

SOPHIA

Colección de Filosofía de la Educación

Nº 6



ABYA
YALA
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA
SALESIANA

CONSEJO DE PUBLICACIONES

Luciano Bellini Fedozzi, sdb
PRESIDENTE

Eliécer Cárdenas Espinoza
Juan Bottasso Boetti, sdb
José Sánchez Parga

Luis Álvarez Rodas
EDITOR GENERAL

CONSEJO EDITORIAL

Alexandra Martínez Flores
Mercedes Zapata Sánchez
Sheyla Serrano Vincenti
Rubén Bravo Castillo
José Juncosa Blasco
Bayardo Campusano Nieto
Rubinsky Sánchez Andrade, sdb

ILUSTRACIÓN E IMPRESIÓN
Editorial Universitaria Abya-Yala

SOPHIA es una publicación semestral de la Carrera de Filosofía y Pedagogía de la Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador. Las ideas y opiniones expresadas en los artículos, son de exclusiva responsabilidad de los autores.



OPHIA

Pensamiento y arte:
una visión desde la
Filosofía de la Educación

SOPHIA No. 6

Pensamiento y arte: una visión desde la Filosofía de la Educación

1a. edición Ediciones Abya-Yala
Av. 12 de octubre 14-30 y Wilson
Casilla 17-12-719
Telef: 2506-251 / 2506-247
Fax: (593 2) 2506-255 / 2506-267
e-mail: editorial@abyayala.org
[http://: www.abyayala.org](http://www.abyayala.org)

Universidad Politécnica Salesiana
12 de Octubre 14-36 y Wilson
Telf.: 2236899 / 2236175
Quito-Ecuador

ISSN: 1390-3861
ISBN UPS: 978-9978-10-051-6
ISBN ABYA-YALA: 978-9978-22-835-7

Diagramación e
impresión: Editorial Universitaria Abya-Yala

Impreso en Quito-Ecuador, julio 2009

Sophia es una publicación semestral de la Carrera de Filosofía y Pedagogía de la Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador. Las ideas y opiniones expresadas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

SUMARIO

Presentación.....	7
<i>María Verónica Di Caudo</i>	
La heterogeneidad en Los ríos profundos de José María Arguedas.....	11
<i>Lucía Herrera Montero</i>	
Cervantes y su postura ante la lengua.....	27
<i>José Luis Galván</i>	
La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica	53
<i>Esperanza Garrido</i>	
Forma, mimesis, creatividad.....	73
<i>P. Giulio Bertoldi, csj.</i>	
Arte y poder.....	103
<i>Jaime Cortez P.</i>	
Jugando a hacer una película.....	133
<i>Carmita Coronado</i>	
Vivir el “aquí y ahora”, pasa por transformarte	149
<i>Teresa Carbonell Yonfá</i>	



El arte en la educación, en búsqueda de un nuevo epístema educativo	167
<i>Andrés Hermann Acosta</i>	
La belleza y la filosofía	181
<i>Alberto Monar</i>	



PRESENTACIÓN

El sexto tomo de la *Colección Sophia* llega con la intención de que las ideas en ella impresas nos lleven a reflexionar y a construir una mirada crítica sobre el arte en la ciencia y en otras formas de conocimiento. Muchas veces el arte ha quedado divorciado del pensamiento; ha sido relegado a un saber menor, ha sido usado tan sólo como pretexto para el goce estético o como recurso educativo.

La postura de Castoriadis, crítico griego de la liberación, filósofo y psicoanalista, fundamenta a una sociedad que nace y se desarrolla a partir de un imaginario social instituyente. Este autor explica que tanto el lenguaje, las normas, la técnica, las costumbres o cualquier otra producción no deben su emergencia a factores naturales, biológicos o lógicos exteriores a las colectividades humanas; sino a un poder de imaginario o innovación radical. La creación pertenece de manera densa y masiva al ser socio-histórico¹.

Para Castoriadis, la cultura es el dominio del imaginario en el sentido estricto, el dominio poiético, lo que llega más allá de lo solamente instrumental. Es evidente que ninguna sociedad carece de cultura o se ve reducida a lo funcional o instrumental. En todas las formas de sociedad aparece el arte como parte de esa cultura, manifestado en danzas, cánticos, pinturas, tallas o diversas formas, o como dice el autor, cosas que no sirven para nada.

La distinción entre lo poiético y lo funcional no se encuentra en las cosas en sí, sino en la relación entre cómo se hacen las cosas y su finalidad. Un vaso puede ser simplemente un objeto funcional para tomar agua o





puede ser una pieza admirable de arte. Además, estas dos creaciones no tienen ni el mismo ritmo ni el mismo sentido; pueden darse regresiones en una o en otra de manera simultánea o alternada. Así puede haber periodos sociales de importantes creaciones poéticas con poco o ningún avance en el componente funcional o viceversa.

La imaginación creadora juega entonces, un papel fundamental tanto en la ciencia, en la filosofía o en el arte. Toda gran obra filosófica es una creación imaginaria. El arte, por un lado, la filosofía y la ciencia, por el otro, tratan de proporcionar una forma al caos, una forma aprensible para los humanos. En ambos casos, tenemos una creación de formas (Castoriadis, 2006).

Actualmente pareciera que el periodo contemporáneo va agotando su movimiento creativo. En lo que refiere al arte, y luego de la Segunda Guerra Mundial, aparece lo que algunos autores llaman falsa vanguardia, Castoriadis describe como una sucesión de esfuerzos artificiales para innovar por innovar, de subvertir por subvertir, cuando en realidad no hay nada nuevo por decir². Y en el posmodernismo, aparentemente la era del conformismo gana terreno, expresándose en eclecticismos y collages diversos. En arte por ejemplo, se plagia, se mezcla lo antiguo con lo moderno. En filosofía se pone de relieve el pensamiento débil y se acentúa una renuncia frente a la tarea de filosofar y se opta por un estancamiento de ideas y propuestas.

En la música, como otro ejemplo, se produce a partir de imitaciones y compilaciones de músicos del siglo XIX y XX. La música clásica y el jazz no pueden compararse con el rock, el rap, el dance y el techno en relación a la creación musical (esta afirmación va más allá de gustos y de fenómenos sociales ciertamente importantes). El cine, termina muchas veces siendo un éxito de taquilla industrial y comercial, de facilismo y vulgaridad. Las instalaciones presentadas en las exposiciones y salas de arte,

aparecen como pop, como repetición de formas vacías junto a la expansión sin límites del consumo por el consumo. No es de asombrarse encontrar estos procesos de esterilidad y de falta de sentido en ideas políticas, sociales y educativas, entre otras.

Ante esta encrucijada y los caminos de la historia, deseamos seguir abriendo en *Sophia* un espacio para despertar la reflexión, alimentar la autonomía de pensamiento y enriquecer los imaginarios sociales y creadores, creyendo que la imaginación radical resignifica las significaciones existentes como punto de partida de toda transformación institucional y el desarrollo histórico de la sociedad.

Con este cometido y centrándonos en un pequeño universo de las múltiples expresiones artísticas, presentamos una selección de trabajos que aportan miradas diversas del arte y de lo artístico, de cómo pensar el arte en vinculación con la filosofía y la educación en un amplio sentido.

Desde la literatura Lucía Herrera analiza de manera muy estética la novela de José María Arguedas: *Los ríos profundos*, en donde se entrecruzan la prosa narrativa, el discurso oral y el canto, como la máxima expresión de la palabra oral en y el mestizaje en una “integración conflictiva de elementos andinos y españoles”.

Una contribución muy específica, también desde el campo literario, es la que hace el profesor José Luis Galván al ofrecer nuevas claves de lectura de la obra *El Quijote* como crítica a la literatura de su época.

Esperanza Garrido reflexiona sobre los aportes filosóficos y las intenciones didácticas de la riqueza de la pintura mural mexicana.

Por su parte, el P. Julio Bertoldi, en *Forma, mimesis, creatividad* presenta el arte como una conjunción de lo eterno y lo efímero. El autor nos guía de mane-





ra profunda en la reflexión sobre la postura del artista y su aporte creativo en este interesante juego.

La mirada crítica es traída especialmente por Jaime Cortéz en su artículo *Arte y Poder*. En el mismo se invita a mirar al arte como un medio de legitimación ideológica, que pierde así el valor lúdico y mágico.

Un artículo sobre cine como motivador en el desarrollo del pensamiento y de la percepción, a partir de una experiencia educativa concreta es desarrollado por *Carmita Coronado*.

La colaboración de Teresa Carbonell Yonfá comienza con diversas concepciones del arte desde un recorrido histórico que atraviesa varios pensadores, para luego plantearlo como camino de liberación, por su capacidad holística que lo contiene y genera y por su poder creativo en crecimiento y permanente transformación.

Andrés Hermann hace un intento en la construcción de un nuevo epistema educativo, a partir del arte como expresión de comunicación y educación.

Finalmente, el estudiante *Alberto Monar* participa con un breve ensayo sobre la Belleza y la Filosofía.

Esperamos que los lectores acojan estas ideas como un punta pie inicial al desarrollo de nuevas experiencias y pensamientos.

María Verónica Di Caudo

Editora

Docente Universidad Politécnica Salesiana

Notas

- 1 CASTORIADIS, C: *Imaginario e imaginación en la encrucijada, Figuras de lo pensable (las encrucijadas del laberinto VI)*. México: FCE.: 2006, pp. 93-113.
- 2 CASTORIADIS, Cornelius: *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. España: Gedisa. 1994.

LA HETEROGENEIDAD EN LOS RÍOS PROFUNDOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Lucia Herrera Montero¹
Docente Universidad Politécnica Salesiana
y Universidad Andina Simón Bolívar



La pluralidad de voces

Adentrarse en la novela de Arguedas es sumergirse en profundos y torrentosos ríos donde fluyen voces que se entrecruzan y enfrentan. Es entrar en un espacio discursivo en permanente tensión, en constante disputa, en continua transformación. Arguedas no propone una síntesis conciliatoria y homogénea de la pluralidad; propone un diálogo entre diversos que coexisten, vinculándose y oponiéndose, sin someterse nunca a una instancia que los abarca y concilia, a una síntesis que neutralice las contradicciones existentes.

1 La autora es lingüista; tiene una maestría en Estudios de la Cultura y actualmente está realizando el doctorado en la Universidad de Pittsburg-USA.



La palabra oral y su poder de encantamiento

Una de las tensiones fundamentales de *Los ríos profundos* constituye aquella que se establece entre lo escritural, propio de la novela en tanto forma moderna y urbana, y la oralidad que corresponde a la instancia referencial de la obra. La novela de Arguedas se inscribe dentro de lo que Lienhard denomina la escritura *oralizante* que corresponde a los “textos que recogen o reelaboran determinados elementos temáticos, enunciativos y poéticos (...) atribuibles al discurso oral de los marginados” (Lienhard, 1995: 15). Pero, en Arguedas, estos momentos orales no constituyen, como en el caso del indigenismo, una simple inclusión dentro de una rigurosa prosa escrita. La oralidad, en *Los ríos profundos*, está presente más allá de los diálogos y monólogos frecuentes a lo largo de la novela: los estratos orales y los escritos se superponen de modo que los primeros, a decir de Ángel Rama, constituyen la base desde la cual se estructura la obra (Cfr. Rama, 1985).

De este modo, al introducir la oralidad en su proyecto novelístico, Arguedas no solamente reproduce ficcionalmente un sistema comunicativo; se adentra en lo que Guillermo Mariaca (1995: 39) denomina un modo de producción cultural diferente y juega con dos lógicas culturales distintas y heterogéneas. La palabra en *Los ríos profundos* es la palabra de las sociedades letradas, pero es también la palabra de las comunidades ágrafas: posee capacidad de encantamiento, poder sobrenatural, alcance sacralizador (Rama, 1985: 245). Es una palabra que al nombrar no sólo evoca la realidad sino que la invoca, la vuelve presente. Por ello, el signo lingüístico deja de ser algo puramente arbitrario y convencional para convertirse en magia y conjuro y permitir el acceso a un mundo misterioso de fuerzas naturales y sobrenaturales.



En la novela de Arguedas (1985: 37), la palabra supera el ámbito de lo humano para invadir todo cuanto se puede concebir. El mundo y sus objetos tienen su propio lenguaje: hablan, cantan y, al hacerlo, despiertan oscuras reminiscencias, transmiten la voluntad y el poder de un mundo que es a la vez visible e invisible a los ojos humanos. Los ríos, por ejemplo, cantan “con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas”. Su voz penetra en la memoria de los hombres y de los pueblos, influye en su destino, determina el curso de los acontecimientos. El *Apurímac* (Dios que habla) alcanza con su canto las cumbres y despierta en quien lo escucha “los primitivos recuerdos, los más antiguos sueños (...) A los niños los cautiva, les infunde presentimientos de mundos desconocidos” (ibíd., 1985: 23). El *Pachachaca* (puente sobre el mundo) es un río fuerte y poderoso que, así como puede ser un demonio y destruir, puede también dar consuelo y ser ejemplo de valentía (cfr. ibíd.: 61-62). Pero en la novela existen también ríos secos, ríos vacíos durante años, que se hinchan de pronto y “se hacen profundos, que detienen al transeúnte y despiertan en su corazón y en su mente meditaciones y temores desconocidos” (ibíd.: 100).

La palabra invade la naturaleza y la acerca profundamente al hombre. Pero no sólo el ambiente natural tiene su propio lenguaje; los objetos y animales pequeños también adquieren voz en *Los ríos profundos*. Las campanas, por ejemplo, y en especial la María Angola, provocan prodigios con su tañido: hacen que salgan del agua toros de fuego o de oro, arrastrando cadenas, mientras los viajeros se detienen y se persignan (cfr. ibíd.: 14).

El *tankayllu* (pequeño insecto) y el *pinkuyllu* (instrumento musical) poseen voces mágicas: el ruido que el *tankayllu* produce con sus alas es intenso, “demasiado fuerte para su pequeña figura (...) remueve el aire, zumba



como ser grande” (ibíd.: 63); por eso los indios creen que en su cuerpo tiene algo más que su sola vida. El *pinkuyllu*, en cambio, llega con su música muy hondo en el corazón humano (ibíd.: 65). Pero el rey de todos, el mejor, es el *zumbayllu*: el juguete que canta y con su sonido «aviva en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos” (ibíd.: 67). El *zumbayllu* tiene el poder de llegar a los sitios más recónditos, de llevar mensajes, de alcanzar a los seres queridos. Más si es *winko* y *lay’ka* (deforme y brujo) como el que Antero le regaló a Ernesto. Su canto no se quema ni se hiela (...) puede llegar al sol, puede alcanzar al padre de Ernesto, puede cantar para él y darle el mensaje de su hijo. Basta con orientarle el camino y soplar despacito su canto (cfr. ibíd.: 115).

El poder evocador de la lengua de la infancia

Tankayllu, *pinkuyllu*, *zumbayllu*, palabras quechuas cuya terminación produce extrañas analogías. *-yllu* evoca el canto de los pequeños insectos, pero también la propagación de la música más profunda y la más fuerte (cfr. ibíd.: 63, 65). Fonéticamente, se relaciona con *illa*, palabra que designa a los seres extraordinarios, cuyo encuentro produce el bien o el mal, pero siempre en grado superlativo. *Illa* también significa la propagación de la luz no solar. Estas palabras, así como *winko* o *lay’ka*, provocan engarces mágicos, se cargan de connotaciones misteriosas y producen, en el nativo hablante que las escucha o pronuncia, extrañas evocaciones emotivas. Así es, para Arguedas, la lengua quechua: una lengua especial que parece traerle dulces reminiscencias de su infancia.

Es importante anotar que para José María Arguedas el quechua constituye la lengua materna mientras que el español es una segunda lengua, aprendida tar-

díamente. Por esta razón, las palabras quechuas están inmersas en la red de asociaciones emocionales e intelectuales con que fueron empleadas en sus primeros años. La lengua de la infancia, la lengua materna, con la que aprendemos a reconocer y a organizar el mundo que nos rodea, está siempre dotada de una rica polisemia como si...

...sus sonidos fueran capaces de absorber no sólo otros sonidos analógicos o simplemente contiguos, sino también imágenes, olores, sabores y hasta concepciones del universo (...) Las palabras de la lengua de la infancia conservan una arrolladora fuerza asociativa que es capaz de dar saltos mortales entre los más alejados puntos de la realidad, concitando imprevistas asociaciones (Rama, op. cit.: 249).

La fuerza de la primera lengua se explica, según Ángel Rama, por tres rasgos fundamentales:

1. Las palabras en la infancia trabajan sobre un sistema analógico que atiende a los sonidos independientemente de sus significados. En este sentido, existe una relativa independencia de los significantes, que pueden ser relacionados con otros a partir de sus cualidades exclusivamente fonéticas. La vinculación del sufijo *-yllu* con la palabra *illa* constituye un claro ejemplo.
2. Durante los primeros años, en el aprendizaje de la lengua materna, no existe distancia entre las palabras y las cosas referidas. El niño reconoce en los signos los objetos que nombra: el ser, el universo y la lengua conforman una unidad indisoluble. El término *apakansas*, por ejemplo, encierra en él todo el horror de las enormes arañas que designa.





3. A más de estas relaciones analógicas, se establece una suerte de vinculación metonímica entre las palabras y las cosas. La palabra se vuelve un punto focal que evoca no sólo significados y sonidos semejantes y/o diferentes, sino todo un mundo de objetos y acontecimientos que rodean el momento de su emisión. Ernesto cuenta, por ejemplo, que acompañando en voz baja la melodía de las canciones, se acordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos donde fue feliz.

Como lo señala Carlos Pacheco, la obra de José María Arguedas se funda en esa inmensa experiencia infantil de la cultura indígena que hace que la marca de lo oral quede grabada de manera perdurable. La formación bicultural de Arguedas le permite tener un dominio experiencial de las dos culturas y el sentimiento de la doble pertenencia (Pacheco, 1995: 30). Por ello, su escritura no surge tanto de un oficio profesional como de una necesidad de plasmar un mundo insospechado que el conoce íntimamente porque se formó en él y lo amó entrañablemente.

El canto, máxima expresión de la palabra oral en *Los ríos profundos*

Ángel Rama propone que la palabra oral de *Los ríos profundos* encuentra su más alta expresión en el canto. Al leer la novela de Arguedas, constatamos que aparecen intercaladas canciones en quechua con su respectiva traducción española. En esos momentos de alta concentración emocional y artística, la novela está en realidad cantando (Rama, op. cit.) y Arguedas estimula esa sensación a través de múltiples referencias adicionales: descripciones de instrumentos, movimientos y danzas e

indicaciones sobre la melodía y el ritmo. Así, por ejemplo, nos dice:

... bailaron todos con esa melodía. Zapateaban a compás. Los descalzos, los de ojotas y los de zapatos golpeaban el suelo brutalmente. Los talones de los descalzos sonaban hondo; el cuero de los ojotas palmeaba el suelo duro y los tacos martilleaban (Arguedas: 99).

El ritmo era aún más lento, más triste; mucho más tristes el tono y las palabras. La voz aguda caía en mi corazón, ya de sí anhelante como un río helado (...) el arpa dulcificaba la canción, no tenía en ella la acerada tristeza que en la voz del hombre (ibíd.: 166).

