflejada en su obra. A tal fin, se ha escogido una de sus obras más importantes: el *Viacrucis* realizado para la Basílica del Gran Poder de Sevilla, que se desarrolla en catorce magistrales escenas y una Piedad. En concreto, se ha elegido de este *Viacrucis* la estación “Jesús es clavado en la cruz”, tanto por su realización plástica como por su particular simbología. Además de ejercer como elemento decorativo para las paredes de la Basílica del Gran Poder de Sevilla, esta obra cumple otra función más didáctica, muy particular de la iglesia católica: la de transmitir a todos los fieles las representaciones pictóricas de las diferentes etapas o momentos vividos por Jesucristo en su camino desde el Pretorio al Calvario. Con todo, no debemos pasar por alto cómo Agudo introduce de forma subrepticia la representación de la Virgen María como imagen femenina con tan gran raigambre en la tradición iconográfica hispalense. Estas representaciones señalan los momentos o estaciones más notables de la Pasión, recordándonos el acto piadoso evidenciado desde el prendimiento de Jesús hasta su crucifixión y sepultura.

Para el artista que nos ocupa, nacido en Sevilla en 1940, este encargo, aun siendo quizás algo anecdótico, supuso un compromiso social deseado. Desde la imparcialidad religiosa y más allá del simple conocimiento del tema, trasladaría magistralmente a sus cuadros todo su pensamiento, tal como comentó en una ocasión en el periódico ABC de Sevilla:

“Ha sido, subconscientemente, un tema buscado, deseado. Me atraía mucho la aventura de qué hacer con unos personajes, en un momento determinado de la historia. Había que darle el sentido bíblico, histórico, pero no distorsionar a dichos personajes. En definitiva, situarlos donde se desarrolla la escena para traerlos al final del siglo XX” (Agudo Tercero, 1997: 52).

Dicho encargo fue encomendado en septiembre del año 1994 por el entonces Hermano Mayor de la Hermandad del Gran Poder, Miguel Muruve Pérez, durante el arzobispado de Fray Carlos Amigo Vallejo. Agudo se centra a partir de entonces en el desarrollo del *Viacrucis*, una obra pictórica que, desde su amplio dominio del dibujo y el grabado, realiza con un estilo intimista y con una fuerte tradición barroca.

Tras dos años de intenso trabajo, y embarcado en el estudio de los Evangelios y adaptación arquitectónica sobre las paredes de la Basílica del Gran Poder de Sevilla para acoger las escenas de este *Viacrucis*, el artista presenta por fin la obra en 1997. Su reto de superación, más allá de los límites arquitectónicos, se materializó en una obra que evoca la trascendencia hacia la gloria y que imprime en todos los creyentes una huella terrenal de la vida eterna de Dios y la salvación del alma.

2. Encuentro de Antonio Agudo con el Viacrucis

Agudo configura este Viacrucis¹ desde una interpretación personal del acto de Piedad tradicional de la Iglesia católica, promulgado en nuevas formas por el Papa Juan Pablo II y representado en catorce estaciones. En estas escenas se relatan por orden la Pasión y muerte de Jesús de Nazaret, bajo la advocación tradicional de una serie de episodios concretas. Este Viacrucis, también conocido como “estaciones de la cruz” o “vía dolorosa”, representa el recorrido que traza Jesús desde su prendimiento y juicio en el Pretorio de la Casa de Pilato hasta su crucifixión y muerte en el monte Calvario. Estos momentos especiales, de encuentros y sufrimientos, sirven para que los creyentes, desde la meditación, recuerden el dolor que Jesús padeció para salvarnos del pecado y, en ocasiones, con una decimoquinta estación dedicada a la resurrección de Cristo. Todo ello va asociado a un itinerario de peregrinación espiritual que el creyente debe realizar en su encuentro con la oración en cada una de las estaciones.

Así las cosas, Agudo analiza y estudia minuciosamente todas las escenas que componen el Viacrucis y que comienzan con Jesús condenado a muerte. Le siguen “Las tres caídas”, el “Encuentro con la Verónica”, el “Encuentro con María, la madre de Jesús”, el “Despojo de las vestiduras”, “La expiración” y “La piedad”, donde yace en brazos de su Madre, para terminar con la decimocuarta estación en la que encontramos a Jesús sepultado; conforman pues, junto a las seis restantes, un total de ocho escenas basadas en el acervo popular. Pero el dictamen promulgado por el Papa Juan Pablo II en 1996 lo convierte en un Viacrucis “plenamente evangélico”, eliminando aquellas escenas que no estaban recogidas en ninguno de los Evangelios Sinópticos o canónicos y que se inspiraban concretamente en la tradición popular de los Evangelios Apócrifos. Pero estos evangelios sinópticos, escritos en época apostólica, hacen referencia a tres de los cuatro evangelios canónicos, concretamente los de Mateo, Marcos y Lucas, donde se suprimirían del Viacrucis las narraciones sobre la vida de la Virgen María. Aun así, para la Sevilla mariana, la devoción a la Virgen María estaba tan arraigada que Agudo solicita incorporar la figura de “la Piedad”, encontrando la aprobación del arzobispo de Sevilla. De ahí que el autor sevillano creara un Viacrucis adaptado a las nuevas disposiciones litúrgicas, acordes a los distintos episodios del nuevo testamento. Así, explica el pintor:

“A poco que uno se detenga, notará que las ocho escenas sustituidas estaban llenas de patetismo y sensualidad; de modo, que las estrictamente “evangélicas”, están llenas de todo lo contrario: una monología viril, la “Oración en el huerto”,

1. Una lectura minuciosa y exhaustiva del Viacrucis, junto al significado de cada escena o estación, podemos encontrarla en los directorios oficiales del Vaticano y Franciscanos

(https://www.vatican.va/news_services/liturgy/2023/documents/ns_lit_doc_20230407_viacrucis-meditazioni_sp.html y <https://www.franciscanos.org/oracion/viacruz00.htm>).

la “Negación de Pedro”, “Jesús ante Caifás”, “Toma la cruz”, “Clavado en la cruz”, “Diálogo con el buen ladrón”, “Jesús le encomienda a S. Juan cuidar de su madre”, “Jesús en el sepulcro”. Cuando presento los bocetos a tamaño original (los que servirían como modelos para realizar las pinturas) al arzobispo, me preguntó, dónde está la Piedad, Agudo, y le contesté, pregúnteselo a S.S.; perplejo unos segundos, dijo al cabo, en Sevilla no podemos prescindir de esa escena, así que invéntese una Piedad encubierta: pues así fue la última escena [...]” (Agudo Tercero, 2017: Comunicación personal).

A tenor de todo ello, y a la luz de los elementos anteriormente referidos, planteamos una genuina y novedosa propuesta investigadora sobre ciertos aspectos que consideramos relevantes en torno a la trastienda artística en la creación de la obra objeto de estudio. Para empezar, plásticamente hablando, advertimos cómo nuestro autor inicia su obra con una serie de viñetas dibujadas a lápiz sobre papel. En base a ello, Agudo selecciona aquellas viñetas que conforman el conjunto por él deseado, creando una maqueta a escala y color de acuerdo con los elementos arquitectónicos y decorativos del interior de la Basílica, como el gran zócalo de mármol rojo y los altares con sus figuras. Una vez obtenida dicha composición, Agudo realizó a tamaño real los dibujos preliminares a carbón graso y sanguina, que fueron colgados en las paredes para comprobar las proporciones de las figuras en su ubicación definitiva. Para la ejecución de las pinturas definitivas, fue esencial el gran espacio con el que contó Agudo en una de las casas de la Hermandad, donde colgó los cuadros una vez finalizados. Esto facilitó poder contemplarlos en su conjunto sobre cuatro grandes paredes, lo que le permitió terminar de colorear algunas partes hasta conseguir la unidad cromática ideada por el autor. Entre el inicio y la conclusión de este ambicioso encargo, transcurrieron dos años, entre los cuales ocho meses estuvieron dedicados íntegramente a la labor pictórica en el gran salón preparado al efecto por dicha Hermandad. Tal como nos cuenta el propio pintor:

“Las viñetas fueron saliendo de dibujos a lápiz en folios, sobre los que buscaba las composiciones; después de seleccionar aquellos que componían el conjunto deseado, hice una maqueta a escala y a color, con los elementos arquitectónicos y decorativos que componían a su vez el interior de la Basílica, como el gran zócalo de mármol rojo y los altares con sus figuras. De ahí, a realizar dibujos a carbón graso y tizas de sanguina al tamaño que definitivamente tendrían los cuadros finales. Una vez colgados en las paredes para comprobar las proporciones y/o desproporciones de las figuras en su ubicación final, hice calcos de líneas, simplificando el interior de los matices, los pasé a los cuadros definitivos. En la ejecución de las pinturas definitivas, fue esencial contar con un gran espacio, que me prepararon en una casa de la Hermandad para colgar los cuadros una vez realizados individualmente para, vistos en su conjunto sobre cuatro grandes

paredes, completar de color algunas partes para conseguir la unidad cromática definitiva [...]” (Agudo Tercero, 2017: Comunicación personal).

3. Un análisis formal de la obra

De entrada, y en cuanto a la ubicación de la obra, podemos observar la presencia de estrictos espacios de 210 cm de alto por 136 cm de ancho, medidas que corresponden a los doce arcos trazados en torno a la circularidad del templo, diseñado por los arquitectos Balbontín y Delgado Roig en los años 60 e inspirados en el Panteón Romano de Agripa. En base a esto, constatamos cómo el artista sevillano adaptó su obra dichos espacios corrigiendo la parte superior mediante un arco rebajado que quedaba insertado en una doble circularidad: por un lado, la de la pared como tal, y por otro, la que presenta la propia disposición curvada de los arcos. De este modo, Agudo aprovecharía esta disposición espacial para exponer su obra pictórica, compuesta a la manera de viñetas de cómic, tal como nos detalla en una de sus comunicaciones personales:

“Como queda patente, son catorce escenas (en las que las ocho “tradicionales” son sustituidas por las ocho “vanguardistas”), son aprovechadas por mí para darle mayor textura a la configuración de “viñetas” en una composición circular; pues en ésta, la acumulación de las escenas en la parte izquierda del semicírculo con cruces consecutivas, me distorsionaba el discurso gráfico-plástico en ese círculo. Así, agradecí el giro “evangélico”, dado que éste, aunque lleno de la masculinidad excluyente del patetismo sensual, popular, acrecentaba la inclusión de figuras enfrentadas entre sí: menos objetos y más figuras. Todo esto me lleva a realizar una composición más estricta bajo el concepto de “cómic” y una mayor sobriedad en los espacios” (Agudo Tercero, 2017: Comunicación personal).

Es así como decide realizarlo empleando recursos minimalistas, con una paleta de colores a tono con los del templo sobre un fondo liso, donde tan sólo resaltaría el color de la túnica de Jesucristo, coincidente con la tonalidad roja del mármol. De ahí que el color de fondo en toda la obra vaya a juego con la tonalidad cromática de la pared, generando una relación armoniosa entre espacio y obra.

Adentrándonos ya en el análisis formal de la obra, presenciamos cómo los personajes, situados en la parte baja de la composición, aparecen cortados, dejando un amplio espacio vacío en la parte superior. El hecho de que pintara pocas figuras, las justas y suficientes para definir las distintas estaciones, nos lleva a pensar que Agudo concibió este trabajo como un mural. Así mismo, la parte superior se aprovecha para trazar unos elementos simbólicos que rítmicamente enlazan sucesivamente una viñeta con otra, imprimiendo ritmo y movimiento a la totalidad de las escenas. Es por ello por lo que decide realizar su obra utilizando los elementos mínimos, con colores a tono con los del templo sobre un fondo liso, y donde tan solo destacaría el color rojo mármol de la túnica

de Jesucristo. De ahí que el color de fondo concuerde con el de la pared, sirviendo éste de soporte a las obras, lográndose esa relación unitaria mediante tan singular cromatismo. Agudo recuerda cómo la inspiración compositiva se la proporcionó la visión popular sobre las procesiones de Semana Santa, que, interpretadas desde abajo, no nos permite visualizar las figuras al completo, otorgando un especial protagonismo a la sobrecogedora inmensidad celeste que envuelve tan ceremonia escena:

“En principio, el Viacrucis estaba configurado por 14 escenas que relataban la Pasión y muerte de Jesús de Nazaret, bajo la advocación tradicional de escenas como “Las tres caídas”, el “Encuentro con la Verónica”, el “Encuentro con María, la madre de Jesús”, el “Despojo de las vestiduras”, “La expiración y “La piedad”; en total 8 escenas basadas en el acervo popular junto a las 6 restantes. Yo realicé la composición sobre esta configuración para adaptarla a la circularidad del templo. Pero el Papa Juan Pablo II promulga un dictamen para desarrollar un Viacrucis “plenamente evangélico” en 1993. Es decir, esas 8 escenas, no recogidas en ninguno de los Evangelios Sinópticos, basadas en la tradición popular de los Evangelios Apócrifos, fueron sustituidas por otras que sí se encuentran en aquellos considerados canónicos, Así, que tuve que rehacer las composiciones para adaptarlas a las nuevas disposiciones litúrgicas” (Agudo Tercero, 2017: Comunicación personal).