Estos no son paréntesis que rompen la continuidad de la acción; discurren como parte de ella, envueltos en una algarabía generalizada en la que las múltiples voces de la naturaleza, los objetos populares y la vida cotidiana, se encuentran y entrecruzan.

Por otra parte, los cantos reviven la tradición indígena; son básicamente *huaynos* y *jarahuis*, canciones de profunda raigambre indígena y popular. Pero no por ser parte de la larga tradición andina evitan la improvisación y la libertad creativa del presente: cuando los soldados persiguen a Doña Felipa, una joven chichera entona un *jaylli* de Navidad en el que se burla e insulta a los perseguidores. Así, en una canción tradicional, donde la cultura indígena evidencia su identidad, se abre un espacio para la novedad.

En las canciones se entrecruzan la tradición, por un lado, y la historia, con sus conflictos y avatares presentes, por otro. Los cantos representan puntos de contacto del pasado y el presente y focos de transformación cultu-



ral; tienen la capacidad de religar con el legado ancestral, de conservar la identidad casi mítica de la comunidad y, a la vez, de reintroducir la historia que, en el caso de la novela, está contenida en el plano narrativo.

Las palabras, de este modo, aparecen en estratos superpuestos: en el nivel inferior se encuentra la prosa narrativa, propia del español, explicativa y racionalizada; en un nivel intermedio, el discurso oral del que ya hemos tratado, y en el nivel superior, el canto, y fundamentalmente el canto coral que “establece la unidad dentro de la diversidad” (Rama, op. cit.: 267).

El mundo heterogéneo y conflictivo de *Los ríos profundos*

Los símbolos de la diversidad

En el primer capítulo, Ernesto se encuentra frente al muro incaico, símbolo de la cosmología y la cultura incaicas:

Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico; bullían bajo el segundo piso encalado que por el lado de la calle angosta, era ciego. Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante:

yawar mayu, río de sangre, *yawar unu*, agua sangrienta; *puk'tik'yawar k'ocha*, lago de sangre que hierve; *yawar wek'e*, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse *yawar rumi*, piedra de sangre, o *puk'tik'yawar rumi*, piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en

verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman *yawar mayu* a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante a la sangre. También llaman *yawar mayu* al tiempo violento de las andanzas guerreras, al momento que los bailarines luchan (Arguedas, op. cit. 8-9).

Es este un párrafo de gran riqueza simbólica: contiene las asociaciones más contradictorias y, sin embargo, semánticamente plenas, llenas de sentido o, mejor, de sentidos, que nos remiten a un mundo plural, conflictivo y en perpetua transformación. Encontramos en él una serie asociativa “río-agua-lago-lágrima” que se define por tener como materia común la sangre (Cornejo, 1994: 209). Frente a esta fluidez de elementos líquidos se instala la inmutable solidez de la piedra de manera que el muro incaico se opone y a la vez se desplaza hacia dimensiones que no sólo le son disímiles sino incluso contradictorias.

La piedra deviene líquida, el muro deviene río. Pero si la piedra se vuelve agua, el agua se transforma en sangre: preserva su índole líquida pero transformando, a fondo, su naturaleza y sus significados culturales... de símbolo de vida y pureza se pasa a otro que suele ser asociado con la agresión la violencia y la muerte (ibíd.). Sin embargo, la sangre también es vitalidad, es movimiento, es no-muerte. Y en este caso, la sangre que hierve deja abiertas, en la consistencia poco definida del vapor, múltiples opciones y posibilidades: podría inclusive ser el hervor de la ira, que genera rebelión, que genera violencia. ¿Hacia dónde irán las masas de colonos que pueden levantarse con tanta fuerza frente a la opresión de la peste y la inminencia de la muerte? ¿Qué tipo de violencia, pro-





funda y oscura, esconden? ¿Qué ríos de sangre hirviente representan?

Pero toda la vitalidad de esta cultura se halla sometida: el orden arquitectónico así lo evidencia al señalar las jerarquías. Sobre el muro incaico se levanta la pared española, el piso encalado, la fuerza del colonizador. El Cuzco, depositario de la cultura incaica, como el muro, se halla opacado por la civilización de los blancos. De ahí que en *Los ríos profundos* se perciba la coexistencia de sectores sociales y culturas diversas pero, a la vez, su relación asimétrica: la imposición de una lógica cultural sobre otra, la discriminación, la injusticia, la explotación de amplios grupos indígenas sumidos en la más absoluta miseria.

El sujeto escindido y plural

La voz narrativa en *Los ríos profundos* corresponde a Ernesto, un adolescente migrante que cuenta la historia de un momento de su vida. Es pues, desde el punto de vista del narrador en primera persona, una novela autobiográfica que relata una vivencia individual. Sin embargo, esta voz es, también y por la calidad de migrante del narrador, la enunciación de un sujeto múltiple y plural:

...el sentimiento de desarraigo tiene el paradójico efecto de preservar, con intensidad creciente, la memoria del tiempo y el espacio que quedaron atrás, convirtiéndolos en algo así como un segundo horizonte vital que constantemente se infiltra y hasta modela las experiencias posteriores (Cornejo, op. cit., 216).



El migrante habla desde dos o más lugares de enunciación y multiplica su condición de sujeto. Ernesto es, por tanto, un sujeto escindido entre dos dimensiones sin pertenecer de lleno a ninguna de ellas. El adolescente, en su transición a la madurez, se encuentra en un mundo blanco-mestizo del cual el colegio constituye un microcosmos que reproduce las diferencias, las injusticias, la desigualdad y la discriminación. Pero se halla permanentemente referido a un mundo infantil que “actualiza un mensaje ancestral de armonía y comunión cósmicas” (Jiménez, 1979: 109); de ahí la proliferación de elementos míticos a lo largo de la novela.

Sin embargo, es importante señalar, retomando las palabras de Reynaldo Jiménez, que la propuesta de Arguedas no supone una vuelta al pasado para restituir un orden perdido y una unidad indisoluble con el cosmos. Significa más bien un renacer de esta concepción mítica, un revitalizar de su fuerza ordenadora, pero bajo nuevas condiciones históricas y sociales. No es una nostalgia del pasado, es, por el contrario, una propuesta de futuro que se plasma en la integración a lo que Jiménez llama “nueva colectividad mestiza” y en el resurgir de los valores de la infancia. “La figura de Doña Felipa (una mestiza) se vuelve la representación máxima de la gesta liberadora del pueblo oprimido... Doña Felipa acaba por ocupar en la mente de Ernesto el lugar que antes correspondía a sus protectores del *ayllu*” (ibíd.: 100).

¿Mestizaje o heterogeneidad conflictiva?

De lo anterior podríamos suponer, como lo hace Reynaldo Jiménez, que José María Arguedas propone la síntesis de culturas y el mestizaje como la expresión del futuro latinoamericano. Clara Luz Zúñiga (1994: 136) sostiene un tesis parecida cuando afirma que para José



María Arguedas el mestizaje tiene una función de integración, a la vez social y cultural. Según la autora, “para José María Arguedas, el porvenir del Perú y del pueblo indígena no puede concebirse fuera de un mestizaje social y cultural, donde cada uno de los dos universos transmita a otro lo mejor de sí”.

En una cita en el texto de Clara Luz Zúñiga, José María Arguedas explica:

Somos un país mestizo... Estamos mezclados hasta la raíz. Lo hispánico penetró hasta lo más profundo, sin destruir lo indígena, sin convertir la médula de lo indígena, pero comprometiéndolo, revolucionándolo, en unos segmentos más gravemente que en otros (...) ¿Cómo no he de creer en él, si yo mismo soy mestizo, tan firmemente convencido de su valor? (Zúñiga, *ibíd.*: 134).

Me parece importante ir más allá de los términos usados y llenarlos del contenido que José María Arguedas efectivamente les otorga. El hablar de una mezcla que no ha logrado transformar las esferas implicadas, el referirse a una interacción que no produce una síntesis plena de las instancias involucradas, supone dotar al término “mestizaje” de connotaciones diferentes a las usuales.

La palabra “mestizo” se usa generalmente para referirse a combinación de factores raciales y culturales que produce una nueva y diferente condición en la que los sectores participantes sufren una completa transformación al integrarse plenamente en el producto resultante. De esta forma se genera una instancia superior, conciliadora y que abarca y subsume las pre-existentes.

En el texto de Arguedas, citado por Clara Luz Zúñiga, podemos apreciar una utilización diferente del término. No hay una completa síntesis sino más bien una



interacción constante que produce diferentes niveles de transformación e integración así como diferentes grados de compromiso y conflicto. De ahí que se aplique mejor, para la significación dada por José María Arguedas, la noción de “heterogeneidad conflictiva” introducida por Antonio Cornejo Polar.

Para Cornejo Polar, el nuevo sujeto, como el sujeto de *Los ríos profundos*, tiene una “índole múltiple, dispersa, entreverada, capaz entonces —y por eso mismo— de abrir una amplia gama polifónica que incluye el sutil tejido de dos idiomas” (Cornejo, op. cit., 215). En este mismo sentido, el mestizaje del que habla Arguedas, es un mestizaje que se evidencia en el muro incaico, en el puente sobre el río Pachachaca, en la María Angola (la campana). Todos estos objetos profundamente simbólicos de *Los ríos profundos* muestran una integración conflictiva de elementos andinos y españoles; integración que no implica solamente el mantenimiento de múltiples rasgos identitarios sino que evidencia también las profundas contradicciones sociales y económicas que han signado el encuentro de estas dos culturas.

Así, a lo largo de toda la novela se enfatiza en el encuentro y en el desencuentro de diferentes sujetos sociales, culturas y valores. Se propone un espacio discursivo donde los diversos coexisten vinculándose y oponiéndose, un espacio de tensiones y conflictos que hacen imposible tanto un mestizaje armónico como una nostálgica vuelta al pasado indígena. La novela es un espacio discursivo pero también un espacio histórico marcado por la injusticia, la opresión y la miseria. La historia de Ernesto transcurre en medio de la pobreza, en las cocinas de indios, en las letrinas de los colegios, en medio de la basura y de los harapos. Transcurre en condiciones que reflejan la difícil situación latinoamericana y que impo-



nen, para pensar cualquier posibilidad de futuro, tanto reivindicaciones sociales y económicas como culturales.

Los ríos profundos nos muestra una realidad conflictiva y dolorosa, un mundo totalmente humano, que se va develando a través de una propuesta artística novedosa y bien lograda. Los elementos simbólicos utilizados, el manejo de la oralidad y la incorporación de la magia en la palabra, hacen de *Los ríos profundos* una ventana poética para acercarse a un mundo hirviente y torrentoso, nombrado por voces diversas, que dialogan y se enfrentan; un mundo formado por materiales disímiles, que interactúan y se transforman incesantemente.

Pero la propuesta arguediana no es sólo una propuesta estética: es también una mirada a una sociedad escindida y desigual, a una región que se debate en la pobreza y la injusticia pero también en la magia y los sueños, y que posee insospechadas capacidades de resistencia y rebelión. La novela de Arguedas nos sumerge así en un espacio conflictivo, pero pleno de significados y de posibilidades. *Los ríos profundos* nos muestran culturas y seres múltiples y diversos; seres y culturas que no se someten a la síntesis homogenizante del mestizaje sino que coexisten, interactúan y se transforman recíprocamente en un juego inacabado e inacabable, en un hervir continuo, en un choque de aguas torrentosas que se resiste a lo apacible de las aguas quietas y estancadas.

Bibliografía

- ARGUEDAS, José María
1985 *Los ríos profundos*. Editorial Oveja Negra.
CASTRO KLAREN, Sara
1973 *El mundo mágico de José María Arguedas*. Lima: IEP.
CORNEJO POLAR, Antonio
1994 *Escribir en el aire*. Lima: Editorial Horizonte.

- . *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada. 1973
- HARSS, Luis
1983 “Los ríos profundos como retrato del artista”, en *Revista Iberoamericana*, N° 122, enero-marzo.
- JIMÉNEZ, Reynaldo
1979 “Realidad y mitificación del narrador niño en *Los ríos profundos*” en *Texto Crítico 14*, Xalapa: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad veracruzana.
- LIENHARD, Martín
1995 “Oralidad”. Tucumán: *Memorias de JALLA*.
- MARIACA, Guillermo
1995 “Los refugios de la utopía. Apuntes sobre estudios culturales desde la región andina”. Tucumán: *Memorias de JALLA*.
- MAZZOTTI, José Antonio
2002 “Heterogeneidad cultural y estudios coloniales: la prefiguración y la práctica de una ruptura epistémica” en *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos*, Freidhelm Schmidt-Welle, Ed. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- MORAÑA, Mabel
1995 “Escribir en el aire, «heterogeneidad» y estudios culturales”. *Revista Iberoamericana* N. 170-171. enero-junio.
- PERUS, Françoise
1994 *Historia y literatura (Introducción)*. México: Instituto Mora/Antologías Universitarias.
- RAMA, Ángel
1985 “La ópera de los pobres” en *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- SCHMIDT-WELLE, Freidhelm
2002 “Heterogeneidad, carnavalización y dialogismo intercultural” en *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos*, Freidhelm Schmidt-Welle, Ed. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- ZANÍN, Marcela
1995 “La fuerza de la literatura mestiza”. Tucumán: *Memorias de JALLA*.
- ZÚÑIGA ORTEGA, Clara Luz
1994 *José María Arguedas Un hombre entre dos mundos*. Quito: Abya-Yala.



CERVANTES Y SU POSTURA ANTE LA LENGUA

José Luis Galván
Docente Universidad Politécnica Salesiana

27



En un momento de malhumor, Don Quijote prohíbe a Sancho departir con él. Sin embargo, este “áspero mandamiento del silencio” debe ser levantado porque tanto Don Quijote como su escudero no son capaces de seguir callados, y la novela no puede condenarse al mutismo. Desde entonces los personajes se verán arrojados en la lengua, y ésta marcará el horizonte que envuelve sus vidas. El lector de hoy, inexorablemente, debe sumergirse en esta lengua si pretende comprender y gozar de las creaciones cervantinas.

Son muchos los personajes de la novela que en su modo de hablar quedan individualizados: el galeote Ginés de Pasamonte y su jerga rufianesca; el canónigo, discreto y conocedor de materias literarias; el vizcaíno con su lengua castellana estropeada; Sancho y sus prevaricaciones cuando usa alguna palabra culta y es corregido por Don Quijote que cuida de su buen uso, sin un afán de erudición, como se podría pensar, sino queriendo él mismo oponer el habla popular del criado al discurso culto y literario del amo.



El Quijote de la Mancha pone de manifiesto su actitud ante la lengua: por un lado el escritor culto y elegante y por otro el escritor capaz de reproducir el estilo coloquial del pueblo. Esta actitud culta y tradicional propia de la prosa castellana procura atenerse a la fórmula que el mismo Cervantes se dicta en el prólogo: escribir “a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y periodo sonoro y festivo, pintado, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención; dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos ni oscurecerlos”.

Para el joven lector de hoy, Don Quijote y Sancho tienen una existencia anterior al texto mismo. Es decir, todos hemos escuchado hablar de esta pareja literaria, de alguna de sus aventuras, de su carácter, de sus actuaciones proverbiales. Sin embargo, ya metido en la lectura, descubrirá que ese mundo es ajeno al suyo, que esas experiencias cotidianas le pueden parecer artificiosas y poco convencionales. Entonces se le plantean dos alternativas: la más simple, abandonar la novela; la más rica, atreverse por esos caminos, quizá no como erudito, pero sí como lector provisto de cierta formación histórica y literaria que le permita degustar con placer esta historia sin par. El objetivo de este trabajo es, por ello, acercar al posible lector del Quijote a esta doble aventura: la de la lengua literaria y la de la vida de don Quijote y Sancho.

Breve nota sobre Cervantes

Miguel de Cervantes Saavedra, hijo de Rodrigo de Cervantes y de Leonor de Cortinas, probablemente nació el 29 de septiembre de 1547, día de San Miguel. Su padre, modesto cirujano, tuvo siete hijos; Miguel fue el cuarto. Poco se sabe de sus primeros estudios. Es seguro



que no llegaron a ser universitarios. Es probable que estudiase en la Compañía de Jesús, por la evocación que se hace en su novela *El coloquio de los perros*.

En 1569 está en Roma, fugitivo de España, por haber causado heridas a Antonio de Sigura. En 1570 ingresa como soldado. Y en 1571 se halla en la acción de Lepanto. De donde salió estropeado en su mano izquierda, que no le fue cortada, pero sí le quedó anquilosada. La herida, al parecer, no fue muy grave, pues participó en otras batallas.

En 1575 son hechos prisioneros Miguel y su hermano Rodrigo por los turcos. Las cartas de recomendación de don Juan de Austria, que llevaba Cervantes, hicieron pensar que era gran personaje y del cual se podría conseguir gran botín. Cinco años de cautiverio en Argel hicieron de Cervantes un hombre de espíritu fuerte. En cuatro ocasiones intentó la fuga, y en todas falló. Aun así, jamás delató a sus amigos y prefirió la tortura. Su madre intentaba por todos los medios reunir el dinero para su rescate (500 ducados), pero jamás consiguió tal suma. Sólo en 1580 los padres trinitarios lograron, angustiosamente, recolectar la suma entre los mercaderes cristianos y salvar a Cervantes de penas mayores.

En 1582 solicita un empleo que estaba vacante en Las Indias, pero su petición es negada. Por esta época tiene una hija con Ana Villafranca de Rojas, a la que llamaron Isabel de Saavedra. En 1584 se casó con Catalina de Salazar y Palacios, joven mujer de 20 años.

Entre 1581 y 1583 aparece su primera obra importante, *La Galatea*, pues hasta entonces sólo era un aficionado a la poesía.

Entre 1587 y 1600 Cervantes se halla en la ingrata tarea de requisar cereales y aceite por toda Andalucía. Este oficio le fue encargado para proveer de abastos a las



galeras reales que Felipe II proyectaba enviar contra Inglaterra.

En 1590 vuelve a insistir por un empleo en las Indias. Afortunadamente le fue negado por segunda vez, pues de otra manera, si lograba llegar a América, no habría conseguido escribir su genial novela.

En 1592 es encarcelado por vender fanegas de trigo sin autorización, y en 1597 nuevamente está en la cárcel, pues había depositado lo recaudado en alcabalas y otros impuestos en una casa de banca que luego quebraría. De ahí la referencia de Cervantes cuando dice que *El Quijote* fue engendrado en una cárcel¹.

En septiembre de 1604 obtiene la anuencia real para publicar *El Quijote*. Pero el mismo año es encarcelado por mala fe. El caballero Gaspar de Ezpeleta es herido mortalmente frente a su casa; Cervantes acude en su ayuda, y es implicado en dicha reyerta.

Habían pasado 20 años, desde que en 1585 publicó *La Galatea*, hasta la aparición de *El Quijote*. El éxito de esta obra hizo de Cervantes un escritor prolífico. En 1613 aparecen las *Novelas ejemplares*; en 1614 el *Viaje del Parnaso*; en 1615 la Segunda parte de *El Quijote* y *Comedias y entremeses*; y en 1617, póstumamente, *Persiles y Sigismunda*. En términos generales se trata de un escritor viejo: entre los 66 y 68 años, que es cuando produce la mayor parte de su obra.

El 22 de abril de 1616 muere Miguel de Cervantes en Madrid. Tres días antes redacta su dedicatoria al conde de Lemos en su obra *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*:

Aquellas coplas antiguas, que fueron en su tiempo celebradas, que comienzan:

Puesto ya el pie en el estribo, quisiera yo no vinieran tan a pelo en esta mi epístola, porque casi con las mismas palabras las puedo comenzar, diciendo:

Puesto ya el pie en el estribo,
con las ansias de la muerte,
gran señor, ésta te escribo.

El devenir de la lengua

La lengua interpreta y traduce la realidad, pero al mismo tiempo es una creación metafórica de ella. En la Edad Media se concebía la lengua como instrumento para conocer y catalogar el mundo. La palabra era la cosa misma, había correspondencia entre la palabra y la realidad. El Renacimiento se interna en el espíritu del hombre a través de la lengua, la lengua traduce sentimientos; de ahí su interés por el lenguaje del pueblo, pues este expresa mejor la filosofía y el espíritu de un pueblo. De este espíritu renacentista nacerá la *Gramática* de Nebrija; lo mismo *Canciones y dezires* (1449) del Marqués de Santillana. Igualmente ocurre con *Diálogo de la lengua* (1535) de Juan de Valdés: las palabras son la savia del ser de un pueblo, de una raza. El ejemplo es notable en Cervantes con el caudal de refranes de Sancho frente al lenguaje, al principio culto, de Don Quijote.

En el siglo XI, el castellano, dialecto rudo de aldeanos y soldados, alejado del viejo latín de los conquistadores, empieza a tener vida literaria. Pero sólo en el siglo XV, en 1492, Nebrija procurará ennoblecerlo; según él ya no se podía esperar que esta lengua “subiera”, y sólo se podía esperar su “descendimiento”, y para ello escribió su *Gramática Castellana*.





El siglo XVI es el que más se plantea el problema de la lengua: Garcilaso y su afán de vestir sus versos con los adornos de la poesía italiana. Fray Luis de León y su consejo de elegir las palabras más convenientes, armónicas y dulces y poner medida en la prosa. Fernando de Herrera va más allá: hay que vestir a la lengua con pompa y majestad. Góngora y su lengua poética para escogidos e iniciados. Pero también está el viejo ideal de la naturalidad: *La Celestina*, *El Lazarillo de Tormes*, Lope de Vega.

Es en *El Quijote* donde Cervantes esbozó mejor su ideal de la lengua. Ésta se manifiesta, ante las dos vertientes anteriores, en una crítica de la afectación cultista y una crítica de las prevaricaciones del habla vulgar.

Juan de Valdés

El siglo XVI es el de la edad del esplendor de la lengua castellana. Es la época en que, con Carlos I (1517-1556), se produce la apertura del imperio; culturalmente aparece el erasmismo y su intento de zanjar la crisis religiosa e ideológica de la época mediante el diálogo; y económicamente, se vive una época de general prosperidad. Más que Fernando III, Alfonso X y los Reyes Católicos y sus aportes para la unificación y extensión del castellano, es Carlos I quien logró hacer del castellano una lengua universal. A pesar de que hasta los dieciocho años aún no hablaba español (cuando llega a España se vale de intérpretes) sorprende a todos cuando ante el senado genovés habla en castellano: “Aunque pudiera hablaros en latín, toscano, francés y tudesco, he querido preferir la lengua castellana porque me entiendan todos» (Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, en estudio introductorio, p. 17).

Esta situación parece propicia para buscar un sentido de perfección que aún no se había conseguido en

la literatura. Hasta entonces la lengua distaba de lo que se entendía entonces como buen gusto; es decir, la expresión natural y normal, no sólo en la literatura, sino en toda la vida. Este buen gusto lo va a imponer el humanismo. Este objetivo de perfección iba a ser perseguido por Valdés, con su *Diálogo de la lengua*, Garcilaso con su poesía y Boscán con el dominio de la prosa.

Tal naturalidad, que debe emanar de la naturaleza cuyo centro es el hombre, debe ser buscada en las palabras y expresiones del lenguaje vulgar y natural del diálogo y ensartarlo en la lengua del arte. Pero no todo el lenguaje vulgar puede pasar al arte; hay que hacer una selección, escogiendo lo mejor de la lengua hablada.

Elementos vulgares eran, por ejemplo, los refranes, que ya gozaban de una larga tradición. Ellos son la esencia de la sabiduría popular, de la belleza natural en la forma de expresión, y son ‘españoles’. Diferentes a los refranes griegos y latinos —nacidos entre personas cultas y doctas y celebrados en libros de gran filosofía— los refranes castellanos son tomados y nacidos del vulgo. El refrán se caracteriza por su concisión, de ahí que Valdés señalara: “Todo el bien hablar castellano consiste en que digáis lo que queréis con las menos palabras que pudiéredes”. Don Quijote se refiere a ellos así: “Paréceme Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia, madre de las ciencias todas, especialmente aquel que dice: ‘Donde una puerta se cierra, otra se abre’” (I, Cap. XXI, p. 188). Son conocidos los más de doscientos refranes que usa Cervantes a través de Sancho² y de los cuales Don Quijote le reclama a su escudero por considerarlos excesivos. Cervantes parece poner en práctica lo dicho por Valdés, pues caracteriza a Sancho a través de una avalancha de refranes³.





Llama la atención, sin embargo, que Valdés aprobara el uso, en el lenguaje artístico, de lo artificioso, inventado, incluso del neologismo, seleccionado, claro está, con buen juicio. De ahí la presencia del latinismo y del helenismo. Esto se entendería por el desarrollo en este siglo de las humanidades clásicas. Sin embargo, la introducción de estos términos es siempre para dar nombre a nuevas ideas y no por la simple novedad verbal. Valdés introducirá, entonces, *paradoja*, *tiranizar*, *idiota*, *ambición*, *dócil*, *superstición*, *decoro*, palabras que aún se conservan. Además, Valdés, en su afán de crear una nueva lengua propone que se diga ‘ejército’ y no ‘hueste’, ‘fatiga’ y no ‘cuita’, ‘placer y regocijo’ y no ‘solaz’, ‘centinela’ y no ‘escucha’, ‘preguntar’ y no ‘pescudar’, ‘fácil’ y no ‘raez’.

Para Valdés no existía diferencia entre la lengua escrita y la lengua hablada. Valdés quiere ser en el estilo natural y sin afectación: “el estilo que tengo me es natural, y sin afectación ninguna escribo (sic) como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo quanto más llanamente me es posible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien el afetación” (*Diálogo...*, p. 36). Lo mismo hace Cervantes cuando en *El Quijote*, Maese Pedro dice a su trujumán que relata la historia de Don Gaiferos y Melisendra: “Llaneza, muchacho; no encumbres: que toda afectación es mala” (II, 224).

Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* (1535) es claro cuando dice que las palabras son la savia de la raza. Precisamente, Elena Percas hace notar que, a propósito de *El Quijote*, según Valdés, los refranes “son tomados de dichos vulgares”. Valdés señala, también, que la importancia de los refranes para la conservación de la propiedad de la lengua está en su nacimiento en el vulgo, por la sabiduría y el provecho didáctico que ofrecen. Imposible olvidar a Sancho: su inocencia y sabiduría que se entrecruzan

y confunden en su manera de hablar, en sus refranes. Valdés y Cervantes coincidirán, además, en el menosprecio por las «gramatiquerías» y la afectación. Valdés aconseja escribir sin afectación, al hablar y al escribir, teniendo cuidado de utilizar los vocablos que signifiquen lo que se quiere decir; por su parte, Cervantes dirá “Llaneza, muchacho, no te encumbres: que toda afectación es mala” (II, 224).

Es importante señalar, después de la lectura del *Diálogo*, la animadversión que sentía Valdés por Nebrija, a quien llama “Librixa”. Valdés se apartará de Nebrija en tres aspectos:

1. Valdés no está de acuerdo con el intento de Nebrija por someter al castellano a reglas, pues la lengua vulgar no puede someterse ni reducirse a reglas. De ahí su declaración de no haber tenido necesidad de leer la *Gramática* de Nebrija.
2. Nebrija, según Valdés, parece poner en su Vocabulario sólo los vocablos españoles que tuvieran apoyo en los latinos o griegos. Es lógico que Nebrija pensara así: el español debía tener reglas como las tenían el latín y el griego.
3. Según Valdés, Nebrija no conocía bien la lengua castellana, pues era andaluz, y en este lugar la lengua “no está muy pura”.

El objetivo del *Diálogo*, en todo caso, va a ser el de dotar a los amigos italianos de Valdés de una obra que ayudara al aprendizaje y perfeccionamiento del español, lengua importante en aquella sociedad. Por eso la comparación con muchas palabras italianas, el interés por dar a conocer el léxico usual frente al arcaico, el usado por la corte y el usado por el vulgo.



No obstante, será Nebrija quien logrará romper la tradición de usar el latín como la única lengua culta. Sólo entonces la mayoría de países europeos sentirá la necesidad de demostrar la bondad de sus propias lenguas, llamadas vulgares, y de aceptar que son aptas para la expresión del arte, como lo fueron el latín y el griego.

El castellano y el latín

36



Era muy común en el siglo XVI someterse a la vieja tradición que imponía el exaltar la lengua latina y menospreciar la lengua vulgar. Pronta es la crítica y burla de Cervantes ante tal erudición latinizante. En el *Coloquio de los perros*, sus protagonistas, Cipión y Berganza, dialogan sobre los que disparan (o disparatan) con algunos latines por dárseles de grandes latinos, y de los que efectivamente lo saben:

Berganza: Hay algunos romancistas⁴ que en las conversaciones disparan de cuando en cuando con algún latín breve y compendioso, dando a entender a los que no lo entienden que son grandes latinos, y apenas saben declinar un nombre ni conjugar un verbo.

Cipión: Por menor daño tengo ese que el que hacen los que verdaderamente saben latín, de los cuales hay algunos tan imprudentes que, hablando con un zapatero o con un sastre, arrojan latines como agua.

Berganza: Deso podremos inferir que tanto peca el que dice latines delante de quien los ignora, como el que los dice ignorándolos.

Cipión: Pues otra cosa puedes advertir, y es que hay algunos que no les excusa el ser latinos de ser asnos.

(...)

Berganza: Así es, porque también se puede decir una necedad en latín como en romance; y yo he visto letrados tontos y gramáticos pesados y romancistas vareteados⁵ con sus listas de latín, que con mucha facilidad pueden enfadar al mundo no una, sino muchas veces⁶.

De igual forma en *El Quijote*, en varias ocasiones, Cervantes se burla de la falsa erudición latinizante. En el prólogo, el autor duda de la valía de su novela: “sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante”⁷; su gracioso amigo, entonces, le aconseja intercalar sentencias o latines que supiera de memoria:

En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer de manera que venga a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o lo menos que os cuesten poco trabajo el buscallo, como será poner, tratando de libertad y cautiverio: *Non bene pro toto libertas venditur auro*⁷ (Prólogo, p. 11).

Y luego concluye: “con estos latínicos y otros tales os tendrán siquiera por gramático; que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy” (Prólogo, p. 11).



En uno de los poemas laudatorios de *El Quijote*, Urganda, la Desconocida, dice, en versos de cabo roto, del libro de Don Quijote:

Pues al cielo no le plu-
que salieses tan ladi-
como el negro Juan Lati-,
hablar latines rehu-⁸

38



En el capítulo XXII de la primera parte de *El Quijote*, un guarda se burla de uno de los galeotes, vestido con hábito de estudiante, cuando dice: “era muy grande hablador y muy gentil latino”.

Sancho será quien, en muchas ocasiones, se encargue de arremeter con sus prevaricaciones idiomáticas. En el capítulo XXV, parte I, Sancho dice: “Quien ha infierno nula es retencio”. Don Quijote aparenta no entenderle, y le explica: “Retencio es que quien está en el infierno, nunca sale dél, ni puede” (*Quia in inferno nulla est redemptio*). Asimismo son proverbiales los excesos verbales de Sancho. Para ponerles coto don Quijote trae a cuento el ejemplo de Gandalín, escudero de Amadís de Gaula (I, cap. XX), quien siempre hablaba a su señor con la gorra en la mano, inclinada la cabeza y doblado el cuerpo *more turquesco*. Le recuerda, además, que el escudero debe identificarse con los dolores del caballero: *quando caput dolet...*, etcétera (II. cap. II). Sancho le replica no entender otra lengua que la suya. Entonces don Quijote se lo traduce: “cuando la cabeza duele, todos los miembros duelen”.

Cómicas son las intervenciones de don Quijote al dirigirse a Sancho. En una de ellas le reprocha su malhadada intervención ante el escuadrón del pueblo del rebuzno (II, cap. XXVIII): “dad gracias a Dios, Sancho, ya que os santiguaron con un palo, no os hicieran el *per signum crucis* con un alfanje” (una cuchillada en la cara).

Asimismo, contundente es la burla a los cultistas que contiene la carta de Don Quijote a Sancho gobernador, a quien le advierte que peligra su amistad con los Duques (II, cap. LI): “—Tengo de cumplir antes con mi profesión que con su gusto, conforme a lo que suele decirse: *Amicus Plato sed magis amica veritas*. Dígote este latín porque me doy a entender que después que eres gobernador lo habrás aprendido”.

El mismo Erasmo de Róterdam, en su *Elogio de la locura* (cap. VI, p. 101) se burla de los retóricos cuando dice:

Se ha visto, pues, que imito a los retóricos de nuestro tiempo, que se creen dioses si se muestran bilingües, como la sanguijuela, y tienen por cosa preclara introducir en su latín algunos pequeños vocablos griegos, con los que hacen a menudo un mosaico fuera de lugar. Y en el caso de que ignoren estas lenguas, no tienen más que sacar de pergaminos apollillados cuatro o cinco palabrejas que suman al lector en las tinieblas, de manera que los que las comprendan les rindan por lo mismo mayor admiración.

Cervantes conocía el latín, pero no era un latinista. No era ni licenciado ni bachiller, pues a la edad que hubiera podido lograrlo quería ser soldado. Si bien respetó la erudición clásica, no estimaba la falsa erudición. No hay mayor alegato a favor de la lengua vulgar de España frente al latín que el que refiere don Quijote al Caballero del Verde Gabán (II, cap. XVI):

—A lo que decís, señor, que vuestro hijo no estima mucho la poesía de romance, doime a entender que no anda muy acertado en ello, y la razón es esta: el





grande Homero no escribió en latín, porque era griego; ni Virgilio no escribió en griego, porque era latino. En resolución: todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar en las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos; y siendo esto así, razón sería se extendiese esta costumbre por todas las naciones, y que no se desestimase el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno, que escribe en la suya. Pero vuestro hijo (a lo que yo... imagino) no debe de estar mal con la poesía de romance, sino con los poetas que son meros romancistas, sin saber otras lenguas ni otras ciencias que adornen y despierten y ayuden a su natural impulso.

Será el humanismo el que convierta la lengua popular en lengua nacional, rescatando voces y sentires del pueblo que antes eran odiados.

El Quijote

El Quijote no es una sátira de la caballería o de los ideales caballerescos, del heroísmo y el idealismo como creyeron algunos románticos. El libro parodia un género literario muy común en el siglo XVI; se burla de unos libros que por sus exageraciones y falta de medida ridiculizaban lo heroico y lo ideal de la caballería. El Quijote, en gran medida, es una crítica de la literatura de su tiempo y de la lengua literaria.

En el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, por ejemplo, el Cura y el Barbero condenan a la hoguera al *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, por las “endiabladadas y revueltas razones de su autor”:



Ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva; porque la claridad de su prosa y aquellas enricadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes hallaba escrito: “La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra hermosura”. Y también cuando leía: «los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza». Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ello (I. Cap. I, 29-30).

La afectación de los libros de caballería es objeto de crítica por parte de Cervantes. Don Quijote sale de su aldea una calurosa mañana de julio. Sin rumbo fijo, como los héroes de las novelas de caballería, habla consigo mismo en un lenguaje altisonante y lleno de arcaísmos, fantasea sobre lo que los futuros historiadores dirán de sus aventuras:

Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada Aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por la puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero Don Quijote de la



Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel (I. cap. II).

La crítica romántica encontraba en esta descripción del amanecer un “modelo de prosa”. Ni Cervantes ni sus contemporáneos tomaron en serio este pasaje. El lector del siglo XVII, familiarizado con esta literatura y su estilo, entendía inmediatamente la intención paródica de Cervantes. Es claro que él lo escribió con el afán de burlarse de las novelas de caballería y de parodiar su altisonante estilo. La prueba está en que en los libros de caballerías aparecen este tipo de descripciones pero escritas en serio. Además, Don Quijote, impregnado de esta prosa, la juzga admirable y, al mismo tiempo que la imita, Cervantes se burla de ella. Más adelante Cervantes comenta:

Con éstos iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje; y con esto, caminaba tan despacio, y el sol entraba tan apriesa y con tanto ardor, que fuera bastante a derretirle los sesos, si algunos tuviera (I. Cap. I, p. 30).

Las cartas amorosas que Don Quijote envió a Dulcinea también fueron objeto de parodia. En esta, por ejemplo, se nota el uso de arcaísmos y exageraciones idílicas que hace Cervantes (I, cap. XXV, p. 245):

Soberana y alta señora:

El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. Si tu fermosura me desprecia,

si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo: si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto, que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo. Tuyo hasta la muerte,

El Caballero de la Triste Figura

En la parte II, cap. XXVI, Maese Pedro le recomienda al muchacho que mueve los títeres:

“—¡Llaneza, muchacho; no te encumbres, que toda afectación es mala!”

Lo mismo hace Don Quijote cuando aconseja a Sancho, gobernador ya de la ínsula:

“—Anda despacio; habla con reposo; pero no de manera que parezca que te escuchas a ti mismo; que toda afectación es mala”.

La lucha contra la afectación es constante:

...una manera de contar breve, lisa, sin afectación ni afeites”. “una manera de decir como natural, o como las cosas pasaron, desnudas y sin arleos (...) sin pinturas ni ornamentos de poetas o retóricos, guardando siempre un decoro propio (II, cap. I). El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro, está en los discretos cortesanos (...): dije discretos, porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso (II. cap. XIX).



Para leer el Quijote⁹

El idioma ha cambiado y lo seguirá haciendo quizá con mayor vértigo que ayer y hoy. De aquí a un siglo, tal vez más pronto, se entenderá menos El Quijote, no se diga obras menos conocidas de los siglos XIV, XV, XVI o XVII. Es muy difícil que un lector contemporáneo no tenga que recurrir al diccionario de Autoridades, al de la Real Academia, a los estudios de especialistas cervantinos para entender y “leer bien” la *obra inmortal*. De ahí la importancia de analizar las voces, conjugaciones, cambios de género, número y más en la obra cervantina.

44



Capítulo I

En un lugar de la Mancha, *de cuyo nombre no quiero acordarme...*: Martín de Riquer señala que en la lengua de Cervantes el verbo “querer” a veces tiene un valor auxiliar, de manera que “no quiero acordarme” significa “no me acuerdo”. Lo mismo que cuando, después, se diga “quieren decir que tenía el nombre de Quijada”, que viene a significar: “dicen que tenía el nombre de Quijada”.

Rocín flaco: El caballo de mala traza y flaco. El caballo de trabajo, a distinción del que llaman de regalo. “Encontrar Sancho con su *rocín*”: frase con que se explica que alguno halló otro semejante a él, o de su genio, o que le entendiese sus modales.