Con respecto a la composición de las obras, apreciamos el gran protagonismo de los personajes, centrándose en figuras imprescindibles que excluyen cualquier aditamento superfluo (inexistencia de romanos, pueblos, casa, palmeras, etc.). Igualmente, y a propósito tanto del fondo de la composición como de la gama cromática empleada, Agudo prescinde de la ambientación horaria mediante un fondo unitario de color verde violáceo. Así, según sus propias palabras:

“Como se observa, las composiciones están realizadas sobre las figuras imprescindibles del drama: no hay romanos, pueblo, casas, palmeras, etc. prescindiendo igualmente de la ambientación horaria mediante ese fondo unitario de color verde violáceo; para significar el momento del alba en el que Pedro niega al Maestro, pinté un círculo brillante de amarillo de Nápoles como lucero de la mañana: el planeta Venus. Sobre ese fondo unitario, la gama sobria compuesta de amarillo de Nápoles, ocre amarillo, tierra de Siena tostada, iluminada con una punta de rojo de cadmio, una tierra de sombra natural, tierra verde, gris de *payne* (sustituyendo a cualquier azul) y negro marfil fueron la perfecta combinación a desarrollar sobre ese fondo verde violáceo” (Agudo Tercero, 2018: Comunicación personal).

Curiosamente, Jesús, el personaje protagonista de las composiciones realizada por Agudo, no aparece en ninguna de las escenas de cuerpo entero. En nueve de ellas, luce una túnica de color rojo, simbolizando así la figura principal y contrastando con el mencionado fondo vacío verde violáceo para no destacar este sobre la figura, y en las cinco escenas restantes, Jesús se encuentra despojado de las vestiduras: en uno siendo crucificado, en tres una vez ya crucificado y una última desnudo. En definitiva, Agudo pretendía pintar una obra conjunta donde ningún elemento restara importancia o protagonismo a la imagen de Jesucristo, hasta el punto que ni siquiera se afanó en plasmar su rostro, al igual que tampoco lo hizo con el resto de personajes. Así lo atestigua comentando los factores que le inspiraron a la hora de representar dichas figuras:

“Es verdad que al principio se me planteó una duda muy grande, porque me preguntaba constantemente qué hacer con la figura de Cristo. Lo que tenía muy claro es que no iba a hacer una galería de retratos. Así es que me puse a buscar en el entorno familiar, en amigos muy allegados que obedecieran, en cierta forma, a las características que creo que son las más adecuadas. Pero, sobre todo, que una vez colgadas ya las distintas estaciones en el templo, no se reconociese a nadie. Y ahí ha sido básica la toma de apuntes, fotografías” (Agudo Tercero, 1997: 92).

3.1. Análisis de la obra “Jesús es clavado en la cruz”

Se puede considerar la décima estación de la crucifixión de Cristo como la más representativa dentro de las catorce escenas pintadas por Agudo: “Jesús es Clavado en la Cruz”, una obra realizada en acrílico sobre lienzo y de dimensiones 210x136 cm.

Ateniéndonos a la neta dimensión descriptiva de la obra, y a fin de hallarnos en disposición de interpretarla sin prejuicios ni preconditionantes que enturbiaran una mirada crítica y personal debidamente fundada, abordaremos a continuación un breve análisis iconográfico o incluso pre-iconográfico de la obra que nos atañe. Observamos a un joven alzando un martillo justo en el instante anterior al clavado. No apreciamos en esta escena sensación de movimiento; es casi como una escena detenida en el tiempo que aguarda el momento de la acción. Resulta relevante que su brazo izquierdo sostenga con fuerza el hombro izquierdo del otro personaje masculino. Su mirada no se dirige al espectador, sino que, con el rostro ligeramente inclinado hacia abajo, se proyecta fija hacia la mano del otro personaje, que no es otro que Jesús tumbado y reconocido por su inconfundible corona de espina, así como por el clavo parcialmente incrustado en la palma de su mano. Obtenemos en suma una composición donde se vislumbra, desde una aparente y equilibrada serenidad, una escena cargada de fuerte tensión.

Centrándonos en lo estrictamente iconológico, asistimos a una obra con una evidente impronta simbólica, siendo tal vez la de mayor carga dramática de entre todas las estaciones del Viacrucis. La figura desnuda de Jesús sin la túnica, que le arrebataron los

soldados romanos para repartírsela a suerte, guarda toda una iconología con grandes resonancias bíblicas: nos devuelve a la desnudez inocente de los orígenes, pero sin olvidar la vergüenza que comporta la caída. Esa inocencia original despojada guarda relación con la desnudez de la gloria del hombre, que busca encontrar la amistad con Dios, posibilitando ésta la transparencia que entraña la verdad del ser.

Concretamente, dentro de este repertorio iconológico no podía faltar la cruz como símbolo del cristianismo; sus connotaciones didácticas nos muestran cuál es nuestra auténtica vocación como seres humanos². Si para algunos, sobre todo en los cristianos, la cruz simboliza la salvación o el camino hacia la luz, para otros era señal de fracaso, símbolo de humillación, derrota y muerte. Pero estos valores no fueron los que Agudo quisiera simbolizar; para él su representación es acto de presencia primordial dentro de cualquier escenificación que acompañe a Jesús y su Viacrucis. Además de la cruz, nos encontramos con otros elementos simbólicos tan fundamentales en la iconología cristiana como son la corona de espinas y el clavo, que Agudo resalta para referirse a la lesión padecida por Jesús tanto a nivel físico como psíquico: lo primero, por el obvio dolor punzante al que se le somete; y lo segundo, por la vejación y humillación al ser ridiculizado como rey de Jerusalén.

La frialdad con la que el sujeto clava a otro sujeto sin la mínima expresión, como si estuviera clavando un objeto, hace de ella una escena bastante trágica. Conviene recordar que estos dos elementos del clavado y la corona de espinas, al igual que la lanza, la escalera o las monedas de plata representadas en otras escenas, pertenecen a los llamados “instrumentos de la Pasión”. Pero los que realmente fijan el cuerpo de Cristo crucificado son los clavos, siendo junto a la corona de espinas los que mayor relación guardan con la Pasión de la Cruz del Nuevo Testamento³.

3.2. Observaciones gestálticas de la obra

Si hay algo deseado por todo artista en su proceso creativo, es la cualidad isomorfa relacional entre la expresión pretendida por el artista y lo percibido por el espectador. Lo que de entrada nos empieza impresionado de la obra de Agudo es su notable carácter religioso que, aun figurando una escena dramática, no evoca tanto una expresión de angustia en el rostro cuanto una clara muestra de éxtasis. Más aún, podemos observar

2. Tal como apunta Cirlot a propósito de tan emblemático símbolo, “Consecuentemente, la cruz establece la relación primaria entre los dos mundos (terrestre y celeste), pero también, a causa del neto travesaño que corta la línea vertical que corresponde a los citados significados (eje del mundo, símbolo del nivel), es una conjunción de contrarios, en la que casan el principio espiritual y vertical con el orden de la manifestación y de la tierra; de ahí su transformación en sentido agónico de lucha y de instrumento de martirio” (Cirlot, 2007: 157).

3. “El sentido simbólico de la crucifixión (...) parece referirse al sufrimiento clave de la contradicción y ambivalencia” (Cirlot, 2007: 157).

en ella un cierto carácter de humilde conformismo y resignada aflicción. No estamos ante una escena sangrienta, con llagas ni heridas, ni tampoco ante una horrenda agonía. Igualmente, tampoco apreciamos la más mínima agresividad emocional del otro personaje, quien no parece tener intención de dañar al crucificado, sino que lo toma como si de un objeto cualquiera se tratara.

A este respecto, no deja de asombrarnos la destreza de Agudo en el manejo del espacio, que logra incorporando modelos y formas figurativas dispuestas en pequeños espacios de los que se desconoce su ubicación concreta. Recordemos que en la obra conjunta del Viacrucis hay ausencias de elementos arquitectónicos, razón por la que Agudo demuestra una gran maestría en la creación de una peculiar perspectiva o espacio ilusorio, bien conseguida mediante la técnica del escorzo y el dominio del volumen en los personajes, entre los que destaca la figura de Jesucristo. De hecho, la representación de Jesús en un pronunciado escorzo, y en posición perpendicular al espectador, lo utiliza Agudo para transmitir sensación de profundidad a la escena. Pero no estamos ante un escorzo al estilo de Mantegna, donde no quedan partes ocultas ni cortes en la continuidad del cuerpo: muy al contrario, Agudo se ciñe solo a la cabeza y parte del tórax, dejando el resto del cuerpo sin representar. Además, emplea la luz y los contrastes producidos por ella para crear la profundidad espacial.

Otros dos aspectos fundamentales y necesarios en nuestro estudio atañen a la importante presencia de la luz y el color en la obra de Agudo. Efectivamente, en esta obra nuestro artista ha optado por acentuar la luz sobre el brazo izquierdo extendido de Jesús, y no sobre el personaje que se encuentra de pie entre penumbras; una luz que dota a la escena de una potente carga simbólica y espiritual. Como enuncia Chacón reflexionando sobre la importancia de la luz en la obra del autor:

“[Agudo utiliza] un espacio imaginario para la contemplación en el que ha borrado igualmente la oposición entre sombra y luz con la que se forman las proporciones arquitectónicas para crear un espacio de luminosidad equitativamente distribuida. Un espacio de luz sin sombra como expresión y extensión de su inspiración y alcance poético” (Chacón, 2009: 16).

En lo atinente al color, Agudo conserva la tradición estilística barroca tal como se desprende de su frecuente uso del claro/oscuro, así como de su preferencia por una paleta cromática donde predominan colores tan diversos como los tonos ocre amarillos, las tierras de siena tostada, tierras de sombra natural, tierra verde, rojo de cadmio, gris *payne* y negro marfil. A tal efecto, comenta Bonet Correa:

“Las pinceladas sueltas y ágiles, de coloreados matices y su acentuada dicción, comunican gran fuerza expresiva a las figuras y a los demás motivos representados. El juego entre la realidad y la ficción es la característica esencial de las escenas

pintadas por Antonio Agudo, en las cuales una atmósfera vaga y nebulosa, casi irreal, envuelve la totalidad” (Bonet Correa, 2009: 4).

Con todo y con ello, y a petición del arzobispo, Agudo se decanta por una gama de colores fríos y agrisados, puesto que las imágenes no debían distraer la atención del fiel hacia la mesa y el altar mayor, preservando así la función principal del rezo litúrgico. Quizás, en cuanto al tratamiento de esta obra, podemos aventurar una mayor proximidad artística al clasicismo plástico, llevando implícito cierto realismo depurado con escasos personajes y una mínima presencia de elementos figurativos complementarios.

Por último, no deja indiferente el mensaje que con esta escena “trágica” Agudo nos quiere transmitir, buscando reflejar el dolor humano tanto en lo físico como en lo psíquico. Parece como si al realizar el clavado, el personaje ejecutante de este acto estuviera clavando un objeto, una violencia oculta desde un silencio ensordecedor, pero a la vez tan intenso que ninguno lo quisiéramos experimentar. Este fuerte dolor rendido ante el golpeo del martillo, que hace crujir los miembros en tan impío acto martirizador, nos lleva a experimentar un abrumador lamento sin auxilio y un sufrimiento ensordecedor. El fondo vacío y la soledad de la escena se hacen eco de ese dolor contrapuesto de un Jesús resignado y sin oponer resistencia, hasta el punto de dejarnos sin palabras para describirlo e imprimir una herida profunda en la existencia misma del espectador.

Pero, al fin y al cabo, la clave de toda esta obra se halla en la acción misma que impregna de significado la escena: *la coerción*. En efecto, la forma en que el ejecutor sujeta el hombre de Jesús nos permite apreciar la carga connotativa de semejante acto: una patente coerción que aquel ejerce mediante la violencia física sobre el sagrado cuerpo de Jesús a fin de someterlo y reprimirlo. Se trata, en definitiva, de imponerle una pena o castigo para someter la voluntad de Jesús. Agudo capta a la perfección este mensaje y a tenor de ello nos invita a entablar un diálogo interno que nos haga reflexionar sobre la atrocidad que hemos cometido y por la que recae sobre nuestros hombros toda la culpa de tan inicuo acto. No busca crear una obra hermosa, sino más bien centrarse en la estructura interna de ese bagaje religioso que hemos heredado por tradición: la imagen de Cristo allende la simple belleza.

4. La cosmovisión estética de Agudo: análisis e interpretación

Es de todos conocido la importancia que para la hermenéutica de Dilthey⁴ ostenta el término *Weltanschauung* (“visión del mundo” o “cosmovisión”). Con este término designamos la imagen o concepto global que tiene un individuo, sociedad o cultura sobre una determinada época histórica, en base a un conjunto de opiniones, creencias y valores que caracterizan el espíritu de una época. Es desde una determinada cosmovisión desde

4. *Weltanschauung* es una expresión introducida por el filósofo Wilhelm Dilthey en 1914 en su obra *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (“Introducción a las Ciencias del espíritu”).

donde se valora y se juzga todos los acontecimientos sociales, políticos y culturales de una cultura histórica concreta. Así, por ejemplo, podríamos mencionar la cosmovisión *idealista* de Platón, la visión *realista* de Aristóteles, la *teocéntrica* de Santo Tomás de Aquino, la *pesimista* de Schopenhauer, la *vitalista* de Nietzsche o la *existencialista* de Sartre.