Una olla de algo *más vaca que carnero, salpicón* las más noches, *duelos y quebrantos* los sábados, *lantejas* los viernes...: *Duelos y quebrantos*: llaman en la Mancha a la tortilla de huevos y sesos.

Salpicón: fiambre de carne picada, compuesto y aderezado con pimienta, sal, vinagre y cebolla, todo mezclado. Hácese regularmente de vaca.

Palomino: el pollo de la paloma. Regularmente se toma por el de la brava o campesina, porque el de la casera llaman pichón.

Sayo de velarte: especie de paño fino y estimado en lo antiguo.

Pantuflos: calzado sin orejas ni talón, que sirve para estar con conveniencia en casa.

Y los días de entresemana se honraba con su *vellori* de lo más fino: Paño entrefino de color pardo ceniciento, o de lana sin teñir.

Tenía en su casa (...) y un *mozo de campo y plaza* que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera: el criado que sirve en las casas en los ministerios de trabajo, aunque tenga mucha edad, porque regularmente se eligen mozos.

Dalle: forma arcaica del verbo dar. Dalle en lugar de darle. Es desconocido por ejemplo el *do*, del presente del indicativo, en lugar del *doy*.

Ingalaterra: epéntesis por Inglaterra.

Así para el aumento de su honra como para el servicio de su *república*: el gobierno del público. Se dice del gobierno de muchos, como distinto del gobierno monárquico. Por extensión se llaman también los pueblos.

Se dio *priessa* a poner en efecto lo que deseaba: la instancia, solicitud y presteza con que se ejecuta alguna cosa. *Dar priessa*: acometer con ímpetu, brío y resolución, obligando a huir al contrario.

Luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón: Lo mismo que largo.

Limpiolas y aderezolas lo mejor que pudo; pero vio que tenían una gran falta, y eran que no tenían celada de encaje, sino morrión simple; mas a esto suplió su *industria*: destreza o habilidad en cualquier arte. Es voz





puramente latina. Se toma también para ingenio y sutileza, maña o artificio (Quevedo: “grandes gracias di a Dios viendo quanto dio a los hombres en darles industria”).

Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio *cata* de ello: *catar*: ver, mirar, registrar. *Cata*: la prueba que se hace del vino y otros licores.

Rocinante: lo mismo que rocín. Dícese frecuentemente del que está muy flaco. (Quijote: “apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen allí va Rocinante”).

Capítulo II

Subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, *embrazó* su adarga, tomó su lanza...: *Embrazar*: tomar el escudo, pavés, adarga, rodela y entrarlo por sus asas en el brazo izquierdo, para defenderse y rebatir las puntas y golpes del contrario.

Le vino a la memoria que no era armado caballero y que, conforme a la ley de caballería, ni podía ni debía *tomar armas* con ningún caballero, y *puesto* que lo fuera, había de llevar armas blancas...: acción de prevenirse cada uno con lo que tiene y usa para estar pronto a pelear. El obsequio que se hace a las personas reales, a los generales y oficiales superiores cuando pasan por los cuerpos donde hay guardia. *Velar las armas*: es guardarlas, haciendo centinela cerca de ellas, sin perderlas de vista. Fue costumbre antigua, que cuando alguno era armado caballero las velaba y hacía como guardia para su custodia en alguna iglesia. *Armas blancas*: en el blazón se llamaban las que no tenían empresa en el escudo. *Empresa*: cierto símbolo o figura enigmática, con un mote breve y conci-



so enderezado a manifestar lo que el ánimo quiere o pretende.

—¡Oh princesa Dulcinea, señora de este cautivo corazón! Mucho agravio me *habedes fecho* en despedirme y reprocharme con el riguroso *afincamiento* de mandarme no parecer ante la vuestra *fermosura*. *Afincamiento*: se suele tomar por pena y congoja mortal. Es voz anticuada.

Plégaos, señora, de *membraros* de este vuestro sujeto corazón...: lo mismo que acordarse.

Vio, no lejos del camino por donde iba, una *venta*...: La casa establecida en los caminos y despoblados para hospedage de los pasajeros. Díjose así porque en ella se les vende lo que han menester.

Estaban acaso a la puerta dos mujeres *mozas*, de estas que llaman *del partido*...: las que son de mal vivir, vendiendo su cuerpo, que llaman comúnmente rameras.

—*Non* fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguizado alguno, *ca* a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno... *Ca*: vale lo mismo que porque. Es voz del uso antiguo de la lengua. También se usó como relativo, y por lo mismo el qual o que. *Non*: partícula que vale lo mismo que no. Es voz anticuada.

Acuitedes. Acuitar. *Cuita*: aflicción y trabajo, necesidad con lamento y ansia.

Puesto que no quisiera descubrirme fasta que las fazañas fechas en vuestro servicio...

—Cualquiera *yantaría* yo —respondió don Quijote: lo mismo que comer. Es voz antigua. Se llamaba también cierto tributo que se pedía y cobraba de los pueblos, cuando el rey entraba en ellos, para la comida, que se le disponía, de donde tomó el nombre.

Majada: lugar o paraje donde se recoge de noche el ganado, y lo albergan los pastores.



Pan candeal: el pan muy blanco y regalado. Se tiene por mejor preparado el que se hace de muy candeal harina. Panecillo que se hace de trigo candeal, y de un tamaño que pesa regularmente ocho onzas.

Capítulo III

Venteril: de venta

Segundara: del verbo *segundar*. Repetir un acto. Voz que casi no tiene uso en las porciones cultas. En zonas rurales es frecuente *segundar*, dar la segunda, para significar que se da por segunda vez la deshierba, la aporcadura, etcétera.

Capítulo IV

Cerca: vale por *acerca*: “Más viniéndole a la memoria los consejos de su huésped *cerca* de las preven- ciones tan necesarias que había de llevar consigo...”

Pagalle: pagarle

Pagastes: pagaste.

Rompido: roto: “...que si él rompió el cuero de los zapatos que vos pagastes, vos le habéis *rompido* el de su cuerpo”.

Vía: veía.

Capítulo V

Montiña: montaña

Volcar: revolcar

En hora maza: en mala hora.

Para mi santiguada: forma de juramento: “Para mi *santiguada* que yo los queme mañana antes que llegue la noche”.

Capítulo VI

Cuerpos de libros: volúmenes

*Cala y cata: sin averiguar más: “...y todos los demás, sin hacer más *cala y cata*, perezcan”.*

*Ultramarino: largo plazo: “...y es menester quitarles todo aquello del castillo de la Fama y otras impertinencias de más importancia, para lo cual se les da *término ultramarino*”.*

Palabras finales

Sólo con el Renacimiento se va a intentar una dignificación de la lengua hablada, la vulgar, la de todos los días; entonces será considerada expresión misma del fondo misterioso de lo humano. El latín les parecerá a los renacentistas una lengua abstractamente internacional; la conciencia nacional habrá de buscar un punto de apoyo en las hablas locales.

Cervantes no es ajeno a esta disputa. Conoce de las posiciones de los latinistas y los renacentistas. Y tomará partido por estos últimos. A esto se suma la crítica que, de manera clara, hace Cervantes de la afectación, especialmente en *Coloquio de los perros* y en *El Quijote*.

Sin embargo, no será tan inocente Cervantes como para caer en un ingenuo naturalismo que, reconociendo la conveniencia y legitimidad de lo vulgar, dignifique por igual toda forma de expresión vulgar sólo por el hecho de serlo. Pues por este camino se va, y Cervantes lo sabe, a la negación o menoscabo de la cultura y el arte literario. De manera que, para el autor de *El Quijote*, en el idioma debe haber tanto naturaleza como arte. Dicho en boca de don Quijote (II, 19) se lee así: “El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en Majalahonda; dije discretos





porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso”. Es decir, la misma idea que tenemos en la actualidad: el lenguaje natural ha de ser decantado por la cultura y las llamadas *buenas maneras*. Sin olvidar que estas últimas no constituyen plena garantía, pues la cultura y el buen gusto bien pudieran ser hostiles a la creación literaria y a la vitalidad que toda lengua exige. Así lo cree Cervantes cuando Sancho se defiende: “Pues sabe que no me he criado en la corte, ni he estudiado en Salamanca para saber si añado o quito alguna letra a mis vocablos..., no hay para qué obligar al sayagués a que hable como el toledano, y toledanos puede haber que no las corten en el aire en esto del hablar polido”.

La discreción, es decir el análisis racional, es para Cervantes lo que debe mandar a la hora de su uso. Pero sin caer en la inmovilidad del idioma. El poeta debe enriquecer la lengua y sacarla de aquellos ánimos estrechos y puritanos que quieren achicar la lengua, de suyo abundante y fértil y más cercana a lo popular y espontáneo que a lo tieso y agostado.

Bibliografía

- ALONSO, Amado
 1979 *Castellano, español, idioma nacional*. Buenos Aires: Losada.
- CERVANTES, Miguel de
 2005 *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara.
- CERVANTES, Miguel de
 1995 *Novelas Ejemplares*. Madrid: Alianza.
- ERASMO DE ROTTERDAM
 1981 *Elogio de la locura*. Barcelona: Bruguera.
- PERCAS DE PONSETI, Elena
 1975 *Cervantes y su concepto del arte*. Madrid: Gredos.
- RIQUER, Martín de
 1979 *Aproximación al Quijote*. Navarra: Salvat editores.

RILEY, E. C.

2000 *Introducción al “Quijote”*. Barcelona: Crítica.

VALDÉS, Juan de

1984 *Diálogo de la lengua*. Barcelona: Plaza & Janés.

Notas

- 1 “Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?, en Prólogo, *Don Quijote de la Mancha*, p. 7.
- 2 Es importante observar que en la primera salida de don Quijote (son tres las salidas), que va hasta el capítulo VI, Cervantes se ve obligado a hacerle hablar a su personaje mediante largos soliloquios. Sólo cuando sale por segunda vez de su casa lo hará acompañado de Sancho: “solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien –si es que este título se puede dar al que es pobre-, pero de muy poca sal en la mollera” (Cap. VII, p. 72). Sin embargo, Sancho irá evolucionando y se contagiará del ingenio de su amo, y hasta se contagiará de su locura.
- 3 En el capítulo XIX de la parte I, se abre la vena refranera de Sancho: “El jumento está como conviene; la montaña, cerca; la hambre carga: no hay que hacer sino retirarnos con gentil compás de pies, y, como dicen, váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza” (p. 173). Y en el capítulo XXV se da el completo desborde: “Allá se lo hayan, con su pan se lo coman: si fueron amancebados o no, a Dios habrán dado la cuenta. De mis viñas vengo, no sé nada, no soy amigo de saber vidas ajenas, que el que compra y miente, en su bolsa lo siente. Cuanto más, que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano. Mas que lo fuesen, ¿qué me va a mí? Y muchos piensan que hay tocinos, y no hay estacas” (p. 233).
- 4 Es decir, el que no sabe más que romance, la lengua vulgar; el castellano.
- 5 El que mezcla romance y latín en su habla.
- 6 Miguel de Cervantes, *Coloquio de los perros*, p. 52.
- 7 La libertad no se vende bien ni por todo el oro del mundo.
- 8 Es decir, si al cielo no le plugo hacer a Cervantes tan gran latinista como lo fue el negro Juan Latino, debe renunciar al latín y hablar castellano.



- 9 Se han escogido los seis primeros capítulos de la primera parte por corresponder éstos a la primera salida del Quijote. Las palabras que se anotan a continuación han sido consultadas del *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1981.



LA PINTURA MURAL MEXICANA, SU FILOSOFÍA E INTENCIÓN DIDÁCTICA

Esperanza Garrido

Maestra de Historia del Arte de la UNAM

Agregada Cultural y de Educación de México en Ecuador

53



En este artículo me propongo analizar la filosofía e intención didáctica del movimiento muralista mexicano de la primera mitad del siglo XX, así como el papel de dicha filosofía en la trascendencia del mismo, tanto en el ámbito artístico y culto de México como en el popular.

Entendiendo como *filosofía del muralismo mexicano* la motivación más profunda que lo anima, los problemas que se plantea y las soluciones que propone, así como sus ideas conductoras.

La intención didáctica deriva, de hecho forma parte, de la filosofía del movimiento, como se verá más adelante.

La pintura mural existe en México desde tiempos inmemoriales, desde la Prehistoria, pintura rupestre sobre la roca viva, hasta nuestros días. Sin embargo, su intención y realización han variado a lo largo de la historia, alcanzando un punto especialmente brillante y trascendente en la primera mitad del siglo XX. De tal suerte



que al referirme a la *pintura mural mexicana* o *Muralismo Mexicano* en este trabajo, desde su título, me refiero justamente a la pintura mural producida en dicho periodo, más exactamente entre 1921 y 1970.

A pesar del tiempo transcurrido, el Muralismo Mexicano sigue presente en el ámbito artístico tanto nacional como internacional, un número importante de pintores, dentro y fuera de México, siguen los pasos, la ruta trazada por los muralistas de aquel tiempo. Las exposiciones de arte mexicano más solicitadas y exitosas siguen siendo aquellas en las que se muestra obra de caballete precisamente de las figuras más importantes del Muralismo Mexicano. Baste recordar la que se exhibió el año pasado aquí en Quito, en el Museo de la Ciudad, titulada *Zonas silenciosas*. En ella se presentó la obra de 20 pintores y grabadores y un escultor mexicanos, nueve de éstos incursionaron en el terreno de la pintura mural y tres de ellos son los máximos exponentes de dicha escuela: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, sus nombres son los que aparecen en el material de promoción de la mencionada exposición. Ellos son conocidos por el público ecuatoriano y a quienes quería ver, aunque tal vez al recorrer la exposición hayan descubierto a otro pintor que les interesó tanto o más, pero el motor, la atracción siguen siendo los muralistas.

Los referentes iconográficos que identifican en todo el mundo a *lo mexicano* y que se han propagado por muchísimos medios: cine, televisión, carteles, cerámica, escultura, grabado, fotografía, desde luego pintura, etcétera; aunque se fueron acuñando poco a poco a lo largo del siglo XIX, especialmente en su segunda mitad, como se verá más adelante, fraguaron definitivamente y se consolidaron en los murales de la primera mitad del siglo pasado y están vigentes aún ahora.

Actualmente, México se prepara para celebrar el Bicentenario de su Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana, celebraciones que iniciarán en septiembre de este año y culminarán, para el Bicentenario, en septiembre de 2010 y para el Centenario en noviembre del mismo año. Estos dos acontecimientos marcaron en México toda expresión humana, afectaron profundamente a nuestro ser nacional e individual. Ahora, al reflexionar sobre estos acontecimientos y sus efectos en el país, las miradas y el pensamiento vuelven una vez más a encontrar en la pintura mural mexicana una fuente de inspiración, un libro abierto, una reflexión y una reacción, una propuesta en torno a los dos acontecimientos históricos que han hecho vibrar más profundamente el alma nacional.

Hace ya algunos años que he estudiado al Muralismo Mexicano, lo he enseñado y algo he publicado al respecto, siempre desde el punto de vista de la Historia del Arte. Ahora pretendo enfocar el tema desde una perspectiva filosófica, sin dejar la Historia ni el Arte de lado, motivada por el *Café Filosófico* que tuvo lugar en el Centro Cultural Mexicano en noviembre de 2008, teniendo como tema “arte y pensamiento”, en torno a la exposición *Zonas Silenciosas*, mismo que fue organizado por los estudiantes de Filosofía de la Universidad Politécnica Salesiana.

He dividido este artículo en tres partes: la primera es un breve enmarcamiento histórico-social del Movimiento Muralista Mexicano para situar al lector. La segunda se refiere al inicio de dicho movimiento, a José Vasconcelos, filósofo y educador mexicano quien, desde la Secretaría de Educación Pública, impulsó a los artistas y les proporcionó los muros para lanzarse a la aventura de lo que es, hasta ahora, la mayor aportación del arte mexi-



cano al arte de la era moderna en el mundo, y quien lo concibió como parte de su programa educativo, en realidad toda una Filosofía de la Educación, sin que él no lo llamara así. En la tercera parte me referiré a la obra y pensamiento de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros como máximos exponentes de la pintura mural mexicana.



I. Marco histórico

En 1948 el filósofo mexicano Leopoldo Zea publica un ensayo titulado *Esquema para una Historia del Pensamiento en México*, en el que reflexiona sobre la Independencia de México, no únicamente como la guerra contra España (1810-1821), sino más bien como un proceso que inicia poco antes de 1810 y terminará en algo más de cien años, ya que, según Zea, la independencia que se logró con la guerra de 1810 a 1821 fue únicamente la política y ella no basta para liberar a una nación.

La independencia intelectual no llegará a México sino hasta 1857-1867, con el triunfo de los liberales que, con la proclamación de la Constitución de 1857, permitirá la libertad de pensamiento en el país; pero en el terreno social la independencia y liberación no se harán realidad sino hasta los años que siguieron a la Revolución Mexicana (1910-1921).

A lo largo del ensayo, Zea va demostrando que en los tres momentos históricos a los que he aludido, la revolución de las ideas antecede a la revolución política o social. Esto lo van a representar los muralistas desde que pintan sus primeros murales en 1921. En el terreno de la Filosofía, Zea afirma que el pensamiento mexicano, a partir de que España conquistó a los pueblos indígenas que habitaban el territorio de lo que actualmente es México, y que se llamó entonces *Nueva España*, la Filosofía

Escolástica dominó el pensamiento y la educación hasta el fin de la Época Colonial.

Durante el último tercio del siglo XVIII, es decir al final de la dominación española, se introduce el Racionalismo moderado que se propaga por los pensadores cuyas doctrinas serán el pivote para el estallido de la guerra de Independencia. Es el momento en el que, sin dejar de tener Fe se acepta a la Razón, misma que no se opone ni a la Fe ni a Dios, pero que sí cuestiona el derecho de una nación a dominar a otra, y plantea problemas y preguntas que se resolverán a la luz de la misma.

En las primeras décadas que siguieron a la Independencia, cambiaron las fórmulas políticas, el tipo de gobierno. México, pasando por un efímero imperio, se convirtió en una República, se contrapusieron grupos conservadores y grupos liberales, se mantuvieron las fórmulas sociales, el Catolicismo como la única religión permitida, una identificación entre Gobierno e Iglesia, los grandes hacendados criollos conservaron sus tierras y sus servidores, aunque la esclavitud estaba oficialmente abolida.

Será hasta la década que va de 1857 a 1867, que el grupo liberal se consolide en el poder y adopten el Positivismo como su doctrina filosófica. Evidentemente el enfoque será hacia el progreso material a la luz de la ciencia. Es entonces que se logra la independencia intelectual: libertad de pensamiento, libertad de cátedra, libertad de religión, etcétera, y una clara separación entre Gobierno e Iglesia.

Años más tarde, en el último tercio del siglo XIX, un gobernante liberal, Porfirio Díaz, se engolosina en el poder y de héroe pasa a ser dictador, gobernando el país por más de 30 años. Hacia el fin del siglo, los jóvenes intelectuales agrupados en el *Ateneo de la Juventud* adquieren una actitud escéptica y crítica frente al Positivismo y persiguen una educación con mayor carga





de las ciencias humanas, por otro lado se difunden las doctrinas de Carlos Marx y pensadores de corte socialista, a la vez que se desarrolla un deseo de participación política, que el Presidente Díaz reprimía.

Esta situación, aunada al precario equilibrio social, que mantenía en situación difícil, pobre y desventajosa a obreros y campesinos, llevará al estallido de la Revolución Mexicana; al término de la cual finalmente se conseguirá el tercer tipo de independencia: la social, es decir la liberación del individuo y la creación de una sociedad más justa, a pesar de lo mucho que queda todavía por hacer en este terreno.

La educación contribuiría de manera muy importante a la renovación y reorganización social emanada de los principios de la Revolución, pero no como única vía, también se fomentó la formación de sindicatos y demás organizaciones obreras, se crearon instituciones de salud que permitieron, y siguen permitiendo, que todo mexicano tenga acceso al sistema de salud y al de educación, se reconstruyeron tramos importantes de las vías del ferrocarril y carreteras, se reguló la inversión extranjera, en fin, el país vivía una época de esperanza, progreso y confianza, a pesar de algunos enfrentamientos que se dieron todavía hasta el final de la década de los veinte y que quedarían registrados también en los murales. El mundo vivía así mismo una época de posguerra, de reconstrucción.

II. José Vasconcelos y la Pintura Mural Mexicana

Al triunfo de la Revolución, el Presidente Álvaro Obregón (1880-1928) quien gobernó al país de 1920 a 1924, se dio a la tarea de reorganizarlo, había que levantar, reconstruir el territorio arrasado por la lucha, devastado,

lacerado, después de diez años de conflicto armado y un millón de muertos.

En este proceso y para encabezar la Secretaría de Educación Pública llamó al entonces Rector de la Universidad Nacional de México: José Vasconcelos (1882-1959), quien estructuró todo un programa para la educación de la niñez y juventud mexicanas, de una manera integral, para asegurarse que los beneficios de la educación llegaran a todos los rincones del territorio nacional y cubrieran todos los aspectos, tanto científicos como humanísticos y sociales.

José Vasconcelos es el intelectual mexicano que proyectó dotar a su país de un sistema educativo y de un marco cultural adaptado a las circunstancias nacionales, abierto a todos. Vasconcelos siempre consideró que la cultura es un mecanismo reivindicador de la raza, y creyó en el mexicano que puede conquistar el espíritu, el intelecto y la grandeza. Los logros y esfuerzos de este pensador mexicano en el primer tercio del siglo XX, se reconocen por su visión de enlazar a Hispanoamérica en una gran patria, en 1922 en sus viajes a América del Sur, las asociaciones estudiantiles de Colombia, Panamá y Perú, otorgan a Vasconcelos la designación de Maestro de la Juventud, luego cambiada a Maestro de América, por el alcance de su obra pedagógica y filosófica (Sosa Ramos, 2003, 1).

José Vasconcelos había sido miembro de *El Ateneo de la Juventud*, donde se reunieron las mentes más brillantes de México en los últimos años del *Porfiriato* (años del gobierno de Porfirio Díaz) a leer, traducir y comentar a los filósofos, literatos y artistas universales, desde la antigüedad hasta su presente, y serán los intelec-





tuales que influirán en los políticos y en la vida cultural de México en los años que siguieron a la Revolución. Esto es importante señalar porque con todos los problemas que puedan haber existido en el periodo de la dictadura, es entonces, entre los 1890 y 1910, que se formaron los hombres que construirían el México moderno al fin de la Revolución, misma que algunos la vivieron activamente y otros en el exilio.

Vasconcelos, abogado de profesión y filósofo de vocación, tuvo plena confianza en que por medio de la educación y la cultura los mexicanos, y más adelante el hombre nuevo: el hombre iberoamericano, tomarían conciencia de sus problemas y podrían resolverlos. De ahí el empeño que puso en hacer estos dos bienes accesibles a todos. Su fe en la educación como factor de igualdad social fue el motor en su incansable actividad en este terreno y se sirvió para ello de tres pilares: el libro, el artista y el maestro. Creó misiones culturales, con el objetivo de que grupos de maestros se adentraran en las regiones rurales para enseñar el castellano, pero preservando las lenguas nativas, alfabetizaran y enseñaran los aspectos fundamentales de una educación encaminada a la integración nacional y a fomentar la cultura y la higiene que creara individuos mental y físicamente sanos. Vasconcelos publicó una serie de libros de los autores clásicos universales, desde los griegos hasta la época contemporánea, tanto en el terreno de la Literatura como en el de la Filosofía, cuidando mucho la traducción y la edición, pero a precios accesibles para todos.

El panamericanismo es en José Vasconcelos un rasgo importante, la experiencia de haber vivido y estudiado en Texas, por el trabajo de su padre, lo hizo soñar con una Latinoamérica unida y grande, que las diferencias entre los pueblos que la conforman se hicieran mínimas y

que de ahí surgiera un nuevo hombre, como lo escribió en uno de sus muchos libros: *La Raza Cósmica*.

Creó escuelas, bibliotecas, centros culturales, salas de conciertos, orquestas, y decidió fomentar la pintura mural, que pudiera representar la historia y los valores nacionales, por un lado, y educar el gusto del público, por otro. Para ello llamó a los mejores pintores que tenía México en ese momento, sin escatimar esfuerzos, así trae desde Europa a Diego Rivera, llama también a Orozco, Siqueiros, y a otros.

José Vasconcelos fue también un político destacado, incluso candidato a la Presidencia de la República, oponiéndose a Plutarco Elías Calles, pero, de momento, lo que interesa a los fines de este artículo es su papel como incitador y patrocinador de la pintura mural mexicana.

Ocho son los pintores que se reunieron en torno al Secretario de Educación, José Vasconcelos, a fines de 1921: Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Fernando Leal y Jean Charlot. El Secretario expuso sus ideas acerca de la educación y de la filosofía que debían inspirar su obra, persiguiendo varios objetivos: educar el gusto, transmitir ideas de patriotismo y de orgullo por lo netamente mexicano, fomentar la igualdad social, llegar al fondo del alma del espectador para transformarlo. Tres años antes, Vasconcelos publicó un libro que resumía entonces sus teorías estéticas: *El Monismo Estético* (4), en donde expone que el artista es una especie de vidente que permite al hombre común acercarse por medio del arte al Espíritu.

Esta pintura estaba dirigida a todo mexicano, instruido o ignorante, pensando en la colectividad y en el individuo; es una pintura que debía poner en contacto al gran público con el gran artista, nada de medianías.





Los iniciadores de la pintura mural mexicana dedicaron algún tiempo a estudiar y planear lo que harían: en cuanto al contenido seguirían las ideas de Vasconcelos, al menos en un principio, y en cuanto a la forma cada quien seguiría su propio camino, la mayor dificultad la presentaba la técnica, el medio que elegirían, algunos optaron por la técnica de la encáustica, otros por la del fresco y otros más por el temple. El sello distintivo del movimiento es un marcado nacionalismo, un deseo de tener identidad nacional, la búsqueda de lo que la generación precedente a los muralistas llamó el *Alma Nacional* y que a partir de la época que nos ocupa llamamos *lo mexicano*, dicha búsqueda explica algunas de las fuentes que nutren al Muralismo Mexicano como es el arte prehispánico, dado que es la única expresión artística realmente autónoma, creada antes de que América entrara en contacto con Europa, así mismo el arte popular mexicano, producido por y para el pueblo, libre de afectación y de academia, verdaderamente autóctono. Sin embargo, también están en el punto de partida del movimiento muralista el arte académico, ya que los muralistas se formaron en la Academia de San Carlos de la Ciudad de México, y las vanguardias europeas, asimiladas y aplicadas a un estilo propio. Todo ello sin olvidar el extraordinario eslabón entre el espíritu decimonónico y el posrevolucionario que fue el pintor Saturnino Herrán, quien supo plasmar con tremenda fuerza y elocuencia el *Alma Nacional* en su pintura netamente mestiza, mexicana.

Los primeros murales se realizaron naturalmente en los edificios que dependían de la Secretaría de Educación Pública: La Escuela Nacional Preparatoria o Antiguo Colegio de San Ildefonso, la Biblioteca y Hemeroteca Nacional, ubicada en el antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, y en el edificio de la propia Secretaría. Con el tiempo utilizarían los muros de todo

tipo de edificios públicos y aún privados. Lo importante es que una gran cantidad de gente que no tenía el hábito de acudir a museos o galerías, se encontraba sin buscarlo con las pinturas que acababan por atraer su atención.

III. “Los Tres Grandes”

Con el tiempo, el liderazgo de Rivera, Orozco y Siqueiros y la indiscutible calidad de sus obras hizo que los críticos se refirieran a ellos como los *Tres Grandes* de la pintura mexicana, como se les conoce hasta ahora. Comparten algunas experiencias y cierta filosofía, pero también tienen posturas, ideas y personalidades diferentes. Los tres nacieron al final del siglo XIX, Orozco en 1883, Rivera en 1886 y Siqueiros en 1896, los tres vivieron la Revolución, si bien de manera diferente, estudiaron en la Academia, buscaron un cambio en las artes plásticas, amaron a su país, y se entusiasmaron con el proyecto de Vasconcelos. Los tres fueron iniciadores del movimiento, como ya quedó dicho, sin embargo en ocasiones se plantearon problemas diferentes, o bien, encontraron soluciones distintas para el mismo problema, por lo que a continuación me referiré a cada uno por separado.

Antes de pasar a ello, es necesario referirme a otra generalidad: en la creación artística podemos distinguir tres niveles:

1. *La forma*, que es la parte técnica y lo que resulta evidente a la vista, por ejemplo: el color, la línea, la perspectiva, la proporción, el equilibrio, la simetría, la asimetría, etcétera.
2. *El contenido*, es decir lo anecdótico, la narración, el tema de la pintura, lo que le podría dar un título. Este existe aún en la pintura abstracta.



3. *La idea fuerza*, que podría denominarse también motivación, es el planteamiento profundo de una cuestión, una hipótesis. En otras palabras, es el porqué y para qué de la obra.

El pintor puede plantearse un problema a resolver en cualquiera de estos tres niveles de la obra.

Diego Rivera (1886-1957)

64



Es el más mexicanista de los tres, la iconografía mexicana a la que he hecho referencia en las páginas anteriores, fue acuñada principalmente por él y por sus discípulos. Fue miembro activo del Partido Comunista Mexicano, estaba convencido de que vería triunfar la revolución del proletariado y del progreso material de toda la humanidad que debería seguir a la misma. Se enamoró, estudió, coleccionó y representó el arte indígena y a sus creadores, lo mismo del pasado prehispánico, como los artistas populares que tanto frecuentó y alentó. Junto con Adolfo Best Maugard y Jorge Enciso, organizó en 1922 la primera exposición de arte popular mexicano en la Ciudad de México.

Rivera vive la Revolución Mexicana desde lejos, sobre todo desde París, ya que dos años antes del inicio de la misma, obtuvo una beca para ir a estudiar a España, en 1911 regresó a México precedido de varias pinturas suyas con las que hizo una exposición que impresionó fuertemente a sus maestros y compañeros de la Academia y al público en general. Pero Diego, que nació para pintar, regresó rápidamente a Europa, esta vez se estableció en París, sin involucrarse en la Revolución salvo por haber dado refugio a intelectuales y artistas mexicanos exiliados temporalmente. Tal vez por lo mismo en sus murales, al referirse a la Revolución Mexicana siempre lo hizo con

pinceles alegres, colorido profuso y un optimismo exultante.

Antes de ir a Europa, Diego Rivera había estudiado en la Academia de San Carlos; sin embargo, la mayoría de sus años de formación los pasó en Europa — como ya quedó dicho—, de suerte que no solamente asiste, sino que forma parte de las vanguardias artísticas del siglo XX. Recorrió y dominó dichas corrientes; no obstante, a su regreso a México en 1921, cuando Vasconcelos lo manda llamar, hace una síntesis de todo ello y crea un estilo propio en el que se trasluce desde luego su formación y experiencia. Los murales de Rivera, a pesar de su novedad, conservan muchos valores clásicos, como son el equilibrio, la armonía y la proporción, pero incluyen algunas técnicas y elementos formales tanto del arte moderno como del arte prehispánico.

Para Rivera la pintura no es una representación sino una creación, no se trata de reproducir una realidad, sino de hablar de una verdad, interpretarla al crear una pintura. Para él, el tema es a la pintura lo que los rieles a una locomotora, solía decir que no se puede prescindir de él, ya que si se renuncia al contenido literario o anecdótico, el método y las teorías estéticas del pintor serían el tema y si aún a esto se pudiera renunciar, el estado mental y anímico del pintor serían el contenido. Rivera siempre tuvo una historia que contar, y lo hizo con deleite, con profundo amor y gozo por la vida, mostrando un gran optimismo y confianza en el futuro. A su exaltado amor por lo autóctono, lo mexicano, añadió el entusiasmo que le despertó la industrializada Norteamérica, concibiendo la idea de la unión de ambos polos (Fernández J., 1962, p. 228).

Algunos críticos acusan a Rivera de hacer política con su obra mural, sin embargo y a pesar de que en su discurso pictórico se hace evidente el Materialismo





Histórico, así como el indigenismo y postura política del autor, en un nivel más profundo encontramos invariablemente, como idea fuerza, el decidido gozo de vivir, la sensualidad, el canto vital, el amor a su tierra y a su gente, el progreso, el optimismo y las incontenibles alegría y esperanza de Diego Rivera. Todo ello expresado en su delicada pintura trazada con pinceles, que no con brochas, en los innumerables metros pintados por él como si se tratara de códices más que de muros. La pintura de Rivera primero se goza por su colorido y armonía, después tiene que «leerse» para comprender su relato y mil veces volver a ella para descubrir, cada vez, un detalle más, una ternura, una humorada que provoca nuestra sonrisa.

Un problema al que se enfrenta cualquier muralista es el de la integración, o no, entre la pintura y la arquitectura: Diego Rivera logra sacar todo el provecho posible del espacio arquitectónico para su pintura, el mejor ejemplo para ello es la escalera lateral en la Secretaría de Educación Pública, donde aprovecha el cubo de la misma para narrar la historia desde un punto de vista evolucionista, como una espiral ascendente. O bien en el piso superior del mismo edificio, donde sus figuras alegóricas se reclinan sobre las traveses de las puertas, o en Chapingo, donde las ventanas circulares se convierten en girasoles y soles. Encontramos un juego y una armonía entre mural y arquitectura. Aprovecha los muros extensos para narrar con detalle, incluir a muchos personajes, cada uno individualizado, muchos son incluso retratos. Introduce también una gran cantidad de detalles del paisaje o de objetos, deleitándose en su verismo, y su discurso histórico, muchas veces crítico, lo sazona con una ironía que va desde lo evidente hasta una finura que muchas veces escapa al espectador apresurado.

José Clemente Orozco (1883-1949)

La libertad es para Orozco el valor supremo del hombre y del arte. Esto lo llevó a tomar cierta distancia de sus compañeros, si bien perteneció al Sindicato de obreros técnicos, pintores, escultores y grabadores revolucionarios de México, al que también pertenecieron Rivera y Siqueiros, entre otros. Mantuvo siempre una actitud crítica, la que no le permitió afiliarse a ningún partido político ni participar del entusiasmo generalizado por el Indigenismo, el Socialismo, el progreso y mucho menos por la Revolución. Lo que sí compartió con ellos es la convicción de que, creando los murales, contribuía al bien común. Pero está totalmente en contra del arte dulzón que no persigue sino el éxito comercial. Para Orozco el punto de partida de la creación es el conflicto y el tema es solamente un medio, jamás un fin. Para este muralista, detrás de un mural, de hecho de toda verdadera obra de arte, lo que hay no es un *cuento* sino una idea.

A juicio del pintor, hacer pintura mural requiere tener el valor de pensar en voz alta, porque lo que Orozco persigue es la *verdad* aún a sabiendas de que el conocimiento humano es limitado, esta imposibilidad de conocer lo absoluto le causa un desgarramiento interior, de tal suerte que su estética será el sentido trágico que está presente en toda la obra de Orozco, de ahí que fascine e incomode.

Además del sentido crítico, José Clemente mantuvo siempre una postura americanista, enfrentando a América con Europa. Con orgullo proclamaba su ser americano, y si América era el nuevo continente, debía procurar un arte nuevo, un arte americano, cosa que es un logro indiscutible del Muralismo Mexicano.

La idea fuerza en Orozco es la reflexión crítica sobre su tiempo y una visión profunda de la existencia del





hombre. A pesar de que algunos de sus murales tienen un contenido histórico, sus personajes tienen algo de atemporal y universal: la humanidad. Para ello evita pintar rostros, uniformes o banderas reconocibles, podemos identificar al militar, a la víctima, al pueblo —generalmente embrutecido cuando es masa— ennoblecido como individuo. Pero no necesariamente nos refiere a México sino al hombre en sí. Detesta la guerra y denuncia «a gritos» en sus murales la violencia y el abuso, la capacidad dolorosa de la humanidad para destruirse a sí misma.

Orozco vivió la Revolución en carne propia, le tocó estar en la Ciudad de México durante la *Decena Trágica* y pasar hambre y ser testigo del dolor, la tragedia, el abuso y la violencia. Más adelante apoyó al constitucionalista Venustiano Carranza, quien llegaría a ser Presidente y proclamar la Constitución de 1917. José Clemente Orozco no participó en la lucha armada, lo hizo desde el periódico carrancista *La Vanguardia*, con mordaces caricaturas. Posiblemente estas experiencias lo llevaron a lamentar por el resto de su vida la destrucción del hombre por el hombre, tema obsesivo y constante en su obra.

En cuanto el problema del mural en relación con la arquitectura, Orozco piensa que solamente se puede resolver estando en el edificio en cuestión, aprovecha también elementos arquitectónicos como soportes para su construcción pictórica y a diferencia de Rivera, si dispone de un muro de grandes dimensiones, en lugar de pintar en él multitud de elementos y figuras, pintará muy pocas, pero muy grandes. De este modo, las figuras de Orozco verdaderamente saltan sobre el espectador, quien no puede sustraerse a las mismas, no puede evitar ver y reaccionar ante el mural.

Un año antes de su muerte, en ocasión de una reunión de la UNESCO en México, Orozco pronunció un

mensaje por la radio, mismo que fue posteriormente publicado, del cual tomo algunas líneas en las que se refiere a la pintura mexicana de su tiempo:

...pintura mural siempre a la vista del pueblo, pintura que no se compra ni se vende, que habla a todo el que pasa (...) puede encontrarse en ella con bastante exactitud, qué es lo que México piensa, lo que ama y odia; qué es lo que lo inquieta, lo obsesiona o perturba, lo que teme y espera (...) contradicciones. Resulta, a la postre, todo un examen de conciencia (...) en México ha sido posible (...) por la absoluta libertad (Fernández J., 1962, p. 221).

69



La fuerza, el sentido trágico y la destreza de este muralista extraordinario se resumen en su obra cumbre: *El hombre en llamas*, que abarca la totalidad del interior de la cúpula de la ex-capilla del Hospicio Cabañas en Guadalajara, una sola figura, la de un hombre desnudo y consumido por las llamas que asciende más allá de la cúpula, ¿catarsis?, ¿consumirse para renacer?