En base a ello, Dilthey propone que todos los productos culturales o artísticos expresan la cosmovisión que los genera⁵. Así, verbigracia, la mentalidad del hombre barroco, inmersa en un a fuerte religiosidad, delataba una visión pesimista hacia el mundo y las capacidades humanas; mientras que el hombre romántico se habría hacia los sentimientos, lo subjetivo y la interioridad como expresión individual, abanderando una cosmovisión contraria a la razón, el programa ilustrado y el espiritual de la revolución industrial; en definitiva, una visión idealista que promueve reencantar el mundo. Y es precisamente desde esta visión romántica (dejando al margen el tecnicismo barroco con el que nuestro autor elabora sus obras) desde donde Agudo vehicula sus formas de expresión artísticas, permitiéndole plasmar su personal visión del mundo⁶.

Esta cosmovisión romántica de Agudo, reinterpretada con un cariz sombrío e inquietante de nuestro mundo, lo induce emplear en sus obras tonos negros y oscuros para hurgar en la dicotomía entre lo catastrófico y lo bello: una visión inestable, terrible y catastrófica que, no le provoca un ensimismamiento negativo, sino que le hace dirigir su fuerza creativa hacia su personal búsqueda filosófica. Así pues, desde esta particular cosmovisión, Agudo nunca deja apartada la representación individual de la figura humana, según atestigua Bonet Correa:

“Antonio Agudo ha mostrado siempre una fascinación decidida por la figura humana. En este aspecto, su obra enlaza con el pasado de la gran pintura española y en especial con la llamada escuela andaluza clásica. Es un pintor expresionista –dentro de la

5. En el caso específico de la pintura, indica Dilthey que “se ha hecho un notable ensayo de comprobar esto en la pintura y mostrar las concepciones típicas de la vida, de las que nacen la visión naturalista del mundo, la heroica y la panenteísta, sobre las formas de las obras pictóricas. (...) Y si algunos artistas geniales, como Miguel Ángel, Beethoven o Ricardo Wagner, progresan espontáneamente hacia la formación de una visión del mundo, ésta robustecerá la expresión de su concepción de la vida en la forma artística”. (Dilthey, 1974: 55).

6. A este respecto, confiesa nuestro autor: “me pareció elemental que, practicando el arte, un arte, se adquiriese un cuerpo teórico diverso, leyendo y relacionando los distintos enfoques teórico-literarios entre sí, para desentrañar el elemento fundamental que configura el grupo que proyecta en las artes, deseos, anhelos, creencias, frustraciones: *una mentalidad colectiva*. Como si trazásemos una línea que atravesase transversalmente esos distintos enfoques: históricos, filosóficos, antropológicos, psicológicos y sociológicos, y desde las encrucijadas de cada uno de esos enfoques, observamos los objetos artísticos. Esas perspectivas nos sitúan *detrás, en la trastienda*, de los talleres pues nos dan esa mentalidad colectiva” (Agudo Tercero, 1992).

tradición de un Valdés Leal-, para el cual el *pathos* de la pasión es esencial para ahondar en el alma del retratado. El artista se complace en expresar los gestos y los ademanes, el movimiento y la tensión corporal que desvelan el contenido anímico y psicológico de los personajes que le sirven de modelo” (Bonet Correa, 2008: 11).

Estamos ante una figura humana que, aun siendo plasmada bajo un halo de oscuridad o penumbra (típica influencia artística barroca), entraña una visión mucho más optimista, suscitando en el espectador una sensación de angustia inquietante. Sería, pues, en este binomio entre una visión inestable y otra más optimista donde, a nuestro juicio, estribaría todo el pensamiento y la cosmovisión de Agudo: una simbiosis entre lo terrible que puede llegar a ser el mundo y la belleza que éste puede irradiar o entre la aparente terribilidad y la belleza oculta por desvelar.

En este sentido, el propio Agudo reflexiona sobre arte en relación a lo terrible y lo bello:

“El poeta austriaco Rilke en la primera elegía de *Las Elegías de Duino* haría la siguiente definición: “La belleza, ese grado de lo terrible que aún podemos soportar”; que enlazaría con la definición del santo misógino, gran esteta, “El arte es la recta razón de las cosas factibles”, y que, a su vez refleja la pintura de Zóbel; más todavía, el juicio de Nietzsche “El arte es el único engaño que se sacraliza”, y que nos lleva a Gadamer, en su concepto de la verdad del arte, que consiste en que “el espectador encuentra algo en la obra que contempla, y en ese algo se encuentra a sí mismo”. Lejos de la impostura, pues la “mentira” nietzscheana convierte en creíblemente sagrado “lo terrible” de la existencia. Por eso, el arte es un órgano especial de comprensión de la vida, porque en sus confines entre el saber y la acción la vida se abre con una profundidad que no es asequible ni a la observación, ni a la meditación, ni a la teoría, ¡al discurso! Para finalizar la definición más bella y estremecedora sobre la muerte, con el párrafo que Foucault finaliza *La arqueología del saber*: “El discurso no es la vida, su tiempo no es el vuestro; en él, no os reconciliaréis con la muerte; puede muy bien ocurrir que hayáis matado a Dios (el arte) bajo el peso de todo lo que habéis dicho; pero no penséis que podréis hacer, de todo lo que decís, un hombre que viva más que Él” (Agudo Tercero, 2017: Comunicación personal).

5. Conclusiones

En fin, trasladando todo lo hasta aquí abordado y en alusión a la obra que nos ha servido como hilo conductor para nuestra personal *exégesis* interpretativa sobre ella, podemos suscribir cómo Agudo no recurre a una representación que esté caracterizada por la tristeza humana, sino que con un notorio sentido realista exhibe toda la pasión de Cristo sin idealizarla o embellecerla. Con esta obra, Agudo se descubre lejos de todo sentimentalismo complaciente propio de la doctrina cristiana, renunciando a buscar la

belleza evangélica; tan solo se limita a expresar la visión personal de un artista sobre la pasión de Cristo. Podemos pues, en conclusión, hacer extensiva la importancia de la cosmovisión y trastienda de nuestro pintor a toda *poiesis* estética y, por tanto, a todo artista que se precie y la impregne de su genuina y originaria vivencia. A tal efecto, cerciora Pérez Mulet:

“Así, entre la razón geométrica y la intuición sensible, color, matices, texturas, veladuras, trazos y manchas, estructuras y composición, forma y materia podrán traducirnos solemnemente las vivencias, las intenciones que, en el día a día, han ido configurando la poética de este artista” (Pérez, 2002: 17-18).

Con todo, uno de los aspectos más destacables de un artista sea quizás la búsqueda incansable de su propia visión del mundo, desde la que juzgaría todos los acontecimientos que lo rodean a través de la obra artística como vehículo expresivo.

Podemos refrendar, por tanto, la tesis sostenida a lo largo de este trabajo. El proceso comunicativo en la obra de Agudo no se identifica como tal con un discurso banal reducible a un conjunto de técnicas o habilidades artísticas sin contenidos; antes bien, el auténtico lenguaje de su obra nace de su particular cosmovisión, que la convierte en una vivencia trascendente donde permean las ideas, valores, creencias, intuiciones y experiencias que hemos puesto de relieve⁷. Sin ir más lejos, en el caso concreto del Viacrucis en la Basílica del Gran Poder de Sevilla, Agudo recoge la visión romántica y barroca tan transversal en su obra artística. Afirma así Bonet Correa:

“La tradición barroca del estudio de las fisonomías y de la expresión de las pasiones, lo mismo que el realismo naturalista que permite revelar la magia oculta de lo aparente, parecen ser determinantes para un pintor como Antonio Agudo, siempre interesado por lo más radical de la existencia” (Bonet, 2009: 14).

Al mismo tiempo, y para concluir, no habría que olvidar el influjo de la arquetipología junguiana en el arte, que tampoco escapa a los intereses de nuestro artista; buena muestra de ello es la introducción de una piedad encubierta como símbolo arquetipal femenino, que posibilitaría una mejor comprensión de lo femenino en el universo artístico del pintor hispalense.

7. De acuerdo con lo expresado por Gadamer, “en la vivencia del arte se actualiza una plenitud de significado (...) representa el conjunto del sentido de la vida. Una vivencia estética contiene siempre la experiencia de un todo infinito (...) La obra de arte se entiende como realización plena de la representación simbólica de la vida (...)” (Gadamer, 2005: 101-120).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agudo Tercero, Antonio (1992). *Las artes visuales como manifestación de las mentalidades colectivas*. Sevilla: Facultad de Bellas Artes Universidad de Sevilla.

Agudo Tercero, Antonio (1997). “El Vía Crucis del Gran Poder”. En: *ABC*, Sevilla, 22-I-1997.

Alfageme Ruano, Pedro (1989). *El Romanticismo Sevillano. Valeriano Bécquer Ilustrador*. Sevilla: Padilla.

Amigo Vallejo, Carlos (2000). *Reflexiones para el Via Crucis*. Sevilla: Hermandad del Gran Poder.

Bonet Correa, Antonio (2008). “Expresionismo y neorrealismo en la pintura de Antonio Agudo”, *Sobre el papel. Antonio Agudo*. Sevilla, Diputación de Sevilla.

Bonet Correa, Antonio (2009). “Expresionismo y neorrealismo en la pintura de Antonio Agudo”, *Antonio Agudo en el paisaje*. Sevilla, Fundación Cajasol.

Chacón Álvarez, José Antonio (2009). “Antonio Agudo en el paisaje”, *Antonio Agudo en el paisaje*. Sevilla, Fundación Cajasol.

Chavarry, Raúl (1974). *Antonio Agudo y El Realismo de los años setenta*. Madrid: Instituto de cultura Hispánica. Cursos de información y documentación para periodistas iberoamericanos.

Cirlot, J. E. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Siruela.

Corredera Carmona, Juan Alberto (2008). “Una ilusión contagiosa”, *Sobre el papel. Antonio Agudo*. Sevilla, Diputación de Sevilla.

Cornago Bernal, Óscar (2011). “Barroco y Modernidad: hacia una ética materialista de la representación (de uno mismo)”. En: *Revista chilena de investigaciones estéticas Aisthesis*, Nº 50, pp.111-127. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Filosofía. Instituto de estética. Consultado el 01.02.2017. Disponible en: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/7127>

Dilthey, Wilhelm (2000). *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid: Istmo.

Dilthey, Wilhelm (1978). *Teoría de las concepciones del mundo*. Madrid: Revista de Occidente.

Gadamer, Hans-Georg (2005). *Verdad y método I*. Salamanca, Sígueme.

Mayer, August (2010). *La Escuela Sevillana de Pintura*. Sevilla: Cajasol. Obra Social.

Pérez Mulet, Fernando (2002). “Un encuentro con Antonio Agudo”, *Antonio Agudo*. Cádiz/Madrid: Ayuntamiento de Cádiz/Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

Universidad de Sevilla (2017). “Reseña histórica”. Enlace a la página web de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Consultado el 06.04.2017. Disponible en: <https://bellasartes.us.es/resena-historica>

Valdivieso, Enrique (1992). *Historia de la pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir.



Figura 1. Antonio Agudo Tercero, *Jesús es clavado en la Cruz*, 1997. Técnica mixta sobre lienzo, 210 x136 cm. Sevilla, Obra propiedad del autor, © Antonio Agudo Tercero.

[pp. 127-151]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2024.i24.08>

RITMO, CONTAGIO, “RAZA CÓSMICA”: NUEVOS CAMINOS DE LA MÍMESIS EN EL MÉXICO POSCOLONIAL.

RHYTHM, CONTAGION, “COSMIC RACE”: NEW PATHS OF MIMESIS IN POST-COLONIAL MEXICO

Lorena Grigoletto

University of Tuebingen /Accademia di Belle Arti di Napoli

Resumen

En su texto *Pitágoras. Una teoría del ritmo* (1921), el filósofo mexicano José Vasconcelos lleva a cabo una interesante relectura del pitagorismo antiguo para reorientar la dirección simbólico-abstracta del pensamiento occidental, lo que parece abrir una nueva línea de exploración genealógica de la cuestión de la mimesis en el contexto de la era poscolonial mexicana. La noción estética de ritmo, además de desplazar el discurso sobre la mimesis de la dimensión visual a la acústico-emocional, presenta sin embargo características y riesgos de lo que Scheler llama “unipatía” o contagio, adquiriendo un significado particularmente importante cuando se la considera como premisa teórica del famoso ensayo vasconceliano *La raza cósmica* (1925). Este artículo reconstruye el vínculo entre las nociones de ritmo, contagio y “raza cósmica” para reflexionar sobre la cuestión de la alteridad, sobre los procesos mimético-rítmicos del cuerpo individual y sociopolítico,

y sobre el riesgo de la “desimbolización” de pensamiento que tal proceso quizás oculta. Palabras clave: ritmo, contagio; mestizaje; raza; mimesis; postcolonial.