David Alfaro Siqueiros (1896-1974)

Desde muy joven participó en movimientos políticos y estudiantiles, como la huelga de estudiantes de la Academia de San Carlos en 1911 y más tarde en la Revolución, en la facción carrancista, por lo que a la caída del Presidente Carranza se exilia y en 1920 va a Europa donde se encontrará con Rivera. Su pasión fue la política y en aras de la misma en varios periodos de su vida dejó incluso de pintar; sin embargo, las aportaciones que hizo al Movimiento Muralista son de suma importancia, tanto en el terreno de la teoría como de la práctica. Siqueiros redactó el manifiesto del Sindicato de artistas, al que ya he



hecho referencia. Publicó una gran cantidad de artículos con un estilo apasionado en donde se aprecian sus ideas estéticas y desde luego políticas, escribiendo además algunos «llamamientos» a los artistas de toda América Latina, invitándolos a crear un arte nuevo de raíces americanas (coincidiendo en esto con Orozco), siguiendo la ruta trazada por los muralistas mexicanos.

Siqueiros comparte con Rivera el optimismo hacia el futuro y el interés por el proletariado, exalta a la Revolución y su intención didáctica va encaminada especialmente a crear una conciencia de justicia social, pero él, a diferencia de Orozco, propone la lucha de clases. Rechazó enérgicamente el individualismo y exaltó la creación colectiva. Proclama la estética de la máquina, y elogia la velocidad, coincidiendo en esto y en otros principios estéticos con el Futurismo italiano, mismo que conoció durante su exilio. Sus temas más que históricos, aunque también los tiene, se relacionan con situaciones sociales, sea la lucha de clases, sea una loa a las instituciones recién fundadas en beneficio de los más desprotegidos, como puede ser el Instituto Mexicano del Seguro Social.

Los problemas que se planteó fueron sobre todo de índole formal: fundamentalmente la representación del movimiento, la perspectiva relacionada a este, y la experimentación con materiales nuevos. Sus trazos son amplios, sin detalle y los fondos de sus murales se acercan a lo abstracto, son volúmenes y líneas que contribuyen a crear una perspectiva dinámica cuyo punto de fuga es el espectador en movimiento. En este terreno logra composiciones realmente asombrosas, de una fuerza inusitada. Utilizó la pistola de aire y superficies metálicas para sus murales, introdujo la esculto-pintura y experimentó diversas técnicas para hacer murales exteriores. Todo ello bajo la premisa de que a pintura nueva, medios nuevos.

Frente al problema de la integración entre pintura y arquitectura, Alfaro Siqueiros opta por modificar con fibra de vidrio y con trucos ópticos la superficie, y en una especie de neobarroquismo, diluye las aristas, incluye materiales reflejantes y logra engañar a nuestros ojos, el mejor ejemplo de esto lo encontramos en la escalera del edificio del Sindicato de electricistas y en el magnífico mural del lobby del auditorio del Hospital de la Raza, en donde el mural envuelve completamente al espectador, lo hace parte suya.

Conclusión

Como se ha visto en estas breves líneas, la pintura mural mexicana surge de un deseo de educar, educar tanto los sentidos, como el gusto, el intelecto y el espíritu del individuo y de la población popular. Esto se logra al pintar en los muros de edificios públicos donde el acceso es casual y gratuito, con pinturas de la calidad y fuerza expresiva que captan la atención del público.

El Muralismo Mexicano, es un movimiento que básicamente se vuelve hacia México para crear una escuela nacional, al hacerlo de una manera auténtica, no solamente lo logra sino que adquiere dimensiones universales. Lo anima un profundo nacionalismo que late en cada uno de los murales, un nacionalismo humanista que desea alentar y sostener la fe y el ánimo de todos los habitantes del país sin importar su condición ni posición social.

A pesar de que el muralismo nace como un movimiento colectivo, cada pintor va a interpretar la filosofía del mismo de manera diferente y se va a expresar con toda libertad, logrando una variedad de respuestas y soluciones a los problemas planteados.





Fue una respuesta entusiasta y de calidad al llamado a reconstruir al país, fue la semilla fértil con la que contribuyeron pintores de primera línea a la educación y desarrollo del país.

Bibliografía

- CHARLOT, Jean
 1985 *El Renacimiento del Muralismo Mexicano, 1920-1925*. México: Domés S.A.
- FERNÁNDEZ, Justino
 1962 *El Hombre. Estética del Arte Moderno y Contemporáneo*. México: UNAM.
- ZEA, Leopoldo
 1948 *Esquema para una Historia del Pensamiento en México*, en Ensayos sobre Filosofía de la Historia. México: Stylo.

Bibliografía de internet

- HIERRO, Graciela: *Reflexiones acerca de una filosofía de la Educación*, en Revista ANUIES, No. 28.
<http://www.anui.es.mx/servicios/p-anui.es/publicaciones/revsup/rpso28/txt4htm>. 10 de marzo de 2009.
- Martínez, Enrique, *La Filosofía de la Educación como saber filosófico*.
<http://www.hottopos.com//mirand13/enrique.htm>. 4 de marzo de 2009.
- Rojas, Ajmad, Diego, *¿Para qué Filosofía de la Educación?*, en Saporapanda. <http://www.hogspot.com/2007/08/para-que-filosofia-de-la-educacion.html>. 28 de febrero de 2009.
- SOSA RAMOS Anastasio, *José Vasconcelos en El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana*, Coordinador General para México, Alberto Saladino García. Versión digital, iniciada en junio de 2004, a cargo de José Luis Gómez-Martínez. www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/

FORMA, MIMESIS, CREATIVIDAD (preguntar y repreguntar)

P. Giulio Bertoldi, csj.
Docente Universidad Politécnica Salesiana

73



Existe la Trinidad de Rublev, por ende Dios es.
Pavel Florenskij

“Existe la Trinidad de Rublev, por ende Dios es”, afirmaba Pavel Florenskij. (Pinotti, 2007: 185). Me gusta comenzar con este silogismo *sui generis*. No estoy haciendo teodicea, sólo quiero abrir este aporte para el nuevo número de SOPHIA, Arte y Pensamiento, invitando primero al lector a visitar virtualmente una obra de arte extrema que se encuentra en la Galería Tretiakof de Moscú: el icono *La Trinidad*, la más famosa de Rublev.

Hacia el año 1425, en un momento de guerras y graves conflictos en Rusia, se encarga al monje Andréi Rublev que pinte un icono espejo del tiempo para una nueva iglesia.

Rublev, en lugar de pintar escenas de muerte y juicio, pinta el icono de la Trinidad. La misteriosa escena de los tres ángeles que visitan a Abraham, junto a la encina de Mambré (Gn 18, 1-15), constituye el tema básico de la representación, pero estos tres ángeles han sido vistos



siempre por la tradición eclesial como símbolo de la Trinidad. Los tres ángeles se sientan en torno a una mesa-altar sobre lo que hay una gran fuente, y en ella un corde-ro. La eucaristía es el centro del icono. Detrás de los ángeles se dibujan una casa-templo, un árbol y una roca, sím-bolos de la Iglesia, del árbol de la vida y del cosmos. Los ángeles producen la impresión de inmaterialidad, y la perspectiva invertida del cuadro elimina las distancias, para que el misterio lejano se acerque y se haga de algún modo presente. Todo el cuadro respira una atmósfera de serenidad y gozo. Es la alegría de la comunión, el amor de la Trinidad que se comunica al mundo, hasta el sacrificio del Cordero pascual. Existe en el icono una circularidad, claramente sugerida por la postura de las figuras, que, aun estando quietas, reflejan el movimiento del amor mutuo trinitario. Los ángeles son parecidos entre sí, pero cada uno de ellos muestra su propia especificidad, expresada por los diversos colores.

Rublev los presenta en apacible coloquio, sumi-dos en profundas meditaciones. Los tres ángeles aparecen con sus cabezas suavemente inclinadas, unidos por la con-cordancia espiritual, serenos. Esta inclinación hacia el ángel, figura de Dios Padre, es la mejor traducción de Jn 1,1, que habla del Hijo en tensión filial hacia el Padre.

La belleza y armonía del icono, ejecutado con sorprendente inspiración y maestría, sirvió de modelo excelso a los creadores artísticos rusos de épocas posterio-res. En este cuadro el espectador se encuentra con la Filocalia, se siente llamado a amar profundamente la belleza, la bondad y la verdad. Rublev, testigo de un mundo sin paz, habla de cambio (*metanoia*), de la con-versión mediante esta manifestación (*epiphaneia*) de las divinas personas. “Esta obra fue definida el centro nou-ménico de la Rus” (Cacciari, 2007: 13-14).



Antes de hablar de forma, mimesis y creatividad, he pensado detenerme con el lector ante esta obra que me revela que sólo el arte puede alcanzar regiones donde no dominan ni el tiempo ni el espacio.

Difícil no tener presente en el camino de la formación estética a esta obra aurática, aunque hoy el arte se mueva en una época posaurática (Benjamín) y posmetafísica.

En mi credo estético, toda obra de arte tiene que pasarme —de manera explícita o implícita— algo actual y algo eterno, hacerme vibrar (experiencia estética) con algo visible que me dice lo invisible. La dualidad —ésta— es perceptible tanto en el arte sacro como en el profano, tanto en el solemne como en el frívolo. Y es una constante del arte porque es una constante del hombre: La dualidad del arte es una consecuencia fatal de la dualidad del hombre. Considere, si así le place, la parte eternamente subsistente como el alma del arte, y el elemento variable como su cuerpo.

Estructurado en cuatro partes, este artículo marcado por tres palabras mayores de la estética: *forma*, *mimesis* y *creatividad*, tiene este prólogo, la cuarta parte, *Arte y vida*, y una conclusión. Con *Arte y vida*, quiero mostrar implícitamente los valores educativos del hecho artístico. Me servirá para eso del film *Te doy mis ojos* de Iciar Bollaín (2003).

Hecho pedagógico y hecho artístico tienen que caminar juntos. El hombre es *faber fortunae suae*, el hombre es artífice de sí mismo y todo con arte. El hombre tiene que ser arquitecto, escultor, pintor, poeta, cantor, director de la película de su historia, que no es sólo cuestión de espacio y tiempo sino de valores y relaciones con lo Trascendente, con los demás y con el mundo.

Desde siempre el arte pregunta a los humanos, provocando su natural actitud filosófica, y desde siempre



la filosofía sabe que interrogando al arte podemos intentar dar razón de nuestra inextinguible voluntad de verdad, la necesidad típicamente humana de solucionar el misterio de la vida, arrancándole los más íntimos secretos.

Aclaro que esta breve meditación sobre los tres temas no tiene ninguna pretensión de algo definitivo ni de totalidad. El arte de la pintura parece dominar las alusiones, pero no por elección sino por un gusto personal y también por la autoridad de Leonardo da Vinci, genio universal, que definía la pintura como arte primero.

A lo mejor quedarán excluidos grandes nombres de artistas, filósofos y críticos de arte, no siempre por una inevitable selección consecuencia de los límites de tiempo y espacio, ni por la dinámica del tema, sino sobre todo por mis limitados conocimientos.

Hablar de arte es pisar un terreno para resbalar y hundirse en el barro; es decir, experimentar lo inestable. Parece que el arte, por distintas razones, puede condenarnos a la inseguridad. Nos sentimos enfrentados con un enigma constitutivo. A veces tengo la impresión de aventurarme a un viaje en alta mar donde me espera el inevitable naufragio. Pero recuerdo a Giacomo Leopardi, un poeta italiano, que en su soneto *l'Infinito* proclamaba: “naufragar m'è dolce in questo mare”, que, en libre traducción, significa: *para mí, naufragar en el mar del arte es algo dulce*. Siempre que se salve el arte, como insinuó Petronio, árbitro de las estéticas (*arbiter elegantiarum*) y ministro de arte del emperador Nerón. Petronio en su estéticamente finísimo *Satyricon* presenta al poeta Eumolpo, que durante un naufragio (paradigma del naufragio de todos los valores) arriesga la vida para salvar un apunte de poesía. El arte es vida, no puede ni debe morir.

¿Por qué, entonces, forma, mimesis y creatividad? Porque la estética las destacó desde siempre como

camino de la belleza (*vía pulchritudinis*), y porque el arte es un proceso, una fuente con agua en movimiento, que siempre cuestiona la forma, la mimesis y la creatividad, y es cuestionada por ellas. La belleza es el resultado de este camino.

¿Mi objetivo? Abrir mis ojos y los de los demás mediante lo grandioso del arte y el amor a lo bello. En el conocimiento (*episteme*), la imagen (*eidolon*) precede a la idea (*eidos*) y la lógica (*logiké*) arraiga en la sensación (*estética*).



FORMA

Forma multipliciter dicitur.

(Se habla de forma en muchos sentidos).

Gilbertus Porretanus

La palabra *forma* viene de la metafísica.

Pocos términos han sido tan duraderos como *forma*: este ha persistido desde los romanos; y pocos son tan internacionales: su término latino ha sido adoptado por muchas lenguas modernas; el italiano, el español, el polaco y el ruso lo han aceptado sin hacer ningún tipo de cambio; otras lo han hecho alterándolo ligeramente (por ejemplo: *forme* en francés, *form* en inglés y alemán).

Sin embargo, la ambigüedad del término tiene tanta importancia como su persistencia.

Desde el principio, el término latino de forma sustituyó a dos palabras griegas: *morphé* y *eidos*. La primera se aplicaba principalmente a las formas visibles; la segunda, a las formas conceptuales. Esta doble herencia ha contribuido considerablemente a la diversidad de significados que tiene el término.

La existencia de muchos términos opuestos al de forma (contenido, materia, elemento, tema y otros)



revelan sus numerosos significados. Si el contenido se entiende como lo opuesto de forma (forma y contenido), entonces la forma significa la apariencia externa o el estilo; si lo opuesto es la materia, entonces la forma se entiende como figura; si el elemento es lo opuesto, entonces la forma equivale a la disposición o la combinación de las partes.

La historia de la estética presenta, entre otros, cinco significados diferentes de forma, importantes todos ellos para una apropiada comprensión del arte.

1. “La forma es la disposición de las partes. Denominémosla con Tatarkiewicz la forma A. En este caso, lo opuesto o correlativo de la forma son los elementos, los componentes o partes que la forma une o incluye en un todo. La forma de un pórtico es la disposición de sus columnas; la forma de una melodía es el orden de sus sonidos” (Tatarkiewicz, 1997: 254).

2. Cuando el término forma se aplica a lo que se da directamente a los sentidos, la denominaremos como forma B. Lo opuesto y correlativo es el contenido. En este sentido, el sonido que tienen las palabras en poesía es la forma, y su significado, el contenido.

Estos dos significados han sido a veces identificados de un modo incorrecto y confuso. En el primer significado la forma es una abstracción; una obra de arte nunca es sólo una disposición, sino que consiste en las partes que guardan una cierta disposición. Por otro lado, la forma B es concreta por definición, porque “se da a los sentidos”. A veces combinamos los dos significados inapropiadamente.

3) La forma puede significar el límite o contorno de un objeto. Denominémosla como forma C. Lo opuesto y correlativo es la materia o lo material. En este sentido —utilizado a menudo en el habla cotidiana—, la forma se parece, pero no es de ningún modo idéntica, a la



forma B: la forma B incluye tanto el contorno como el color, la forma C, sólo el contorno.

Los tres conceptos de forma, anteriormente mencionados (A, B y C), son creaciones de la misma estética. Los dos conceptos de forma que siguen surgieron a partir de la filosofía general y pasaron después a la estética.

4. El que denominaremos como forma D fue inventado por Aristóteles.

Forma significa aquí la esencia conceptual de un objeto; otro término aristotélico que se entiende así es «entelequia». Los opuestos y correlatos de la forma D son los rasgos accidentales de los objetos. La mayoría de los estetas modernos prescinden de este concepto de forma, pero no siempre ha sucedido así. En la historia de la estética, la forma D es tan antigua como la forma A, y precedió realmente a los conceptos B y C.

5. El que vamos a denominar forma E, fue utilizado por Kant.

Para él y sus seguidores significaba la contribución de la mente al objeto percibido.

El opuesto y correlato de la forma kantiana es aquello que no es producido e introducido por la mente, sino que se le da desde fuera a través de la experiencia, bajo diferentes sinónimos, p. ej., figura y *species*, en latín, *shape* y *figure*, en inglés.

Existen también otros significados de forma que, aunque menos importantes, se utilizan en la teoría y práctica de las artes.

Un grupo de psicólogos observó que percibimos las formas como totalidades; no es cierto, como habían pensado los psicólogos del siglo anterior, que percibamos primero los elementos y los componemos después mediante formas; no es cierto que percibamos primero los ojos, la nariz y los labios, y después, en segundo



lugar, la cara; percibimos la cara inmediatamente. Del mismo modo, oímos directamente una melodía, y no una colección de sonidos. Esta observación se convirtió en el punto de partida de una teoría de las formas conocida con el nombre de psicología de la *Gestalt*, dicho de otro modo como configuracionismo. La tesis de la *Gestaltheorie* es que los elementos de la forma son abstracciones, siendo las totalidades, las configuraciones las únicas formas reales.

En la segunda mitad del siglo XX esta tesis se aplicó también en la estética.

Los significados que han sido presentados aquí no son ciertamente todos aquellos que han sido utilizados por quienes han hablado del arte y de la belleza.

En las presentes deliberaciones, el objetivo ha sido sólo distinguir los numerosos conceptos que existen de forma. No tenemos ni tiempo ni espacio para presentar su historia. Y la historia de cada uno de los cinco grandes conceptos de forma han tomado un curso diferente. La forma A constituyó un concepto fundamental de la teoría del arte durante muchos siglos. La forma B se ha establecido a veces contra el contenido y sobre el contenido de una obra de arte, pero nunca con tanto énfasis como en el siglo XX.

La forma C fue el lenguaje del arte peculiar de los siglos XVI y XVII. La forma D fue un rasgo distintivo del escolasticismo adulto. La forma E comenzó a interesar únicamente a finales del siglo XIX.

Ya en el siglo XII Gilberto de la Porrée escribió que se habla de forma en muchos sentidos.

Al mirar este breve recorrido hay que destacar que el tema de la forma se resuelve en una larga marcha en el mismo sitio.

De hecho la forma es el punto crítico del arte, para el artista, para el crítico, para el público.



El rico giro de significados que se ha dado al término es de aquellos que dan mareo.

Ningún paso adelante desde Platón. El célebre filósofo griego nos habla de *eidos* en el sentido de idea; Aristóteles de *morphé* en el sentido de principio de orden, como también lo entiende Kant; mientras que Hegel lo presenta como apariencia sensible.

Schlegel y Novalis, siguiendo a Goethe, hablan como de un principio intensivo originario; y más recientemente los teóricos de la *Gestalt*, resintiendo de la larga ola del platonismo, hablan de *eidos*.

Es verdad que el arte es forma, pero habría que evidenciar que más que forma es un proceso, una acción transfigurativa; por ende, tiene una función de transfiguración; y este es el criterio que une a todas las obras bajo la categoría de arte.

Una acción en base a la cual el artista toma algo del mundo y hace de ello una escena.

La forma nos dice que una obra de arte no es algo normal, en serie con otras cosas, como una «y» de conjunción entre palabras, sino que se impone como un *es* (cópula). Es una afirmación en propio, una aparición.

La forma nos hace valorar la existencia del artista, su rol y función como el de uno que se interpone, se mete, rompe e interrumpe la cadena normal, toma un pedazo de este mundo y lo rehace.

Su actuar no es sólo un *facere*, es un *perficere*. No repite el mundo, lo cambia, lo modifica, corrige los defectos. Hace del mundo una escena, expresa significados y sentido. Entre deseo y protesta, su estilo es el modo de ver las cosas de manera crítica y resolutiva.

Duchamp toma un secador de botella y lo lleva a una galería, Leonardo toma una mujer y la lleva ante el lienzo y crea la Gioconda.



El artista toma un pedazo de caos y le da un inicio, toma una forma, la re-forma y la transfigura.

Forma, re-forma, transfiguración. Aquí tenemos el proceso de la obra de arte. La Forma es la puesta en forma de la física de la representación, la corporeidad de la obra de arte y el *quid* de la obra, la escena. La re-forma es el estilo en cuanto reelaboración del artista que interviene sobre el objeto de la escena aportando cambios de naturaleza interpretativa ahora para romper o ahora para ajustar.

La transfiguración es la meta de la acción, el resultado de la acción complexiva.

Esta es la cifra artística que tiene la forma: forma (*morphé*), re-forma (*morphosis*) transfiguración (*metamorphosis*). La re-forma es el elemento subjetivo que el artista imprime sobre lo real y sus formas. La obra de arte es la acción del estilo y el estilo introduce la diferencia que el arte realiza en la vida.

MIMESIS

Ars imitatur naturam.

(El arte imita la naturaleza).

Imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis.

(Imitación de la vida, espejo de la costumbre, imagen de la verdad).

Cicerón

La sentencia se atribuye a Cicerón ya desde el siglo IV, y, con economía ejemplar —conviene con el estilo del orador romano—, resume y completa una convicción secular: que la literatura, y el arte por extensión, encuentran su fundamento en la imitación (*mimesis*).

La idea, como tantas otras, aparece en Platón. Y no sólo la idea, sino su exposición metafórica más eficaz: el espejo.



En el pensamiento platónico la actividad poética es, inequívocamente, actividad mimética. Pura repetición de las cosas que, a su vez, *repiten* las ideas. El argumento se convierte en la base de una condena: puesto que está alejado de la verdad en grado sumo, el poeta ha de ser expulsado de la ciudad; su mundo, copia de copia, es, en el mejor de los casos, vano; en el peor, peligroso.

La poesía, puesto que halla su fundamento y origen en la realidad sensible, tiene estatuto de *simulacro*: es, como la imagen reflejada en el espejo, vana repetición, pura inconsistencia, elemento de distorsión cuya multiplicabilidad presumible se convierte en amenaza. Denominamos *simulacro* a esta primera figura de la teoría de la imitación. Se trata siempre de una reiteración devaluada del mundo sensible, de un mero producto de la habilidad técnica que se construye al margen de la verdad (de las ideas) y alejado de ella: supone, por lo tanto, la proliferación insensata del error. “Ninguno de nuestros poetas —dice Platón en Fedro, 247 c— ha cantado todavía el ámbito suprasensible, y ninguno lo cantará jamás como le corresponde”.

Es cierto que el principio de la mimesis sobrevivió con creces a la versión restrictiva y policial de la Academia. Aristóteles (Poética I y IV) no discute el fundamento mimético de la literatura y el arte, sino que descubre su positividad en términos ético-políticos: un criterio pragmático redime a la imitación, que, según Aristóteles, puede hacer agradable la historia (Poética I) así como mover a la piedad (Poética IV).

En el propio ámbito platónico de pensamiento, Plotino dignifica el lugar del arte aun sin dudar de su calidad puramente imitativa. Plotino interpreta (o corrige) a Platón en un aspecto que, a la postre, resultaría esencial: el artista «no reproduce simplemente la cosa contemplada, re-produce directamente las ideas. Desde esta convic-



ción (que se había abonado desde antiguo antes de ser largamente tratada por Plotino) el arte no será ya solamente tolerado como copia disminuida de lo real-sensible, sino que será altamente valorado como espacio de mediación entre la realidad de la idea y la materialidad sensible: “Fidias no modeló a Zeus a partir de ningún modelo de entre lo sensible, sino a partir de aquella forma que Zeus debería tomar si decidiera manifestarse”¹.

Así, pues, la primera consecuencia de la interpretación de Plotino es que el arte (*techne*) no es esencialmente diferente de la naturaleza (*physis*), no es su reproducción deficiente y superflua, sino que ambos tienen su común fundamento inmediato en las ideas mismas. El arte puede, además, añadir belleza al elemento natural ahí donde este carece de ella.

Hay en esta concepción un elemento destacable: la poiesis continúa siendo imitación, re-producción, pero el carácter mimético deja de ser peyorativo en la medida en que el referente no es empírico sino trascendental. Los objetos producidos por el arte no son ya meras copias (de las cosas) sino representaciones cualificadas de las ideas mismas.

Plotino refuta el anteriormente citado pasaje del Fedro (Eneadas V, 8 1-2) y se enfrenta a la concepción general de Platón con respecto al arte (expuesta así mismo en República X. Leyes VII, Sofista...) al argumentar desde el carácter trascendental de la imitación artística. El poeta, el escultor, ya no reproducen la pura materialidad sino que materializan la idea. Este desplazamiento será fundamental para el desarrollo tanto del arte como de la estética, especialmente a partir del Renacimiento.

La filosofía de Plotino otorga al artista una dignidad metafísica inexistente en Platón, al hacer de él una especie de intérprete del orden suprasensible, una especie de Demiurgo que, con la vista fija en las ideas, impone

forma a la materia de sus creaciones. Esta apertura trascendental tiene mayor importancia, si cabe, en cuanto convierte al artista en testigo de la unidad del Todo: él transfiere a la materia la idea que previamente estaba en su pensamiento. El artista en cuanto artista es depositario de la idea y artífice de su manifestación sensible. La idea, por lo tanto, no permanece impávida en su lugar recóndito, sino que se aviene a desplegarse en el arte, en el artista y en la obra, en este orden y sucesión.

Para Plotino la materia no tenía forma, sino que esta estaba en el pensamiento del artista antes de llegar a la piedra; y estaba en el artista, no porque tenga ojos y manos sino porque participa del arte. La creación artística aspira al rango de revelación, de manifestación sensible del orden esencial de las ideas. El artista, a su vez, aparece como mediador depositario de la idea, como mensajero del orden suprasensible.

Podemos decir que, a mediados del siglo II, con la filosofía de Plotino, se cierra el ciclo de formación de la teoría clásica del arte, una teoría basada en el concepto de *mímesis*, que en sus tres diferentes versiones, ha sido decisiva en la historia occidental. Ya hemos esbozado someramente las tres versiones de la teoría mimética: *la platónica*, según la cual el arte imita las cosas sensibles y, por lo tanto, produce simulacros; *la aristotélica*: el arte imita objetos y acciones —principalmente la acción humana⁶ no teniendo carácter suntuario ni negativo sino, por el contrario, siendo de utilidad estética, ética y política; *la de Plotino*, que supone la apertura del horizonte trascendental del arte. Plotino muestra que el ámbito legítimo de la poiesis no es necesariamente el técnico o el sociopolítico sino el metafísico.

En el transcurso de la historia, la referencia a la *mímesis*, en sus tres versiones y aspectos, ha sido constante. Todavía en el siglo XVIII la teoría mimética seguía





siendo considerada como principio fundamental del Arte, y también allí la imitación exigía habilidad técnica, o capacidad para educar, convencer o persuadir, y, además, ese rasgo que hace específica la captación del Artista — podemos denominarla inspiración— que consiste en asir y materializar contenidos y/o estructuras mentales.

Los expertos afirman que a comienzos del siglo XIX se impone otro tipo de sensibilidad que se aleja de la concepción mimética (realista, objetivista, idealista) para encontrar la raíz y el fundamento del arte en el sujeto creador. La estética romántica se configura a partir de la convicción de que lo propiamente artístico es la expresión del sentimiento, el aporte subjetivo.

Desde esta perspectiva, y por un camino que no es exactamente el de la *Critica del Juicio*, el arte se suma a la modernidad, en el sentido más kantiano del término, consumando él también un “giro copernicano” que le conduce desde la primacía del objeto imitado (sea este de carácter empírico o trascendental) a la primacía del sujeto.

Este desplazamiento genera una nueva semántica reputativa que encuentra su eje en la noción de originalidad, y exige la valoración de “lo propio”, de la diferencia, de lo característico².

Ahora bien, si reparamos en las obras que produjo la época romántica en las diferentes artes, y a ellas sumamos la producción posterior de las vanguardias y del arte contemporáneo, creo que se puede afirmar que, aun rompiendo los moldes clásicos y enunciando un nuevo marco de ejecución y recepción, el arte no ha renunciado a la dignidad metafísica que Plotino le confería, sino que ha continuado percibiéndose a sí como materialización de lo suprasensible fundamental.

La obra de Hölderlin —tensional más que dialéctica— atribuye a la poesía (y al arte en general) un



espacio fundamental y propio: el arte no se trivializa en mera reproducción de las cosas (Platón) ni se somete a ser pura imitación de la idea (Plotino). Llena el ámbito que media entre lo histórico y lo trascendental, entre lo moderno y lo eterno, sin adherirse dogmáticamente a ninguno de los extremos sino dejándose *ser* en la tensión.

La misión del arte no es la de copiar la naturaleza, sino la de expresarla. Plinio afirma que Apeles pintó también cosas que no es posible pintar: truenos, relámpagos y rayos.

De verdad relámpagos y rayos, pero lo truenos no. Por lo tanto la pintura es capaz de restituírnos hasta lo invisible.

Mimesis physeos, imitación de la fuerza productiva de la naturaleza, el arte es también *natura naturans*, no una imagen de la *natura naturata*. El hombre está en correspondencia con el dinamismo de la naturaleza y el alma, no como copia o huella pasiva de un cosmos ya dado. El artista creador imita el movimiento creador divino.

El arte imita a la naturaleza. A lo largo de los siglos se ha entendido esta afirmación de un modo algo simplista: como si el arte copiara formas naturales sin más, tal como hacía la abeja de la que hablaba Miguel Ángel. Así, el artista debería hacer copias lo más parecidas posible al original tomado de la naturaleza; «parecidas hasta el asco», decía el comedido Hegel. Sólo valdría el arte figurativo de inspiración natural, mientras el abstracto sería una deformación, una enfermedad del verdadero arte. A su vez, cualquier imitación de algo natural debería ser necesariamente arte.

Las anteriores afirmaciones nos pueden resultar claramente sospechosas. De hecho, si seguimos leyendo, descubrimos que la sentencia clásica dice: *ars imitatur*

naturam in sua operatione: el arte imita a la naturaleza pero sólo en su modo de obrar.

Este pequeño matiz pone el citado aforismo en perfecto acuerdo con las afirmaciones de los románticos.

Y este parece ser el verdadero sentido de la palabra imitación: mimesis.

CREATIVIDAD

88



Multis luminibus ingenii, multae tamen artis.
(Mucha luz de ingenio, pero también mucho arte).

San Jerónimo

Este es el juicio estético que San Jerónimo formula sobre el *De rerum natura* de Tito Lucrecio Caro, autor de un poema incompleto, pero maravilloso por la inspiración y por la forma. Una obra de filosofía y poesía.

Lucrecio revela, dice Jerónimo, mucho ingenio y mucho arte. De hecho en este poema, encuentra uno la filosofía en exámetros, el atomismo presentado con ímpetu épico, contenidos democriteos y epicureos en forma de los Anales del poeta Enio... y todo esto *gottlos, aber göttlich...* es decir, a pesar de que por ser obra epicurea Lucrecio prescinde de los dioses (*gottlos*), escribe divinamente y habla de lo *fascinans et tremendum* (*me divinus percipit horror*) de la vida de ellos... y todo esto con inspiración y forma.

El concepto contemporáneo de creatividad

Creatividad es el poder de crear y una propensión a crear. Es un término que, en nuestros días, se beneficia de cierto éxito, pero que corresponde a una noción de empleo delicado. Según la interpretación actual, la creatividad es un concepto que tiene un ámbito muy amplio:

abarca toda clase de actividades y producciones humanas, no sólo aquellas que han sido realizadas por los artistas, sino también por científicos y técnicos. El arte encaja en este concepto.

¿Cuáles son los rasgos que hacen que sean diferentes las actividades y las obras creativas de las que no lo son? El rasgo que distingue a la creatividad en todos los campos, tanto en pintura como en literatura, en ciencia como en tecnología, es la novedad: la novedad que existe en una actividad o en una obra. Pero esta es una respuesta simplista; la creatividad no se da cada vez que se da la novedad. Toda creatividad implica novedad, pero no a la inversa. El concepto de novedad es vago —lo que es nuevo en un sentido de la expresión, no lo es en otro sentido—. *Todo cambia y nada cambia.* Las obras humanas pueden considerarse desde diferentes puntos de vista y aquellos trabajos que son nuevos desde un cierto punto de vista no lo son desde otro enfoque. De modo que no es nada nuevo, en cualquier árbol viejo cada primavera brotan hojas nuevas.

El criterio de creatividad no es sólo la novedad, pide también algo más: un nivel más elevado de acción, un mayor esfuerzo, una mayor eficacia. Desde luego, es imposible precisar dónde comienza ese nivel superior. Consideramos personas creativas a aquellas cuyos trabajos no son sólo nuevos, sino que además son la manifestación de una habilidad especial, una tensión, una energía mental, un talento o un genio. La *energía mental* utilizada en la producción de algo nuevo nos da la medida de la creatividad así como la de la misma novedad. En realidad es, después de la novedad, una segunda forma de medir la creatividad.

Así, pues, la creatividad tiene dos criterios, dos medidas. Y ninguna —ni la energía mental ni la nove-





dad— se presta a ser medida, sólo puede evaluarse intuitivamente. En consecuencia, la creatividad no es un concepto con el que se pueda operar con precisión. La afirmación de que la creatividad consiste en novedad y energía mental constituye su descripción. Pero la mayoría de la gente hoy día lo ve también como un juicio, y muy positivo. ¿Por qué se valora la creatividad? Al menos por dos razones. Porque producir cosas nuevas amplía el marco de nuestras vidas, y también porque es una manifestación del poder de independencia de la mente humana, una manifestación de su individualidad y singularidad. Para muchos, la creatividad es una necesidad sin la cual no se puede vivir. “No puedo prescindir en mi vida y mi pintura de algo que es más fuerte que yo, que es mi vida”, escribía Van Gogh sobre la capacidad de crear (Tatarkiewicz, 1997: 294).

Pero, sobre todo, el culto a la creatividad es un culto a la capacidad sobrehumana —divina, por decirlo— axial del hombre. Para Igor Stravinsky, en la raíz de toda creatividad uno encuentra algo que está por encima de lo terrenal.

La alta valoración de la creatividad surgió principalmente en el campo del arte, y se comprende que así fue, pues, las demás actividades humanas realizan otras tareas: las ciencias sirven al conocimiento del mundo; la tecnología, a la organización y facilitación de la vida; sin embargo, el arte no lleva a cabo estas tareas lo suficientemente bien como para que constituyan su razón de ser. El culto a la creatividad puede ser una consecuencia de la sobreproducción del arte. Constituye un criterio de selección de obras de arte, de las que existe una cantidad excesiva. Tanto se ha asociado una interpretación positiva a la creatividad que apenas podría comprenderse que un hombre contemporáneo sintiera una actitud indiferente

hacia ella, y peor aun una actitud negativa. Y sin embargo, en la historia de la cultura europea dominó durante mucho tiempo una actitud así. No se hablaba de creatividad porque esta pasó desapercibida, y pasó desapercibida porque no se la valoró, y no se la valoró porque se pensaba que el cosmos era la mayor perfección: “¿Qué podría crear yo que fuese igual de perfecto?”, se preguntaban los hombres de la antigüedad y la Edad Media. El culto a la perfección cósmica era un dogma, pero también podría considerarse un dogma la devoción que se muestra en la actualidad hacia la originalidad, la individualidad y la creatividad. Los siglos antiguos y modernos constituyen dos fases en contraste de las fluctuaciones de los gustos humanos.

La segunda fase tuvo su culminación a finales del siglo XIX. En aquel momento, Remy de Gourmont sostenía que para un escritor la única razón de ser era ser original. De donde dedujo la conclusión, errónea sin duda, de que «deben reconocerse tantas estéticas como estetas haya». Por el contrario, lo que se precisa es una estética única que caracterice los trabajos de los escritores originales; aunque, desde luego, se tratará de una estética pluralista.

Hoy día, la ola de veneración por la creatividad sigue creciendo. Esto se plasma muy especialmente, entre otras cosas, en los Encuentros internacionales de Génève de 1967, dedicados al *Arte en la sociedad de hoy*. Leymaric, unos de los ponentes, constataba: “No importa lo creado, siempre que se produzca la creación”. La cuestión no es tener obras de arte: tenemos suficientes —estamos saturados y sobresaturados de ellas—; el objetivo es que siempre se produzca la creación; el objetivo es conseguir artistas, esas encarnaciones de la imaginación y la libertad. Lo que cuenta es la función creadora del arte, no los productos artísticos de los cuales ya estamos masivamente satu-



rados. Es decir, lo que preocupa es la creatividad, no el arte: no se puede avanzar más en el culto a la creatividad.

El artista y la creatividad

El artista tiene que ser inspirado y por los dioses. *Divinitus inspiratus*, decían los latinos. Ya Platón, en un tiempo en el que todavía no se condenaba a los poetas al exilio, celebraba a Ion por ser animado por una *theía dynamis*. Para él, el auténtico poeta no es el que destaca en su oficio, sino el que no se posee a sí mismo, el que delira; la musa a la que Homero invoca al comienzo de la Odisea toma posesión de él, como Apolo toma posesión de la pitonisa. En la tradición judeocristiana el dios es distinto, pero la función es análoga en lo que respecta a dar vida a la palabra del profeta en la escritura santa, a la que San Agustín llama “el estilete del Santo Espíritu”.

El origen de esta temática es el asombro que el hombre experimenta ante su poder creador, sea en el campo que sea (Platón habla de hombres políticos inspirados), aunque la *poiesis* artística es el ejemplo paradigmático de la creatividad. La inspiración sería la forma noble de la alienación. El hombre capaz de crear algo que sobrepasa lo humano, lo trasciende, convirtiéndolo en un extraño para sí mismo y para los otros hombres. Es como si él habitase otro que lo sustituye.

Con Kant y, tras él, todo el romanticismo, el genio ya no es el *genius*, demonio o ángel de la guarda, sino el *ingenium*, cierta disposición del espíritu. Esta aptitud o disposición es un don que la naturaleza otorga a sus favoritos. El genio tiene una naturaleza afortunada que consiste propiamente en una relación acertada entre la imaginación y el entendimiento, conferida, eso sí, por la naturaleza, siendo ella la que da al arte su norma, una norma siempre especial y nunca conceptualizada, ni



comunicable. Tal vez esta teoría del genio restaure el verdadero sentido de la doctrina aristotélica de la imitación, pues Aristóteles no recomienda imitar las cosas naturales, sino la naturaleza misma, o, dicho de otro modo, expresar la espontaneidad y el poder de lo natural, lo cual ¿de qué otro modo se iba a hacer, sino dejando actuar a la propia naturaleza?

Los dioses, dicen algunos, dan el primer verso, pero el resto del poema es labor del poeta; entra entonces en juego la lucidez y la laboriosidad del autor.