Abstract

In his text *Pitágoras. Una teoría del ritmo* (1921), the Mexican philosopher José Vasconcelos carries out an interesting rereading of ancient Pythagoreanism to reorient the symbolic-abstract direction of Western thought, which seems to pave a new line of genealogical exploration of the question of mimesis in a postcolonial context. The aesthetic notion of rhythm, as well as shifting the discourse on mimesis from the visual to the acoustic-emotional dimension, nevertheless presents the characteristics and risks of what Scheler calls “unipathy” or contagion and acquires a particularly important significance when considered as the theoretical premise of the famous Vasconcelian essay *The Cosmic Race* (1925). This article reconstructs the link between the notions of rhythm, contagion and “cosmic race” to reflect on the question of otherness, on the mimetic-rhythmic processes of the individual and socio-political body, and on the risk of the “desymbolisation” of thought that such a process perhaps conceals.

Keywords: rhythm, contagion; mestizaje; race; mimesis; post-colonial.

1. 1920s and 2020s: resonances of a “mimetic turn”?

Philosophy’s interest in the question of mimesis seems to be somewhat inherent to it. In the panorama of current studies, as much in the philosophical as in the literary, scientific, and socio-political spheres, this theme has in fact acquired a different connotation, albeit with a precise genealogy, which makes it the protagonist of various social phenomena, artistic and literary dynamics, and cognitive processes in the perspective of neurosciences. This recent rehabilitation of mimesis has taken place within the framework of a resemanticization that no longer understands it in the logic of a “metaphysics of sameness”¹ but reinserts it into a plurality of disciplinary perspectives aimed at rethinking and synthesising this concept in its pre-Platonic meaning. The result is an oral, ritual, and embodied conception of mimesis, thus associated with the body in movement, dramatisation, and the affective dimension. This new sense of imitation finds in the rhapsode Ion of the Platonic dialogue with the same name a key figure. In fact, Ion can enchant his audience through the invisible medium of voice, metre, and rhythm, thereby generating a state of enthusiastic and contagious dispossession that Plato, paving the way for Nietzsche, compares to the Dionysian Maenads².

1. Lawtoo, N. (2022). *Homo Mimeticus. A new theory of imitation*. Leuven University Press, p. 12.

2. Id., p. 79.

This intensified interest in the mimetic question – framed as a “mimetic turn”, among the many “turns” of the 20th and 21st centuries – is certainly justified by at least two factors: on the one hand, the decades-long discovery, not without critical voices regarding its impact, of the so-called “mirror neurons”; on the other, the undisputed and pervasive power of the new media.

In the context of this “mimetic turn” intended to promote a conception of dramatic, affective, or behavioural mimesis that is often neglected in philosophical contexts and acts unconsciously in various aspects of human life, the focus does not fall on representation, and thus on the static nature of images and their reproduction. Rather, it is on action, movement, and the phenomena of embodiment: what Lawtoo also calls the “pathological” component of mimesis³. Through this formula, which is intended to indicate the dynamic interaction between affects and reason, body, and mind, he wishes to refer to both the mimetic affect (*pathos*) and the critical discourse (*logos*) that emerges precisely from exposure to this component and its pathologies. In this way, it is also possible to place discourses on mimesis beyond a purely epistemological perspective to refer to sociological and anthropological analyses capable, rather, of reflecting on the mimetic nature of the human, thus considering it from its pathic, unconscious, intersubjective, and necessarily relational component. Hence the debate on the concepts of sympathy (*sympathos* as “feeling with”) and affective contagion, which evidently concern individual as much as the collective and political bodies, and reflections that refer to the subtle historical-genealogical and conceptual link between the notion of *mimesis* and that of *méthexis* (participation).

This “re-turn” to mimesis has the merit of having created a solid bridge between disciplines that share a topical thematic and problematic horizon. However, it sometimes seems to lack the specificity of certain concepts and, despite the precise genealogy adopted, to fail to pay due attention to historical and philosophical phenomena that attest to the presence of the theme in this same meaning at key moments in history but outside and before the turning point it purports to affirm. This attention, on the contrary, can help us to understand the reasons for the reappearance of this meaning in certain epochs and to show, as we shall see, its significance in cultural and political circumstances subsequent to the colonial period but not yet affected by the use of decolonial categories, and therefore not ascribable to an authentically postcolonial perspective in which this “mimetic turn” is intended to be inserted.

In this perspective, this article intends to reflect on aspects that in some way resonate with the notion of mimesis affirmed in the context of this possible “turn” by focusing on the problematic of rhythmic contagion through an intellectual little known in the purely philosophical context: the Mexican thinker and politician José Vasconcelos.

3. Id., p. 21.

This important figure in the Latin American context began his intellectual journey as a member of the Ateneo de la Juventud, a diverse group of writers, philosophers, doctors, architects, and painters who promoted a profound development based on the humanities. However, the importance of Vasconcelos' philosophical and cultural proposal, which we intend to examine here from the point of view of a new approach to the concept of mimesis, emerges in a particular way when we place it in the specificity of the socio-political circumstances of Mexico at the time. In the aftermath of the end of Porfirio Díaz's ten-year dictatorship and torn apart by years of revolution and civil war, the Mexican reality presented itself around the 1920s as profoundly unstable and, in some ways, entirely to be reconstructed. The re-elaboration of the colonial past, the large indigenous component of the population and the positivist inheritance that played for years in favour of the regime's political structure, constituted a profound challenge for a thought that was up to the times, that is, capable of rethinking Mexican identity without losing sight of an even greater and more urgent appeal: that addressed to Latin American identity and its political role. In this sense, the answers and proposals that Vasconcelos promotes, particularly through the essay on the Cosmic Race, are situated, despite the limitations of its cultural and philosophical assumptions, on several levels and have represented a significant breakpoint in the panorama of theories on *mestizaje* while giving a strong impulse, albeit in some ways visionary, to the decolonial debate. Vasconcelos, actually, is best known for proposing the idea of the Cosmic Race, a concept of racial and cultural mixing that would lead to a new, superior human race. However, his philosophical, intellectual, and political trajectory is characterised first and foremost by the promotion of education to achieve social justice and of art and culture as instruments of national unification. He, in fact, sought to combine a philosophical reflection with a political and social project that was the manifestation and result of a reform of thought that was henceforth attentive to the rhythmic component of the human.

It is, therefore, with the reflections of one of the leading figures of 1920s Mexico that it is possible to trace such a redefinition of the concept of mimesis in the context of his aesthetic interpretation of Pythagoreanism. To this end, the article proposes to reflect on the central theme of "race", or *mestizaje*, as it develops in post-colonial (in the sense of after the declaration of independence) and post-revolutionary Mexico within the framework of Vasconcelos' reinterpretation of Pythagoreanism as a philosophical proposal that privileges the rhythmic and affective dimension of the human.

The reasons for this return to Pythagoreanism are significant and can contribute to enriching the genealogy of this conception of mimesis, rooted once again in "pre-Platonic" thought. In the last decades of the 19th century, in fact, Latin American Modernist writers and poets were inspired by motifs and symbols linked to the myth of Orpheus and the teachings of the Pythagorean school handed down by Neo-Platonism and imported

mainly through French symbolism. Although he did not belong to the ranks of literary Modernism, Vasconcelos inherited some of its suggestions and demands, making them the pivot of his philosophical theories and positions regarding the identity of Latin America. This perspective, at the same time profoundly influenced by Nietzschean thought, is functional to a re-appropriation of the emotional component against a single model of (Western) rationality unwilling to concede space to heterogeneity and otherness (also from a political point of view), and to the affirmation of a mystical vision of reality against the positivism prevailing in Mexico at the time.

In fact, the artistic metaphysics of the young Nietzsche in *The Birth of Tragedy* offers Vasconcelos the opportunity to address a profound critique of Western thought and the identification between *logos* and the visual-representational paradigm understood as responsible for a «metaphysics of the sameness» and a politics of homogeneity, aimed at the imposition of “one” model. Based on a binary logic that opposes the identification of sight-*logos* to that of hearing and *pathos*, Vasconcelos intends to promote a philosophy inspired by a hypothetical pre-Platonic Pythagoreanism. Indeed, in the more archaic notion of rhythm linked to it would reside the possibility of constructing a sort of *logos* of *pathos* (patho-logy) based on the primacy of hearing and essential for conceiving thought, the subject, and the political dimension differently as a space for the creation of heterogeneity and otherness.

Therefore, this article seeks to show how Pythagoreanism fits into a pre-“postcolonial perspective” – here understood as inherent to postcolonial theory – that aims to overcome the absolutist drifts of a rationalism, understood as the cultural horizon of the West, through the reintegration of *mousike* into the *polis*, as we shall see in the last paragraph. It is a question of showing how Vasconcelian thought seems to fit fruitfully into the precise genealogy of this embodied conception of mimesis, adding an essential aspect to it. Indeed, although the Mexican philosopher does not explicitly refer to either the Plato of the *Ion* or the Aristotle of the *Poetics* as sources of this “patho-logy”, he seems to inherit their reflections. Hence the reference to the figure of the poet-philosopher and the role that catharsis plays in his educational policy. However, by tracing in ancient Pythagoreanism the possibility of a redefinition of thought through rhythm and *pathos*, he makes a decisive contribution to the extension of this genealogical line. In this sense, it is possible to identify two significant aspects: firstly, he shows through his own intellectual filiation how this inheritance derives not so much from philosophers but from poets, from whom he in fact inherits it; and secondly, how a Pythagoreanism understood as a philosophy of rhythm, associated as we shall see with the alternative notion of mimesis in the sense indicated above, becomes relevant for postcolonial reflection. In so doing, this reflection intends not only to contribute to the genealogical exploration of the concept of

mimesis and what we might call its “poetic filiation”, but also to show how it fits decisively into the postcolonial debate here connected to the Latin American identity question.

The way in which the notion of rhythm fits fruitfully into postcolonial discourse is neither about the “mimicry” of the colonised subject and thus the strategies of colonial power (as shown by Homi Bhabha⁴) nor exactly about the notion of «post-colonial mimesis» theorised by Lawtoo⁵. The latter, in fact, is understood as a reformulation of colonial narratives by a post-colonial author. This is the case with Achebe and the tale of the collective frenzy, the musical and mimetic ritual of the Igbo people functional to the strengthening of community ties and the social body: a literary operation conceived by Lawtoo as a reversal of the image of Africa and that “primitive”, insidious, and contagious frenzy observed by the protagonist of Conrad’s *Heart of Darkness*. Although Vasconcelos cannot be understood as a decolonial author because of the racial and evolutionary legacies that his thought presents, it is equally true that his philosophical proposal, which recovers rhythm as the key notion of the pathetic and affective component of the human, becomes the essential tool for the realisation, by contagion, of an ideal and transracial community. The notion of «post-colonial mimesis», therefore, can be useful in identifying a theoretical core active within post-colonial thought and identified as other than the Western *ratio*. In this sense, is interesting to note how this Pythagorean inspiration is located both inside and outside the Western *logos*. Inside because it makes itself heir to a tradition of thought recognised as underpinning Western language and philosophical categories, outside because it appeals to a before, to an *incipit* of thought not yet touched by the “Western” sight-*logos* paradigm. In this way, the mimetic and musical *pathos* that animates Vasconcelian reflection contemplates the reconciliation between the acquisition of a philosophical language oriented against the *logos* itself and the experimentation of an embodied mimesis entrusted with the possibility of realising future unity and cohesion. From this perspective, the historical legacy of the colonial past converts Latin America into a fertile container of cultures and a possible transracial and transcultural laboratory. However, while Pythagoreanism is functional in shifting the discourse from the visual-representational dimension to the acoustic-emotional one, declining mimesis in the form of “rhythmic contagion”, it also reveals the ambivalence and even the threat inherent in this perspective. Indeed, the valorisation of rhythm is part of a postcolonial perspective that is critical of the Western *logos* but, at the same time, as we will show later, demonstrates once again how it, and more generally that operation aimed at reversing the Platonic act of ousting *mousike* from the *polis* (i.e. its

4. Homi Bhabha, K. (1994). *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, in Id., *The Location of Culture*. Routledge: pp. 85-92.

5. Lawtoo, N. (2016). *Conrad’s Shadow. Catastrophe, Mimesis, Theory*. Michigan State University Press: pp. 199-200.

reintegration), is a harbinger of possible totalitarian drifts in the political sphere. More generally, it reveals the ever-looming threat represented by what can be seen as specific pathologies of mimesis, that is, linked to its affective potential and its enchanting power.

Finally, the focus on mimetic dynamics in the context of a new “mimetic turn” is not only necessary to reinterpret specific contemporary phenomena, but also allows us to trace a singular and significant correspondence between the decade of the new millennium (2020s) in which we find ourselves and the “glorious” 1920s of the last century; the short, roaring, authentically catastrophic one in which the other, unconscious side of reason would appear on the scene of History.

2. A place of painting: a Manifesto

It is difficult to reconstruct briefly the extraordinary time of Mexico in the 1920s, committed to a political and cultural programme centred on the construction of an identity that claims to move ambiguously between the national and post-colonial sphere, and universalist, trans-national, trans-cultural and trans-“racial” aspirations that have a decidedly utopian character. Among its protagonists, besides writers such as Alfonso Reyes and artists such as Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo and Tina Modotti, was José Vasconcelos. Based on his own philosophical reflections, he promoted an extraordinary reform programme, i.e. an enormous cultural and literacy campaign, and the development and reorganisation of the Fine Arts in Mexico.

From this perspective, it is interesting to begin this reflection from a famous “place” in Mexican painting (a pictorial representation as a classic example of mimesis) commissioned by the then president of the Secretariat of Public Education (SEP), José Vasconcelos, to the muralist Diego Rivera. A place of painting that sounds like a manifesto and allows us to approach the theoretical framework in which the notion of rhythm, thus a peculiar meaning of mimesis, fits. In the conclusion of his famous text *The Cosmic Race. The Mission of the Ibero-American Race* (1925) Vasconcelos explains the underlying themes and testifies to the model behind this representation. In these pages, he writes that a few years before elaborating his ideas on the “fusion” of the four main “races” (the white, red, black, and yellow) and civilisations, he assigned them symbols. In fact, the book was written a few years after the creation of these works, which are therefore described *ex-post*. The task of translating his reflections, symbols and allegories into images was given to a few artists who decorated the new Palace of Education of Mexico City, including Rivera. Spain, Mexico, Greece, and India thus appear in the form of sculptural allegories as the most significant civilisations in the formation of Latin America. However, based on his reconstruction, what is most striking are the missing elements in the current decorative configuration of the palace. In fact, four stone statues were to represent the four races, while a central monument would symbolise the union of the three states:

material, intellectual and aesthetic. In this way, the Mexican philosopher demonstrates that he is adopting a positivist perspective heir to Comtian laws to communicate an image of America that is generous and rich, insofar as it accommodates these all equally necessary cultural and “racial” diversities, and therefore capable more than any other of accommodating the creation of the final race: the Cosmic Race⁶. We started from a place in the painting, therefore, but also from a non-place, from the utopian shadow that this representation projects, suggesting, at the same time, a profound link between mimesis and u-topia.

The Cosmic Race is to be understood not only as an attempt to constitute a post-colonial identity but also in the horizon of a profound redefinition of Western philosophical thought aimed at affirming an acoustic and musical paradigm, and in this sense aesthetic-mystical, against the purely visual and representational paradigm, i.e. the empire of Reason. In this sense, it is a vision, or cosmovision, that cannot be interpreted correctly except by referring it to another essay in which Vasconcelos presents his own aesthetic reading of Pythagoreanism: *Pitágoras. Una teoría del ritmo* (1916; 1921)⁷. The 1925 text speaks of a real “mission” for Latin America: it should act as an exceptional laboratory for the creation of a fifth “race”, the Cosmic Race, within the temporal framework of an Aesthetic-Spiritual epoch. This phase, therefore, would be marked by an abandonment of Reason as the only legitimate instrument to grasp reality and by a universal *mestizaje*. However, these are not two simultaneous and independent transformations, but rather intrinsically connected events. In this sense, it is no coincidence that Vasconcelos, in addition to specifically referring to notions of musical derivation, such as “rhythm”, “melody” and “*scherzo*”, speaks of *mestizaje* as aesthetic *pathos*, “contagion” or “cordial fusion”. Moreover, it is the very etymology of “cordial”, from *cor-cordis*, that attests to the intimate link between “heart” and “chord”, between the affective and the musical.

In this sense, to fully understand murals such as those sponsored by the SEP, and thus commissioned by Vasconcelos, it is necessary not only to consider them in relation to the essay, fundamental to that era and the Latin American context, *The Cosmic Race*, but to think of them as deeply connected to his general philosophical framework and, specifically, to his short essay on Pythagoreanism.

6. Vasconcelos, J. (1997). *The Cosmic Race: a bilingual edition*. Translated, with an introduction, by Didier T. Jaén, Afterwork by Joseba Gabilondo. The Johns Hopkins University Press: p. 40.

7. The first edition was published in 1916 while a second, expanded edition came out in 1921, when Vasconcelos retrieved some notes in Mexico City after returning from his first exile in the United States.

3. Rhythm and Contagion: From Mimesis to Méthexis

To cement the link between these two texts, there is the initial frame of the 1925 essay in which Vasconcelos theorises the relationship between «periods of *mestizaje*» and a greater «creative capacity» in cultural terms. Indeed, Vasconcelos writes: «The most illustrious epochs of humanity have been, precisely, those in which several different peoples have come into contact and mixed with each other»⁸. Attempts have been made on several occasions in history to demonstrate a correlation between genetic characteristics and cultural performance; Vasconcelos' reflection fits into a similar horizon but reverses its objectives. It is no longer the ideal of “purity” that constitutes a possible goal, but rather *mestizaje*. In this perspective, Latin America lends itself to becoming the place of *assimilation* of the four races, because in fact it already includes them, and to converting them into a new human type. This possibility is not only due to the existence on the same territory of different ethnic groups and cultures, but, according to Vasconcelos, to their greater capacity for “sympathy”, for *sym-pathein*. It is interesting to note how the notion of sympathy, which is already in itself equivocally situated between the domain of nature and that of culture, is here related to a socio-political-cultural and spiritual precondition. Moreover, it is emblematically linked to the verb “assimilate” (from the Latin *assimilare* or *assimulare*, composed of *ad* plus *similis*), which means “to make similar” but which also refers to holding different components together at the same time (*simul*), hence the ambiguity of the term “simulate”. In this sense, “assimilate” here implies both a conversion capable of preserving a certain distance with the other, and a metabolic process capable of converting organisms into organic substances, i.e. a conversion that abolishes this distance by metabolising the other. The «Mission of the Latin American Race», therefore, lies, according to the author, in achieving this supreme synthesis, in opposition to the unchallenged dominance of the “white man” as it occurred in North America. The way through it would be possible to achieve this synthesis is to be searched in his reflexions on the rhythmic relationship between subject and object contained in his essay on *Pythagoras* (1921)⁹.

In this work, Vasconcelos offers a reinterpretation of Pythagoreanism, which does not claim to be a faithful reconstruction from a historical-philosophical point of view. Instead, it aims to identify in the investigation of rhythm the original theoretical nucleus of the ancient School. It would not be the number at the basis of the Pythagorean doctrine, but rather rhythm as a philosophical value, as an “experience of rhythm”, the experience of feeling pervaded by sound as if the body were endowed with the strings of a lyre that

8. Vasconcelos, J. (1997). *The Cosmic Race: a bilingual edition*, cit.: p. 32.

9. Vasconcelos, J. (1959). *Pitágoras. Una teoría del ritmo*. In Id., *Obras Completas*, vol. III. Libreros Mexicanos Unidos.

can resonate and produce pleasure but also dispossession. In fact, is this resonance, this rhythmic contagion, characteristic of rituals, that induces states of trance¹⁰.

The anecdote of Pythagoras and the blacksmith, which mythically recounts the origin of Pythagorean research on the musical scale, thus offers Vasconcelos the cue to show how it is based on an original intuition of rhythm, of which number is merely the symbol that expresses it. From this would derive an entire aesthetic-mystical tradition, in which Vasconcelos recognises the philosophies of Schopenhauer and Bergson. If this intuition was not preserved and deepened, according to the Mexican author, it is because of the absence of an already acquired language capable of expressing it. In this sense, Pythagoreanism, which the Mexican author associates with a certain Dionysism, would have undergone a sort of “Apollonisation” process.

It is in this shift from rhythm to symbol that there is an extraordinary passage from the qualitative dimension of rhythm, able of preserving the heterogeneous character of the real, to the mathematical order as the realm of identity, or of heterogeneity but conceived as a series. A shift that can be traced back to what has been defined as a process of rationalisation of rhythm that is fundamental for understanding the symbolic-abstract direction of Western thought and attested, for example, by Benveniste in the passage from the notion of “*rythmos*” to that of “rhythm”¹¹. In its first meaning, attested at least until the Attic period, “rhythm” is never applied to the regular movement of the waves and its constant sense coincides, rather, with that of «distinctive form». A form that is only in the instant in which it is assumed by what is moving, mobile, fluid. Only with Plato (*Philebus*, *Symposium*, *Laws*) does the term acquire a different meaning. It is here that the notion of *rythmos* is definitively associated with order (*taxis*), it is here that the rhythm of the body is definitively subjected to numbers, to the *metron*: «*rythmos kai metra*», writes Plato in the *Philebus*¹². From *rythmos*, understood as a «spatial configuration» defined by the arrangement (event) and «distinctive» proportion of the elements, we pass to *rhythm*, conceived as a «configuration of movements» ordered in duration. Clearly, the link between rhythm, *metron* and body is to be read in the pedagogical-political perspective of Platonic thought, where musical knowledge becomes the virtue of the political. It is in this perspective, that is, starting from this first meaning of the

10. Rouget, G. (1980). *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Gallimard.

11. Benveniste, E. (1966). *La notion de rythme dans son expression linguistique*. In Id., *Problèmes de linguistique générale* (pp. 327-335). Gallimard: pp. 328-329.

12. Plato, (2000). *Filebo* (edited by M. Migliori). Bompiani, 17 d.

term, that Barthes, for example, analyses the phenomenon of *idiorhythmia*¹³, originally linked to religious communities that are separate from the rest, that follow their own rhythm and therefore constitute «counter-spaces» or «heterotopias», as Foucault and Lefebvre would say¹⁴. In this sense, not only is the spatial component of the original notion of rhythm confirmed, but also its constitutive being «differential»¹⁵ and even, in Vasconcelian terms, its producing difference. Rhythm, therefore, is associated with the notion of otherness, but this relationship, which concerns both the self and the political body, changes depending on whether one assumes the first or the second meaning of the term.

According to Vasconcelos, who recognises in the Pythagoreans' reflections an initial investigation into the question of "sympathy", there are a plurality of rhythms. These can be classified into a «Newtonian rhythm», relating to nature and governed by the law of causality, and a «Pythagorean rhythm», characteristic of man, which in the aesthetic process, in the act of grasping beauty, would operate a kind of redemption of matter from its own laws. It is evident how this conception is indebted to Bergson's work *Matter and Memory*. Such a process, however, which takes place when the «disinterested» subject perceives the rhythm of things and «sympathises» with them by vibrating in unison, thus through a mimetic process whose model is that of stringed instruments, consists fundamentally in an aesthetic-mystical experience that finds its apex in the constitution of a unique rhythm. Moreover, it is the very iteration of the rhythm that shows an imitative structure, and therefore immediately places the elements in a dialogical relationship. It is no coincidence that the Mexican thinker, deeply influenced by Nietzsche's *The Birth of Tragedy*, associates Pythagoreanism with Dionysus rather than Apollo, as is traditional, and that he sees in it the promise of the transcendence of form, of figure, of transfiguration in a dynamic universe of openness to the divine¹⁶.

In this perspective, in which through rhythm it is possible to overcome the distinction between subject and object, the epistemological and ethical value of relation and otherness seems to be lost. Indeed, Vasconcelos, in line with his philosophical system, which can

13. Barthes, R. (2002). *Comment vivre ensemble. Cours au Collège de France 1976-1977*. Seuil.

14. Foucault, M. (2006). *Utopie. Eterotopie*. Translated by A. Moscati. Cronopio; Lefebvre, H. (1976). *La produzione dello spazio*. Translated by M. Galletti. Moizzi.

15. Lefebvre, H. *La produzione dello spazio*. Cit.: p. 377.

16. Vasconcelos, J., *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, p. 46.

be described as an Aesthetic Monism¹⁷, very appropriately defines this process in terms of «rhythmic contagion», a mimetic process that would like to *syntonize* two rhythms, but which seems to be a sort of *subjection* of the rhythm of the other to his own. In this sense, Max Scheler's reflection in *Wesen und Formen der Sympathie* is illuminating, as he identifies a contradiction between the ethical value of «fellow-feeling» (*Mitfühlen*) and monistic metaphysics. In the latter, in fact, fellow-feeling can only be given as “uni-pathy” (*Einsföhlung*), as «contagion» or «emotional infection»¹⁸. *Einsföhlung*, in which we recognise the traits of sympathy and compassion in the sense of Darwin, Spencer, Schopenhauer and Nietzsche indicates an affective identification with the natural, vital, and social environment. It refers to the natural, vital/amoral character of states of mind and experiences ranging from primitive animism to the ecstasy of certain mystery religions, to phenomena of mass identification with the leader. «Rhythmic contagion», therefore, is a fully-fledged part of this sphere in which, not by chance, the aesthetic dimension is devoted to overcoming the ethical one. The Nietzschean case of the Danish king driven by a cantor's music to a terrible warlike exaltation in perfect peacetime adds to a series of anecdotes on the power of music dear to Neo-Platonism in particular¹⁹. Music, in fact, is the one that teaches us most clearly about man's ability to «feel in unison» while leaving the ethical question unresolved.

Such a process, at least in Vasconcelian *Pitágoras*, concerns the relationship with nature, and thus the non-human sphere. However, it seems to serve as a model for the dynamic described in the *Cosmic Race*, dragging with it underlying criticalities. Indeed, while the *mestizaje* envisaged here affirms a high ideal of love and brotherhood, it also seems to conceal a disturbing denial of the very notion of alterity. The rhythmic dynamic described in *Pitágoras* corresponds to the process of racial unification that finds in the Conquest by the “white man” of Latin America, undoubtedly criticised, the occasion to found, albeit ambiguously based on precise cultural values, the universal *mestizaje*, the ultimate race in which all others are destined to eclipse. The threat inherent in sympathy declined in the form of «rhythmic contagion» and in the overcoming of ethics in aesthetics, also seems to be confirmed in the short period of Vasconcelos' fascination with European

17. Vasconcelos, J. (1961). *Monismo estético*. In Id., *Obras Completas*, vol. IV. Libreros Mexicanos Unidos: p. 60. This text brings together essays of a different nature that nonetheless present an interpretation of the world in which the values of the spirit are reaffirmed, and which aims to overcome the dualism of modern philosophy and to rediscover that spiritual unity capable of overcoming the limitations of a positivist and objectivising perspective.

18. Scheler, M. (2017). *The Nature of Sympathy*. Translated by Peter Heath, with an introduction by Werner Stark, and a new introduction by Graham McAleer. Routledge: p. 15.

19. Nietzsche, F. (1997). *Daybreak. Thoughts on the Prejudices of Morality*. Ed. by M. Clark and B. Leiter. Cambridge University Press: p. 89.

totalitarianism; an initial and brief fascination that nevertheless casts a disturbing shadow over his thought, demonstrating the ever-present risk of pathology being transformed into political pathology²⁰. This drift leads Vasconcelos to clarify his positions, namely, to express himself critically on the link between Darwinism and Nazism in the *Prologue* to the second edition of *The Cosmic Race* of 1948.

If Aristotle identified the origin of the Platonic conception of «icastic mimesis» in the Pythagorean doctrines – who regarded sensible things as copies that faithfully reproduced eternal numbers²¹ –, the aesthetic interpretation of Pythagoreanism goes far beyond this reading. In a horizon critical of rationalism and the predominance, so to speak, of sight over hearing as cognitive paradigms, it suggests the presence in the original Pythagorean investigation of an early mimesis paradigm based on rhythm that shifts the question of mimesis to that of *méthexis*, understood above all as the subject's tension towards collective participation in the intelligible world. In this sense, if Plato had replaced the concept of *méthexis* with that of mimesis in order to overcome the contradictions it implied, here a sort of inversion takes place. Moreover, as Jean-Luc Nancy points out, it is the very concept of mimesis that can be understood as participation or *méthexis*, because the latter is «intrinsic to the mimetic relation»²², to imitation that is never simply external but implies a profound, and therefore potentially dangerous, emotional participation. In this perspective, if Eros becomes the symbolic character of this ambiguous desire for participation, on the other hand it is once again the figure of the rhapsod Ion who shows the paradox of the mimetic complex. Indeed, he is not properly “himself” insofar as he is dispossessed by a divine power that converts him into an «improper mime» because he acts a «creative mimesis» that Nancy calls participation or *méthexis*²³.

Vasconcelos, therefore, performs a twofold operation: genealogical and conceptual. In fact, in a horizon critical of rationalism and the predominance of “sight” over “hearing” as cognitive paradigms, the Mexican thinker: firstly, recognises in the original Pythagorean investigation an early mimetic paradigm based on rhythm; secondly, he shifts the question of *mimesis* proper to this paradigm to that of *méthexis*, understood above all as the subject's tension towards collective participation in the intelligible world. In this

20. Lawtoo, N. (2013). *The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic Unconscious*. Michigan State University Press: pp. 126-127.

21. Aristotele (2010). *Metafisica*. Ed. by C.A. Viano. UTET: 987b 10.

22. Nancy J.-L. and Lawtoo, N. (2022), *The Counter Text Interview: Jean-Luc Nancy. Mimesis: A Singular-Plural Concept*. *Counter Text* (8.1), 23-45, p. 26; Nancy, J.-L. (2016), *The Image: Mimesis and Methexis*, in Id., *Nancy and Visual Culture*. Carrie Giunta and Adrienne Janus (eds). Edinburgh University Press.

23. Lawtoo, N., *Homo Mimeticus. A new theory of imitation*, p. 82.

sense in line with Aristotle, who identified the Pythagorean doctrines as the origin of the Platonic conception of *icastic mimesis*.

In this perspective, Vasconcelos not only traces Pythagoreanism back to an “experience of rhythm” but makes this rhythm and the mimetic principle the theoretical premise of *The Cosmic Race*, thus converting it into a veritable postcolonial operation aimed firstly at invalidating the Western *logos* and secondly at overturning the theories of race purism.

4. The Scientific T-Race

Rhythm is the basic notion through which Vasconcelos also explains the historical movement that would lead to this final phase of synthesis, which, as mentioned above, coincides with a new Aesthetic-Spiritual era. In fact, the author describes three states of evident Comtian heritage (material or warlike, intellectual or political, and spiritual or aesthetic), which show a gradual process of liberation from the law of necessity and force until the affirmation of higher norms such as emotion and fantasy. Only in the last phase, which coincides with the overcoming of Rationalism, can the most authentic *mestizaje* take place, since the union between individuals of different “races” will be dictated neither by violence nor by convenience, but by aesthetic taste, beauty, and “fantasy”.

In this part of the text, Vasconcelos forcefully and sincerely affirms the value of alterity, of dissimilarity, as the basis of the aesthetic process and which, however, is destined to be annulled, to become One following a dynamic of love, conceived as a *mania* or divine inspiration and which «infects»; «its dynamism is contagious»²⁴. These positions are deeply influenced by the reading of Platonic texts and the Neo-Platonic tradition, and it is even possible to discern an echo of the reflections contained in the dialogue *Ion* on the force that pervades the poet and spreads like a true contagion. It is clear, therefore, that this is theory does not merely present the union of two “races” or all the “races” of the world, but a dimension that goes far beyond that; in fact, biological mixing does not satisfy the idea of Cosmic Race. Vasconcelos’s intention, therefore, seems to go much further and consist essentially in the vision of an era of spiritual freedom based on the theories of Bergson and Boutroux²⁵, even if simulating a philosophical and scientific language that has caused many misunderstandings. Connected to anti-positivist instances, in fact, through the theory of hybridisation into a single and definitive race, Vasconcelos wants to counteract the social implications of Darwinian and Spencerian evolutionism, using

24. Vasconcelos, J. *The Cosmic Race: a bilingual edition*, p. 38.

25. Vasconcelos may have been inspired by the Canadian psychiatrist Richard Maurice Bucke’s *Cosmic Consciousness: A Study in the Evolution of the Human Mind*, which in turn inherited the idea of “cosmic consciousness” as an experience from the English scholar Edward Carpenter. A connection that attests his deep connection with Orientalism.

Mendelian theories on hybridisation in an arbitrary and fanciful way, i.e. on the basis of «aesthetic affinities», which would avert dangerous imperialist implications.

In this sense, if by “race” we are to mean not a genetic or biological datum, but, as Hall observes, the sign of a discourse, first and foremost a «floating signifier»²⁶, a “t-race” that invests the body understood as text and that makes it subject to an infinite process of re-signification, Vasconcelos’ is perhaps an attempt to a total liberation of the signifier from the meaning. An operation that seems in part to transpose and reformulate the experience of artistic avant-gardes such as Futurism and Dadaism. The signifiers, Hall observes, refer to the systems and concepts of a culture’s classification, to its practices of «making meaning»; meaning, therefore, is never essential but relational. Only when these differences are organised into a discourse do they take on meaning and regulate conduct. In this sense, culture «marks» and does so by relying on «nature» for its justifications, as if they were «metonyms» of each other, culture of nature and vice versa²⁷. On the other hand, if we speak of races, as Reid Miller observes²⁸, it is based on a presumed non-marked human model, without race. The Cosmic Race, then, is in a sense the point of arrival as much as the theoretical presupposition concealed by the discourse, the “neutral” model or presumed to be such, i.e. the non-race or race that denies itself.

In fact, in Vasconcelos, the liberation of the signifier, the joyful and imaginative mixture of *mestizo*, is oriented, or would like to be oriented, towards a de-construction of language: from the “race” to the “t-race”, to the oxymoronic formula “Cosmic Race”, on the one hand incapable of definitively getting rid of the positivist theoretical baggage, but on the other devoted to the enthusiasm of the sign that rebels against itself to become «extra-discursive», pure expression. In this perspective and in support of his own vision, against that theoretical framework that justified the domination of a single race, Vasconcelos sees in Bergson’s «creative evolution» and in von Uexküll’s biology a decisive step towards overcoming Darwinism and affirming the notions of “harmony”, “rhythm” (instinct) and teleology.

Therefore, it is necessary to recognise behind the use of a sometimes apparently scientific framework a discourse on “race” that, precisely because it is based on rhythm and thus on a pre-linguistic dimension, aims to unhinge the cultural discourses that develop and proliferate in languages.

26. Hall, S. (2021), *Selected writings on Race and Difference*. Ed. by P. Gilroy and R.W. Gilmore. Duke University Press: p. 412.

27. Id., p. 424.

28. Reid Miller, J. (2017). *Stain Removal. Ethics and Race*. Oxford University Press: p. 46.

5. The Visual Composition of the Place

The Cosmic Race, however, is first and foremost a book and should perhaps be more appropriately understood as a true literary experiment that seems to rely once again on the mimetic power of rhythm. Indeed, in this text as in various moments of his reflection, Vasconcelos assigns a decisive role to the function of fantasy as an instrument of transcendence, of the «transfiguration» of reality; a «liturgical» instrument, in the original sense of “action for the people”²⁹. It is not a question of fantasy conceived as mere invention, then, but as the supreme virtue of the poet-mystic, whose model seems to be Dante of the *Divine Comedy*: «Poi piovve dentro l’alta fantasia» («Then it rained within the high fantasy»), the Florentine poet writes, thus showing the revelatory and divine character that it assumes³⁰. But if fantasy has, essentially, a transformative power, to which it is ultimately entrusted with the task of realising the Aesthetic Era and the Cosmic Race, it is only through writing and the verbal images it creates that it can spread, infect, and be realised. In this sense, this text should perhaps be understood as a literary attempt to do so, offering the reader what we might call “performative images”, just as certain utterances are performative. Which means that if fantasy has transformative power, it is thanks to a rhythmic-mimetic capacity of literature that Vasconcelos does not make explicit, but which can be reconstructed in the following way.

Firstly, we can observe that Vasconcelos seems to grasp the lesson of Ignatius of Loyola. Although the Mexican author does not explicitly refer to the Spanish monk, the great influence of his *Spiritual Exercises* (*Ejercicios espirituales*, 1548) in the Spanish and Hispano-American basin of thought is undoubted. It is possible, therefore, to discern a similarity between Loyola’s method and the task that, according to Vasconcelos, the

29. As Vasconcelos writes in his work *Estética*: “La fantasía en cambio, crea el gran arte maduro como la *Comedia* de Dante, en que los objetos y los personajes se mueven firmemente en un mundo poético o celeste, que no es ficción, sino realidad superior a la física. Por eso el poema de Dante no es fantástico sino litúrgico. [...] la fantasía opera en el poeta cuando éste maneja con mano firme las realidades del mundo del espíritu, a diferencia de la simple imaginación que se entretiene en la fábula y el mito”. Vasconcelos J. (1959). *Estética*. In Id., *Obras completas*, vol. III. Libreros Mexicanos Unidos: pp. 1330-1331.

30. Vasconcelos, J. (1961). *Monismo estético*, in Id., *Obras completas*, vol. IV. Libreros Mexicanos Unidos: p. 95. For Vasconcelos, the distinction between imagination and fantasy lies in a difference that is not so much qualitative as quantitative. If the former is capable of constructing the world of fable and myth, the latter, which is more powerful, is capable of introducing the specifically spiritual space of the liturgy, in which images obey a synthesis purpose that is superior to the merely cognitive one and whereby a sort of simultaneous “transfiguration” of the human person takes place. In *Monismo estético*, in fact, within the framework of a distinction between poet, philosopher and mystic, Vasconcelos assigns to the latter rather the power of the imagination whose object is no longer images, but revelations themselves.

literary form, understood as an agent of transformation by “contagion”, should have. The *Spiritual Exercises*, in fact, consist in the production of images aimed at operating a transformation in the believer; i.e. operative images, true agents of transformation. Loyola’s is therefore a method of visualisation that always starts from the visual composition of the place («composición viendo el lugar») to situate and accompany the reader (through the imaginative view: «vista imaginativa») in the practice³¹. It is no coincidence that Eisenstein refers to it in his *Theory of Montage* and that Calvino in his *Lezioni americane* considers these exercises, a sort of “mental cinema”, as part of a reflection on the profound crisis of the imagination and the imaginary (above all political) which, paradoxically, is gripping our civilisation of the image³². If visualisation is an essential component of “practice”, in Loyola’s *Excercises*, it is because it is the tool for accessing the experience of God, for a kind of “embodiment” of the divine. The practice itself is embodiment, that is, experiencing a path to attaining God, of which the visualisation is only a useful tool. The goal, on the contrary, is the transformation of the believer through this very experience. The connection between visualisation and transformation can evidently take on many facets. Thus, if Calvino points out that Loyola’s method is akin to the cinematographic dynamic that emotionally pervades the subject and places him, so to speak, in an intimate elsewhere, Eisenstein refers to it in the context of his theories, adding to this analogy an essential aspect, of which Vasconcelos, although extraneous to this perspective, seems to be aware: the rhythm of the images. It is their rhythm, hence the montage, that affects the capacity for emotional subjection and transformation of the recipient of the images. It is no coincidence that montage becomes an exceptional and then unprecedented political tool in the context of Soviet propaganda. Although Vasconcelos is foreign to these references, it is possible to reread some of his operations and reflections in the light of these analyses. From this perspective, the kind of visual composition of place he invites in *The Cosmic Race*, together with some references to the rhythm of images and analyses of the literary form as «symphony», capable of emotionally capturing the reader by operating a transformation, seem to profitably place themselves in the perspective outlined above. In this way, instead of stopping at the obvious limits of Vasconcelian reflection, it is possible to reread his proposals on a new horizon, assuming them as the testimony of a sensitivity with respect to increasingly inescapable themes.

In the same way as Loyola, Vasconcelos seems to attach decisive importance to the visual composition of the place. Therefore, he dwells on the description of the future cosmopolis (*Universopolis*, located in the tropical belt) and imagines its architecture, which would present mainly spiral motifs, symbol of infinity, pyramids, and a landscape, so to speak, figural, which lies beyond the forms, rich in colours and «rhythms», and which would

31. Loyola, I. de (2015). *Ejercicios espirituales*. Passerino: p. 45.

32. Calvino, I. (2020). *Lezioni americane*. Mondadori: p. 85.

«emotionally» communicate its richness. In this sense, Vasconcelos's text resembles a kind of literary *capriccio* that, like painting, indulges in the imaginative combination of architectural, landscape and archaeological elements, but always with the aim of visually and rhythmically constructing future identity, i.e. the cosmic mestizo³³. For Vasconcelos, the image also has a sonorous, rhythmic, and contagious component that enables it to move, to infect³⁴. Indeed, in his essay on *La Sinfonía como forma literaria* (1921), he speaks of «rhythmic contagion»³⁵, as the process that the new literary form is supposed to achieve³⁶.

It is possible, hence, to identify in *The Cosmic Race* an experiment that would like to act by exploiting the mimetic process not between representation and reality, but at a more unconscious and pre-linguistic level, between the rhythmic nature of the reader and the rhythmicity intrinsic to the vision offered in the literary work.

The operation carried out through this “literary experiment” must therefore be considered as an integral part of a reform of thought that intends to philosophically rehabilitate rhythm as a deconstructive experience of the Western *logos*.

33. On the link between rhythm and identity, see: Garelli J. (1991). *Rythmes et mondes: au revers de l'identité et de l'altérité*. Editions Jérôme Millon. This is a question of fundamental importance in order to probe the Vasconcelian philosophical and cultural proposal while attempting to overcome its limitations and the ambiguity of certain passages. I limit myself here to mentioning the text as a hypothetical track to follow in the awareness of the need to investigate such an interrogative.

34. The reflections suggested here by Vasconcelos, rather than theorised, are exceptionally well reflected in contemporary theories concerning the dynamic interaction between literature and visual culture and, more generally, the relationship between words and images, and the mimetic power of the latter, included verbal images. In this sense, the description of Universopolis as a utopian place, i.e. as something “realised” (albeit imaginarily) and as something that can be described, would stand as having the mimetic power to inform the user of the text. Cometa, M. (2011). *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Raffaello Cortina; Moreau, P.-F. (1982). *Le récit utopique. Droit naturel et roman de l'État*. P.U.F.

35. J. Vasconcelos, *Monismo estético*, p. 20.

36. Joseba Gabilondo suggests understanding the Vasconcelian essay in terms of “mythical realism” or “utopian realism”, as it seems genealogically connected to other Latin American forms that contrast with modernity, including pre-Columbian discourses, travel accounts and fiction, and magic realism. Gabilondo's reading is interesting because it recognises a relationship not only between “magic realism” and “mythical realism”, but also a contrast between the openness of the latter, at least in the first part of the Vasconcelian essay, and the closure of the Latin American experience within precise boundaries (of the nation-state) that would have determined a certain dystopian component of the later manifestation of magic realism (see J. Gabilondo, *Afterword to the 1997 Edition*, 108-109). Mythical or utopian realism, in fact, are recognisable in the tension between the myth of Atlantis, which geographically would have developed in Latin America, and Universopolis, the cosmopolis in which the Cosmic Race would be realised.

6. The Political Rehabilitation of Mousike

As already pointed out, in Vasconcelian reflection the term “race” transcends the genetic or biological datum, so universal *mestizaje* as a kind of zootechnical artifice does not satisfy the idea of the Cosmic Race. Instead, as shown above, it can essentially be interpreted in two ways. Firstly, as a «floating signifier», as an attempt at a total liberation of the signifier from the meaning oriented towards a de-construction of language, on the one hand incapable of definitively ridding itself of the positivist theoretical “t-race”, but on the other hand devoted to the enthusiasm of the sign rebelling against itself to become «extra-discursive», pure expression. Secondly, as a literary experiment that proposes to act at a pre-linguistic level through the transfiguring power of the imagination, by means of images that we could define as “performative” and the method of visualisation or “mental cinema” to achieve a sort of “rhythmic contagion”.

But *The Cosmic Race* confronts us first and foremost with a political question that brings to light an ancient and thorny problem. As pointed out, the reflection on the «mission of the Ibero American race» does not only pose us a problem of ethnic assimilation, but first and foremost a political one that is not located exclusively in the horizon of anti-Americanism and a post-colonial and identity redefinition, but, more deeply, in a critique of Rationalism understood as the stigma of the West, since the *Ratio* would be defined historically in the exclusion of the pathic component of thought. The predominant role that sight plays in the West against the auditory system should be understood in this perspective. This contrast is explained on the basis of a binary logic, i.e. the equivalence of sight-*logos*: hearing-*pathos*, and has precise political reasons. As explained above about the semantic shift that the notion of rhythm would have undergone, with Plato we witness a deprivation of the «power of enchantment» of the *mousike*, which falls definitively under the dominion of the *logos* and, as Arendt pointed out, at the foundation of the videocentric criterion of politics³⁷. The *mousike*, in fact, which, insofar as it is capable of transforming men’s souls is in danger of escaping *paideia* and political control, as Plato well knows, must be regulated, i.e. subjected to the law of number and harmony, or banished.

Its rehabilitation in a philosophical and political horizon, which the aesthetic interpretation of Pythagoreanism legitimises, therefore, brings to light an old problem. If, on the one hand, the notion of rhythm seeks to invalidate the normative, identifying and subjugating power of number and of an entire tradition built on it, summarising through it the heterogeneous character of the real, the value of the dissimilar, of otherness and

37. Cavarero, A. (2005). *The Harmony of the Spheres; or, The Political Control of Mousike*. In Id., *For more than one voice: toward a Philosophy of Vocal Expression*. Translated and with an Introduction by Paul A. Kottman. Stanford University Press: pp. 152-161, p. 156.

of existence, on the other hand, it seems to show once again the dangers inherent in the free unfolding of its potential. In the 1920s, when he was at the height of his political and cultural life, Vasconcelos constructed not only a philosophical system but also an entire political programme based on the notions he had highlighted, which is reflected in the reorganisation of the Fine Arts and the central role assigned to music. At the apex of these reforms is the introduction of the *Festivales del Aire Libre*, veritable initiation ceremonies designed to create an upward movement in the soul of the people, a catharsis in the Aristotelian sense, in which rhythm reveals its mimetic and even identifying potential. Through the “participatory” dimension of the rite, as Nietzsche observed, one abandons the *principio individuationis* and the language that determines it. With it, one regresses to the original vital aggregation; it is the «delirium as knowledge of the Dionysian feast»³⁸.

A few years later, the world would witness unprecedented phenomena of mass and identification with the leader, the ever-identical rhythm of military marches, men reduced to numbers, but also the thrill of uniqueness and de-individualisation. Although Vasconcelos appears to be aware of this to some extent, as he does not limit himself to using the term rhythm but uses other notions of musical derivation that would like to preserve the heterogeneous nature of the real, his positions do not seem to be able to avoid the risks attached to it. Beyond the specific limits of Vasconcelian reflection, this impossibility is perhaps due to the equivalence, in some ways unjustified, between “rhythm” and “irrational” on the one hand, and the opposition between “rhythm” and “symbol” on the other.

Regarding this last aspect, rhythm belongs to the pre-linguistic sphere and, therefore, pre-symbolic. In this sense, as Vasconcelos observes, the shift from the investigation of rhythm to that of number would have occurred because of a poverty or impossibility of language. Of a fund of inexpressibility that the experience of rhythm reveals. Rhythm, as Kristeva analyses, precisely concerns this sphere, it concerns the child and its first emergence as a subject (its process of subjectification, of constitution of the subject), but on this side of the sphere of signification. It concerns the sphere of drive, it is the «semiotic chora»³⁹ in which the infant moves before the differentiation of bodies, before having a body proper. Such a process could occur because rhythm, which Vasconcelos does not define precisely but which is undoubtedly presented in the horizon of vitalism as an “instinctual” component, belongs to a philosophical-cultural discourse that characterises it from the outset as associated with the “natural” dimension. Its more technical aspect, in poetry and as a rhetorical tool, is certainly the fruit of a cultural process, but in its persuasive power it shows once again that its operation consists in leveraging or grasping

38. Colli, G. (1977). *La sapienza greca*, vol. I. Adelphi: p. 28.

39. Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Seuil: p. 22.

a core presumably divorced from culture and concerning a component of the human being that claims to be extraneous to it. And yet, the concept of rhythm is decisively connoted from a cultural point of view, since it is immediately invested with precise values that, in fact, determine a sort of “rationalisation”.

The iteration, identity, and identification that rhythm seems to imply only occurs within the domain of the *logos*, within its discourse, its logic of non-contradiction and the distinction between “nature” and “culture” that it establishes. It is only by virtue of this rationalisation that rhythm emerges with this negative, irrational potential, because, paradoxically, it is already understood conceptually, linguistically, within the domain of the *logos* as defined in the West. It is only from within it that it shows its dangerously “pathological” character.

Only in this sense does it threaten to drag us out of every symbol, to submerge us in a universe of desymbolisation: rhythm, as observes Meschonnic, installs a «receptivity» that is inserted in the absence of the current understanding, that of the sign - the rationality of «the identical identified with reason»⁴⁰.

The enthusiasm placed in the sphere of rhythm, in its opposition to the symbol and by virtue of the equivalence between “rhythm” and the “irrational”, may therefore imply a process of “desymbolisation” of thought, the extent of which is perhaps still obscure to us, but it does so, paradoxically, by taking to extremes a concept that it itself has constructed.

If on one hand, therefore, the notion of rhythm is forged by the *logos*, on the other hand it presents itself as a “natural” component, recalling an idea of nature that, by virtue of the same iterative structure that characterizes rhythm, shows itself to be self-sufficient, self-governable. Here then, as in a sort of game of mirrors, rhythm becomes perhaps the secret dream of the symbolic-abstract thought, its utopia of emancipation from the mediation of the sign, which in fact not by chance nowadays finds its maximum expression in iteration and in its self-digesting and “self-sufficient” processuality in the algorithm. In this sense, technique and nature are perhaps not as distant as they seem. In fact, as Benjamin observed, while the first technique did indeed aim at domination over nature, the second is oriented towards a harmonious interplay between nature and humanity⁴¹. Modern man, according to Heidegger, has no need of symbols. In him, everything is reduced to an “entity”. It is the notion of rhythm, then, that imitates the self-processing character of nature, imitating it from the *logos*, thus creating a «palaeo-

40. Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme*. Verdier: p. 83.

41. Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Ed. by Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin. Translated by Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, and Others. Harvard University Press: p. 26.

logical» and «palaeo-symbolic» architecture that claims to give itself an alternative and that perhaps only describes the psychosis of the modern.

In any case, the question of rhythm seems to hide the problem of self-governability not only in the terms just highlighted, but also in a political horizon. It is no coincidence that at the basis of the reflection on the Cosmic Race, there is the idea of a “natural-instinctual” rhythmic process (in fact, we talk about aesthetic affinities and aesthetic-mystical era) that would like to avert dangerous imperialist implications. Barthes reflects on several occasions both on the “exit” from language, on the stages that precede or follow the “fall” into the world of signs, which indicate above all a lack, a reference to, a not being enough for oneself; a background, a depth and a transcendence. In this context, he reflected on the utopian destiny of socialism, the phenomenon of «idiorhythmia» and idiorhythmic communities, whose paradoxical *telos* was to perpetually destroy themselves as a group, the realisation of a world without social class and freed from the language, because from the moment there is language, from the moment there is enunciation, there is staging, putting in “place”, place, and power. Hence the link between *autarcheia*, rhythm and power⁴². Suggesting however, at the same time, a different way of understanding the subject and the political question starting from that first meaning of rhythm, *rythmos*, as apt to ward off the risks related to rhythm understood as an iterative structure and as a mimetic paradigm.

Therefore, in conclusion, even in the abysmal difference and distance that separates us from the text under examination here, it is interesting to reread *The Cosmic Race* from this perspective one hundred years after its publication, to find many resonances between those 1920s and our own, and to identify some unresolved questions that are still of great importance in the wake of the mimetic turn, or re-turn: what has happened to the ancient notion of *rythmos*? Is it an “anti-mimetic” concept? Is it possible to recover it in its most authentic sense, in its being first and foremost a «distinctive form» and «spatial configuration»? In its promise, neither utopian nor dystopian, but perhaps constitutively “heterotopic”?

These are undoubtedly considerations and questions that go well beyond the objectives of the Vasconcelian theoretical framework and, nevertheless, perhaps not beyond its deepest instances, not beyond the questions that these new paths of mimesis in postcolonial Mexico raises and claims. Questions, in the end, that can be traced back to the possibility of thinking differently and avoiding on several levels (philosophical, political, social, and cultural) dangerous implications of the *logos* as it has defined itself historically.

42. Barthes, R. (2002). *Comment vivre ensemble. Cours au Collège de France 1976-1977*. Seuil.

REFERENCES

- Aristotele (2010). *Metafisica*. Edited by C.A. Viano, Torino: UTET.
- Barthes, Roland (2002). *Comment vivre ensemble. Cours au Collège de France 1976-1977*. Paris: Seuil.
- Benjamin, Walter (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Ed. by Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin. Translated by Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, and Others. Harvard: Harvard University Press.
- Benveniste, Emile (1966). *La notion de rythme dans son expression linguistique. In Problèmes de linguistique générale*, 327-335. Paris: Gallimard.
- Bucke, Richard Maurice (2010). *Cosmic Consciousness: A Study in the Evolution of the Human Mind*. Eastford: Martino Publishing.
- Calvino, Italo (2020). *Lezioni americane*. Milano: Mondadori.
- Cavarero, Adriana (2005). *The Harmony of the Spheres; or, The Political Control of Mousike*, In *For more than one voice: toward a Philosophy of Vocal Expression*, Translated and with an Introduction by Paul A. Kottman, 152-161. Stanford: Stanford University Press.
- Cerani, Giulia (2003). *Il senso del ritmo*. Roma: Meltemi.
- Cometa, Michele (2011). *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano. Raffaello Cortina.
- Colli, Giorgio (1977). *La sapienza greca*, vol. I, Milano: Adelphi.
- Earle, Peter G. (1982). *Utopía, Universópolis, Macondo*, *Hispanic Review*, 50, 2: 143-157.
- Fell, Claude (1989). *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. México: UNAM.
- Foucault, Michel (2006). *Utopie. Eterotopie*. Translated by A. Moscati. Napoli: Cronopio.
- Garelli, Jacques (1991). *Rythmes et mondes: au revers de l'identité et de l'altérité*. Grenoble : Editions Jérôme Millon.
- Giugliano, Antonello (2017). *Imago – imitago. Note filosofiche sullo status storico e metafisico del concetto di immagine (Warburg, Benjamin, Heidegger, Nancy)*, *Archivio di storia della cultura*, XXX: 171-208.
- Hall, Stuart (2021). *Selected writings on Race and Difference*. Edited by P. Gilroy and R.W. Gilmore. Durham and London: Duke University Press.

Homi Bhabha, K. (1994). *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, in Id., *The Location of Culture*. London: Routledge: pp. 85-92.

Kristeva, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.

Kristeva, Julia (1976), *Contraintes rythmiques et langage poétique*, in *Analyse du discours*. Edited by P. Leon and F. Mitterrand, Montréal.

Lawtoo, Nidesh (2013). *The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic Unconscious*. East Lansing: Michigan State University Press.

Lawtoo, Nidesh (2016). *Conrad's Shadow. Catastrophe, Mimesis, Theory*. East Lansing: Michigan State University Press.

Lawtoo, Nidesh (2017). *The Plasticity of Mimesis*, *MLN*, 132 (5): 1201–24.

Lawtoo, Nidesh (2022). *The Mimetic Condition: Theory and Concepts*, *Counter Text* 8.1: 1-22.

Lawtoo, Nidesh (2019). *The Mimetic Unconscious: A Mirror for Genealogical Reflections. Imitation, Suggestion, Contagion: Rethinking the Social*. Edited by Christian Borch. New York: Routledge, 37-53.

Lawtoo, Nidesh (2022). *Homo Mimeticus. A new theory of imitation*. Leuven: Leuven University Press.

Lefebvre, Henri (1976). *La produzione dello spazio*. Translated by M. Galletti. Milano: Moizzi.

Loyola, Ignacio de (2015). *Ejercicios espirituales*. Passerino.

Meschonnic, Henri (1982). *Critique du rythme*. Paris: Verdier.

Moreau, Pierre-François. (1982). *Le récit utopique. Droit naturel et roman de l'État*. Paris : P.U.F.

Nietzsche, Friedrich (1997). *Daybreak. Thoughts on the Prejudices of Morality*. Edited by M. Clark and B. Leiter. Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, Friedrich (2003). *La nascita della tragedia*. Edited by G. Colli and M. Montinari. Milano: Adelphi.

Nancy, Jean-Luc (2016). *The Image: Mimesis and Methexis*. In Id., *Nancy and Visual Culture*. Edited by C. Giunta and A. Janus. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Nancy Jean-Luc and Lawtoo Nidesh (2022), *The Counter Text Interview: Jean-Luc Nancy. Mimesis: A Singular-Plural Concept*. *Counter Text* (8.1), 23-45.

- Platone (1979). *Simposio*. Edited by G. Colli. Milano: Adelphi.
- Platone (2000). *Filebo*. Edited by M. Migliori. Milano: Bompiani.
- Platone (2005). *Le leggi*. Translated by F. Ferrari and S. Poli. Milano: BUR.
- Platone (2010). *Fedro*. Edited by R. Velardi, Milano: BUR.
- Scheler, Max (2017). *The Nature of Sympathy*. Translated by Peter Heath, with an introduction by Werner Stark, and a new introduction by Graham McAleer. London & New York: Routledge.
- Reid Miller, J. (2017). *Stain Removal. Ethics and Race*. New York: Oxford University Press.
- Rouget, Gilbert (1980). *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris: Gallimard.
- Sini, Carlo (1992). *L'espansione del profondo. Filosofia, psichiatria e psicoanalisi*. Milano: Lanfranchi.
- Sini, Carlo (1993). *L'incanto del ritmo*. Milano: Tranchida.
- Vasconcelos, José (1957-1961). *Obras Completas*. 4 voll. México: Libreros Mexicanos Unidos.
- Vasconcelos J. (1959). *Estética*. In Id., *Obras completas*, vol. III. México: Libreros Mexicanos Unidos.
- Vasconcelos, José (1959). *Pitágoras. Una teoría del ritmo*. In Id., *Obras Completas*, vol. III. México: Libreros Mexicanos Unidos.
- Vasconcelos, José (1961). *Monismo estético*. In Id., *Obras Completas*, vol. IV. México: Libreros Mexicanos Unidos.
- Vasconcelos, José (1997). *The Cosmic Race: a bilingual edition*, Translated, with an introduction, by Didier T. Jaén, Afterwork by Joseba Gabilondo. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Vasconcelos, José (2014). *Pitágoras. Una teoría del ritmo*. Lexington: University of Michigan Library.

Comentario Bibliográfico / Reseña Bibliográfica

Commentary / Review

EPISTOLARIO DEL ARCHIVO MADRAZO EN EL MUSEO DEL PRADO. (I, II Y III). Ana Marquez Gutiérrez y Pedro J. Martínez Plaza (Eds.).

Adolfo Gandarillas Cordero

Universidad Nacional de Educación a distancia (UNED)

En 2012 el Museo Nacional del Prado adquirió el fondo epistolar de la familia Madrazo. Compuesto por más de 2600 cartas de su archivo particular, se aseguraba con esta compra, no sólo la integridad de uno de los conjuntos epistolares más importantes de España, también, arrancaba el ambicioso proyecto, propuesto por el Museo, de su transcripción y edición dado su valor como excepcional fuente de estudio.

El fruto de este proyecto ha visto la luz entre los años 2017 y 2023, de la mano de la Fundación María Cristina Masaveu Peterson y el Museo del Prado. Mediante la publicación de tres volúmenes, el último compuesto por 2 tomos quedaba compendiado el interesantísimo epistolario de la familia Madrazo.

El Volumen I, publicado con motivo de la exposición monográfica que el Prado dedicó al pintor Mariano Fortuny y Marsal, recoge un total de 383 cartas. Estas misivas escritas por

el artista reusense (31) y su esposa Cecilia de Madrazo (144), así como por sus cuñados, también pintores, Raimundo (33) y Ricardo (45) e Isabel, hermana de todos ellos (30), son, en su mayoría, correspondencia mantenida con Federico de Madrazo, suegro y padre respectivamente de los citados remitentes. Este rico memento epistolar resulta imprescindible para ahondar en la personalidad artística de Fortuny, en la intrahistoria de sus obras, de su vida, e incluso en su visión sobre la sociedad y la cultura de su época.

Dada su nutrida temática y autoría, estas cartas, sirven también para profundizar en las relaciones de la familia Madrazo, en diversos acontecimientos históricos y socioculturales de la época sucedidos en España, París, Roma o Venecia, o como fuente de información sobre la vida y trayectoria profesional de numerosos artistas nacionales y extranjeros del momento.

El Volumen II, recoge 389 cartas escritas por Federico de Madrazo, cuatro de sus hermanos (Pedro, Fernando, Juan y Luís) y sus cuñados Eugenio de Ochoa e Isidoro Gil, casados respectivamente con las hermanas Carlota y Cecilia de Madrazo. Las misivas se dirigen en su mayoría a Federico y a Luís cuyos archivos, junto al de su padre José, conformarían a la postre el corpus principal del archivo Madrazo. Estas cartas permiten estudiar de manera global el devenir biográfico de sus autores, las relaciones de la familia Madrazo y asuntos de diferente índole que confirman el estrecho vínculo que unía a los remitentes.

El grueso de este epistolario, 149 cartas, son de Eugenio de Ochoa. De él pueden extraerse interesantes y agudos comentarios sobre el teatro, la literatura y la política del XIX español escritos con cuidado estilo. Es un bloque de gran relevancia por la abundancia de temas, sus referencias a los artistas españoles residentes en París, o sus transcripciones y resúmenes de las cartas, ya desaparecidas, que recibía su suegro de personajes destacados como Alejandro Dumas.

Las 14 misivas escritas por Federico de Madrazo, fundamentalmente durante la realización de sus viajes al extranjero en la década 1830-1840, permiten conocer nuevas opiniones de su autor sobre los pintores contemporáneos o su posición respecto al debate de la influencia artística de Roma y París, temas que también abordará su hermano Luis en sus 93 cartas que, con esta publicación, se convertirán en una novedosa fuente para el estudio de este pintor.

El conjunto epistolar de Fernando de Madrazo es, como el de Isidoro escaso y disperso. Dada su profesión de juez, las cartas que remite atienden a asuntos legales y financieros de la familia

Las 40 de Juan de Madrazo, afamado arquitecto del Madrid Isabelino, aportan una valiosa información para estudiar su figura. Igualmente, se antojan fundamentales para

conocer muchos de los pormenores del proceso de restauración de la Catedral de León, sus proyectos, o sus ideas sobre la arquitectura patria y europea.

Las cartas de Pedro de Madrazo tratan una gran diversidad de temas reflejando su amplia formación y versatilidad profesional, no en vano estudió Derecho, fue historiador, arqueólogo, escritor, crítico de arte y director del Museo de Arte Moderno. Es destacable la información que aportan sus cartas sobre la realización de los catálogos del Museo del Prado, sus propias investigaciones, el funcionamiento de las instituciones en las que trabajó y su ideario que tanta importancia tuvo en el mundo de la cultura de la España decimonónica.

Cierran el volumen 7 cartas de Isidoro Gil, dramaturgo del Romanticismo español. En ellas, se aportan datos sobre algunos artistas españoles pensionados en Roma o temas familiares como el fallecimiento de su esposa Cecilia de Madrazo.

El tercer y último volumen, se divide en 2 tomos con 366 y 756 cartas respectivamente y vuelve a estar editado en su totalidad por Pedro J. Martínez Plaza.

El primer tomo presenta las cartas escritas por las mujeres y diversos miembros de la familia, como el afamado artista y diseñador Mariano Fortuny y Madrazo, hijo del pintor Mariano Fortuny y de Cecilia de Madrazo. Estas misivas de las mujeres confirman el importantísimo papel que todas ellas desempeñaron en las trayectorias profesionales de sus respectivos esposos, padres e hijos, conformando una fuente primaria para conocer aspectos singulares como la crianza de los niños, la formación de la burguesía femenina o las relaciones familiares.

Este tomo, además, incluye cartas de personas allegadas, como los pintores Valentín Carderera o Bernardino Montañés, y que, por su destacado número, conforman bloques diferenciados.

En el segundo tomo se recogen más de 200 cartas de artistas españoles y extranjeros, como Mariano Benlliure, Francisco Pradilla, Antonio Muñoz Degrain, Friedrich Overbeck o Jean-Léon Gérôme, pero también destaca la correspondencia de escritores como Fernán Caballero, Emilia Pardo Bazán y Alejandro Dumas, la de historiadores y políticos de la talla de Antonio Ferrer del Río y Emilio Castelar, o la de algunos miembros de las principales familias de la nobleza y de la burguesía, como el duque de Medinaceli o la célebre Marie-Lætitia Bonaparte-Wyse.

Más de 500 remitentes integran la selección epistolar de este volumen entre los que encontraremos destacados coleccionistas, marchantes, arqueólogos, historiadores, arquitectos y músicos que nos permiten a través de su correspondencia acceder a una valiosísima información sobre todo tipo de cuestiones artísticas, estéticas, sociales y

políticas de la época, pero también sobre el funcionamiento y desarrollo de importantes instituciones como el Museo del Prado.

Sin duda, una obra imprescindible para el estudio del panorama artístico y social del XIX español.