La ley está dentro y, tan sólo ayudada por el trabajo del artista, la obra de arte sale afuera; este tan sólo riega, cava, abona y prepara el terreno. Y espera. Por otra parte, es lógico que las mujeres asocien la formación de una obra de arte al proceso de gestación de una nueva criatura. «Los libros no nacen en la mente, sino que se gestan en el vientre», escribió una novelista latinoamericana. La madre y el jardinero serían dos modelos para el artista.

Goethe, genio alemán —un convencido naturalista— mostraba así un fuerte rechazo al término composición: “¿Cómo se puede decir que Mozart ha compuesto el Don Juan? ¡Como si se tratara de una torta hecha de uvas, azúcar y harina!”. También ha habido músicos que han manifestado su aversión por el término “composición” al parecerles demasiado fabril y artesanal. Hablan más bien de algo misterioso, de un invisible hilo de oro que recorre toda la obra dándole unidad, vida, gracia. No de algo que se pueda «componer» y fabricar sin más. Y tienen su parte de razón.

Pero el artista no es tampoco un simple jardinero de su obra, y así muchos de ellos insisten en la complementariedad entre una composición artificial y un crecimiento natural de la obra. Esta nace y crece, a la vez que el artista la hace y *compone*. Sigue siendo cierto que el artis-





ta es un trabajador de la forma, que es artesano antes que artista y que colabora con esas misteriosas fuerzas de la naturaleza que hacen crecer la obra de arte entre sus manos. No podemos olvidar la ilusión, el trabajo y el esfuerzo que el artista pone en su obra; ni tampoco la inspiración, esa luz, esa facilidad que llega de repente; ni esa energía que guía los pasos del artista al hacer sus obras.

La obra de arte es fruto del 1 por ciento de inspiración y el 99 por ciento de transpiración.

Quiero concluir con una anécdota de Picasso, probablemente el más genial del siglo XX; la podemos leer en su diario. Para acceder al II año de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, el joven Picasso tenía que rendir un examen muy difícil, que los docentes daban un mes de plazo para la entrega del dibujo a la comisión. Picasso lo terminó en un día. Un único impulso: “Lo acabé en un día. No encontraba nada más para agregar. El arte me hace hacer lo que quiere”. De verdad se necesita mucho ingenio y mucho arte.

ARTE Y VIDA

Arte, Verdad, Ser

Qui appetit bonum appetit, appetit simul pulchrum.

(Quien aspira al bien, aspira a lo bello).

Tomás de Aquino

Heidegger afirmaba que toda obra de arte es una epifanía del ser, un lugar donde el ser y la verdad se manifiestan al mundo. El arte tendría, pues, una dimensión reveladora: una obra no sólo nos hablaría de su autor y de la época en que fue creada, sino que también haría referencia a principios más universales. Las obras de arte

son también presencias reales, epifanías o manifestaciones no sólo de la belleza sino también del ser y de la verdad. Aunque también pueden hacer presentes, no lo olvidemos, la mentira, la nada e incluso la fealdad. A su vez, si la obra de arte trasparenta al ser, esto se debe también a la vinculación especial que existe entre el ser, la libertad y la persona. La persona puede entrar libremente en contacto con el ser no solo ontológicamente o a través de su propio ser sino también por medio de su obrar: su vida, su trabajo, su actividad en general; también el arte y la ética pueden llegar al corazón de la realidad del *ser y la verdad* de modo análogo a cómo lo pueden hacer la ciencia y la filosofía.

Por medio del arte llegamos al ser, pues bien, si el arte está en relación con el ser, la obra de arte estaría a su vez en contacto con el bien, la verdad y la belleza. *Bonum, Verum et Pulchrum*, como dicen los metafísicos, *convertuntur*. “El uno lleva al otro, ya que lo bueno, lo bello y lo verdadero —belleza, verdad y bien— están unidos en el ser aunque no necesariamente en el obrar, pues nuestra libertad está de por medio. Pero si el obrar se alianza con el ser se lograría difundir y ampliar esta unidad originaria. De aquí, sigue en el fondo esa secreta alianza entre arte, vida y ética: de la unidad de lo real a nivel metafísico se desprende esa unidad vital o existencial entre el arte y el resto de las actividades humanas. Por medio de la libertad la ontología puede influir a nivel existencial: el ser es uno a nivel metafísico y el arte puede ser igualmente uno por la vida misma: si la libertad está de acuerdo y colabora” (Blanco, 2001: 88).

La graduación del arte tiene que ser considerada. Existe un arte predominantemente técnico cuya principal virtud consiste en el virtuosismo y en el dominio de una técnica y un lenguaje. Después habría otro arte más significativo que expresa de modo significativo una época





o la personalidad de su autor. Por último, habría un arte que nos lleva al ser, al bien y a la verdad. No todo el arte tiene el mismo valor ni a nivel estético, ni existencial, ni ontológico. Hay arte que vale más y arte que vale menos. A su vez, la interpretación y la recepción de la obra de arte conllevan un ejercicio de discernimiento para descubrir aquello que nos dice sobre el origen del ser y de la verdad.

Arte, verdad y ser

En la película de Iciar Bollain: Te doy mi ojos (2003)

Te doy mi ojos es la historia de Pilar, una víctima de los malos tratos conyugales. Antonio, el esposo, es un hombre de clase media, que intenta luchar contra sus miedos y complejos, pero fracasa y descarga su ira violentamente contra su mujer. Pilar, en su intento de huida del hogar, comienza a trabajar en un museo en Toledo y descubre poco a poco, mediante la relación con sus compañeras de trabajo y, sobre todo, al adentrarse en el rico mundo de la pintura y sus significados, que hay esperanza, que hay una vida más allá de su hogar y que no está condenada a sufrir vejaciones y humillaciones. Pilar consigue superar sus miedos y su terrible matrimonio mediante un proceso de liberación que le proporciona el arte.

Esta película propone, de manera general, cómo el arte puede liberar a la protagonista y permitirle desarrollar sus deseos individuales y, a la vez, alejarse de un marido opresor para poder llevar una vida digna y segura.

Son numerosos los artistas y obras pictóricas que la directora incluye en su *film* a modo de metáforas que generalmente son esclarecidas por la protagonista. Pilar, cada vez que habla del significado de un cuadro, no

sólo comenta la interpretación de clásicos de la pintura universal, sino que utiliza los textos visuales para comprenderse a sí misma y para guiar al espectador por el mapa de sus sentimientos.

Esta experiencia con el arte es central en la película: el arte como una ventana abierta al mundo exterior y como un vehículo para desarrollarse y mejorar interiormente.

Una de las primeras obras que utiliza Bollaín es *El entierro del Conde de Orgaz*, considerada la obra cumbre de El Greco (1541-1614), que se encuentra en la Iglesia de Santo Tomé, en Toledo, donde trabaja como restauradora la hermana de Pilar. Este cuadro —desde la primera vez que aparece— sirve a la directora para establecer la grandiosidad y el poder del arte pictórico. Pilar se siente abrumada por el tamaño, calidad y múltiples narrativas que presenta esta obra, deambulando por las partes terrenales y celestiales de esta pintura que, además de representar una escena particular, tiene ansia por recoger una cosmogonía centrada en la teología católica. A modo de un plano secuencia que va recorriendo los diferentes detalles de la obra de El Greco, Bollaín juega con la mirada atónita de Pilar que queda embelesada por la imagen.

Otra de las obras que aparece a modo de explicación de los sentimientos de Pilar es *Danae recibiendo la lluvia de oro* (1553) del pintor italiano renacentista Tiziano Vecellio (1485-1576). Este es el primer cuadro que Pilar comenta durante la película en una de sus visitas guiadas por el museo. El tema del cuadro es la figura femenina de Danae que está encerrada en una torre y se la presenta recostada en un diván, buscando la sensualidad marcada por una clásica desnudez que contrasta plásticamente con los colores que decoran el ambiente. La belleza de Danae, toda candidez y abandono y la insólita lluvia de oro, con su atmósfera irreal, provoca que en las explica-





ciones de Pilar, Danae aparezca como una figura libre para el amor y receptiva ante la llegada de Júpiter como lluvia dorada.

Uno de los cuadros más poderosos presente en esta película es la *Composición VIII* (1923) del pintor y artista polifacético ruso Wassily Kandinsky (1866-1944). Kandinsky ya había combinado las diferentes disciplinas artísticas, sobre todo trazando analogías entre la pintura y la música o entre la poesía y la música, dotando a sus obras de una dimensión pan-artística en un intento de alcanzar la obra de arte total. En este balance que busca Kandinsky se muestran los poderes positivos y negativos para llegar a un equilibrio. Pilar lucha por lo que es bueno para ella, se debate entre su amor y su miedo, intentando encontrar una armonía como la que parece encontrar el pintor ruso. En palabras del propio Kandinsky, la pintura no figurativa ofrece el espacio perfecto a Pilar para reconocerse y seguir buscando su identidad y la solución a su delicada situación.

Hay un cuadro que domina todo el *film* y que resume la relación entre Pilar y su marido. La obra es Orfeo y Eurídice del pintor flamenco Peter Paul Rubens (1577-1640). Este óleo recoge las principales tensiones que están atravesando el matrimonio de los protagonistas y las dinámicas centrales que presenta la película. Pilar-Eurídice ama apasionadamente a Antonio-Orfeo pero ella está en el reino de los muertos, un entorno de introspección y oscuridad al que la ha llevado la desmesura de su pareja. De esta catacumba psicológica es de dónde tiene que ser rescatada por Antonio, este debe bajar al infierno, a su propio infierno personal, que es su vida y su carácter violento, para rescatarla y salvar a su amor. La tragedia llega cuando Orfeo debe liberar a su amada sin mirarla, Eurídice al desconocer quién viene a salvarla se cubre de dudas y el proceso de salvación se dificulta. Es decir,

Antonio tiene que indagar en su propio ser, a través de la paciencia y el autocontrol de su ira, para preservar su amor. Pilar, que quiere ser rescatada, no comprende en lo que se ha convertido Antonio, y el daño físico y mental que él le ha causado resulta insuperable para su amor.

Conclusión

Todos hemos tomado conciencia de que el arte ya ha invadido el mundo de lo cotidiano y, a su vez, ha sido invadido por él mismo. Hoy parece que la volición artística quiera, con determinación cada vez más fuerte, incidir e indicar recorridos posibles al espectador hambriento siempre del puro *theorein*, caminos cada vez menos permitidos por las férreas leyes del *ethos tecnológico*.

En esta encrucijada, ¿dónde puede encontrar el arte su estatuto?

En la modernidad europea, considerada como proceso —más o menos consumado— de secularización y desencantamiento, el arte adquiere su estatuto propio precisamente en la medida en que conserva el encanto de lo eterno y lo hace perceptible bajo formas racionales. Para las ciencias, que se sitúan en el espacio de la pura contingencia (vale decir, para las ciencias, que se perciben como inequívocamente modernas) los contenidos del arte pueden aparecer como anacronismo; su referente principal permanece ajeno a la semántica y categorías que definen la época. Y esto es así, porque el arte acoge y asume lo esencialmente inadecuado, lo permanentemente intempestivo, lo absolutamente irracionalizable.

En ese cruce de coordenadas es donde el arte se configura como *símbolo*: en el punto en el que la sensibilidad socio-histórica que, en su superficie se muestra, se ve perturbada por aquello “eterno” que constituye su referente profundo.





Baudelaire, imprescindible como poeta e ineludible como crítico, lo expresa de forma inmejorable: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, la contingencia, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable”.³

Así, pues, el arte se presenta como la conjunción de lo eterno y lo efímero. Y el artista es el que debe situarse de nuevo en *medio*, enajenado con respecto a la cotidianidad, para poder hacerse con lo eterno, y re-producirlo en un soporte sensible adecuado a la época.

Podemos concluir con Hölderlin:

Was bleibt, stiften die Dichter.

“Lo que permanece, los poetas lo fundan”.

Bibliografía

BLANCO, Pablo

2001 *Estética de bolsillo*, Madrid: ed. Palabra S.A.

CACCIARI, Massimo

2007 *Tre icone*. Adelphi. Milano.

CASTRO, Sixto J.

2005 *En teoría, es arte*. Una introducción a la estética. San Esteban. Salamanca.

CHELLI, Maurizio

2006 *Manuale per leggere un'opera d'arte*. Roma. EDUP.

DONÁ, Massimo

2006 *Arte e filosofia*. Bompiani. Bergamo.

FAZIA, Salvatore

2005 *L'arte parola per parola*. Editrice Veneta. Vicenza.

HALFORSTER, Rosalindkraus; Yve-Alain, Bois; Benjamin H. D. Buchloh

2006 *Arte desde 1990*. Londres: Ediciones Akal.

KOMAR, Emilio

1996 *Orden y misterio*. Buenos Aires: Fraternitas/Emecé.

- MALDONADO, Luis
2002 *Liturgia, arte, belleza*. Madrid: San Pablo.
- OLIVERAS, Elena
2004 *Estética, la cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel
Filosofía.
- PINOTTI, Andrea
2007 *Estetica della pittura, il Mulino*. Bologna.
- RATZINGER, Joseph
2005 *Caminos de Jesucristo*. Madrid: Ediciones Cris-
tiantad.
- RUNHBERG, Schneckenburer; Fricke, Honnef
2005 *ARTE del siglo XX*, Vol.I-II, Alemania: Taschen.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw
1997 *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecno/Alianza.
- DICCIONARIO DE HERMENÉUTICA, dirigido por A. Ortiz-
Osés y P. Lanceros, Univesidad de Deusto. Bilbao.
2004.
- DICCIONARIO AKAL DE ESTÉTICA
1998 Madrid: Ediciones Souriau S. A. Móstoles.



Notas

- 1 Patxi Lanceros, *Mimesis/Poiesis* en *Diccionario de Hermenéutica*, Dirigido por A. Ortiz-Osés y P. Lanceros. Universidad de Deusto, Bilbao, 2004, p.364.
- 2 *ibíd.*, p. 365.
- 3 Patxi Lanceros, *Mimesis/Poiesis* en *Diccionario de Hermenéutica*, Dirigido por A. Ortiz-Osés y P. Lanceros. Univesidad de Deusto, Bilbao, 2004, p.366.

ARTE Y PODER

Jaime Cortez P.

Licenciado en Artes Plásticas y Antropólogo

El presente trabajo no tiene por objetivo ni definir el arte, ni hacer una crítica sobre los procesos llevados a cabo en el medio artístico; sin embargo, busca poner en el tapete la discusión sobre la efectividad simbólica del arte; cómo su carácter comunicacional puede ser utilizado por el poder y cómo, a través de la historia, el arte ha colaborado con procesos de dominación.

En el texto no se intenta definir el arte, por el contrario, se menciona el pensamiento de Croce sobre lo que no debería ser, con el fin de establecer la razón por la que ciertas concepciones han utilizado el arte como medio de propaganda política. Posteriormente, se vincula al arte como símbolo, identificándolo como una construcción cargada de significados, inherentes a su época pero con vigencia en los imaginarios; al estar cargado de significados considero que el arte trata de hacer una revisión somera sobre sí mismo, con algunos hitos relevantes, con la aclaración que está sujeto a una historia del arte occidental.

El arte propicia colonizar a través de la imagen, del uso de sentidos implícitos como símbolo; esto como

103



* El autor es licenciado y diplomado en Artes Plásticas (Universidad Central del Ecuador). Antropólogo (Universidad Salesiana). Estudiante de diplomado de Gestión Cultural (Flasco).

ideas previas a uno de los ejemplos más concretos, el estilo barroco desarrollado en América Latina.

Finalmente, en las conclusiones acoto algunas apreciaciones personales sobre el arte desde mi visión como antropólogo, a la luz de la reflexión del mismo como una producción humana cargada de símbolos.

A manera de introducción

104



Dentro de los elementos que nos diferencian de otras especies tenemos la capacidad de crear cultura y con ella los símbolos, éstos como uno de los ejes principales de la hominización, además de las características biológicas que nos permitieron superar el estadio inicial.

...la cultura es esa construcción específicamente humana que le permitió al ser humano, no sólo llegar a constituirse como tal y diferenciarse de las otras especies, sino, además llegar a ejercer una función hegemónica frente a los demás seres vivos (Guerrero, 2007).

La producción simbólica ha permitido el poder dar sentido a la existencia de los seres humanos; dentro de esta creación podemos ubicar al arte como una representación de la cultura correspondiente a su época.

El arte es asociado a la belleza, heredando la concepción platónica de la belleza. Pero es mucho más que sólo belleza, ya que mantiene otras características y singularidades. Actualmente las artes no se limitan a las técnicas tradicionales; nuevas perspectivas han traído consigo nuevas formas de hacer arte, incluso se propuso en la década del setenta la muerte del arte. En 1984 Arthur Danto publicó su artículo *La muerte del arte* su idea principal: *Los artistas por fin se habían librado del peso de la*

historia y ahora eran libres de hacer lo que quisieran con cualquier tipo de materiales y bajo cualquier tipo de forma; su idea causó polémica. De igual modo que Danto, otros pensadores han desmitificado de algún modo al arte, como un ejercicio de algunos elegidos. Ya antes que él, Joseph Beuys había sentado las bases del llamado “arte conceptual”, que deslindaba a la obra de arte de la pintura tradicional y de la escultura, las instalaciones artísticas cobraron un inusitado auge, y se marcó un nuevo giro al arte, expandiéndose una forma de hacer arte que renegaba de sus formas tradicionales y ponía en primer plano al mensaje.

Esta ruptura es vital para entender lo que vino en el arte posteriormente; el arte dejaba de ser decorativo y símbolo de status, al privilegiar el mensaje desarticula de algún modo al objeto mercantil, con un valor de cambio, que es reconocido. El poseer la obra de un artista conocido significa tener un determinado nivel social, no todos pueden tener a su alcance una obra de Picasso, de Botero o de Guayasamín.

Pero retomando a Danto, la muerte del arte significó una proliferación de un arte con determinadas características, más cercano a la experimentación y que se ha venido degradando hasta perderse en cualquier discurso posmoderno, por un lado está la importancia de ubicar al arte en la modernidad y por otro está la justificación del arte para la realización de cualquier acción, desde automutilaciones hasta agresiones contra animales.

Vale la pena reflexionar sobre el rol que cumple el arte en una sociedad, más aún cuando es una expresión de su tiempo. En muchos casos el nihilismo está presente en el arte actual, un desenfado en el tratamiento de la vida, una visión crítica *light* de la vida, y artilugios por sobre el mensaje, hacen pensar en un fin del arte, no el



que menciona Arthur Danto, sino uno del símbolo positivo, entendiéndolo como un producto comunicacional.

¿Qué es el arte?

“A la pregunta ¿qué es el arte? puede responderse bromeando, con una frase que no es completamente necia, que el arte es aquello que todos saben lo que es”¹.

106



Muchos pensadores de la estética y la filosofía han intentado definir que es el arte, y se han encontrado con una complejidad al intentar definirlo, sin embargo a pesar de querer analizarlo este ha continuado su rumbo. Al no poder definirlo prefiero optar por la idea de Benedetto Croce y mencionar que no es arte, la negación podría significar negativa para el propósito, no obstante es adecuada para entender las lógicas del arte.

Así Croce manifiesta: “...el arte no es intuición, ni un acto utilitario, no tiene nada que ver con la utilidad, o con el placer y con dolor, El arte no puede hacerlo todo...” resulta vital pensar en estas reflexiones de Croce, en un tiempo como el actual en el que el arte se encuentra cruzado por numerosas lógicas.

Sin pretender dar un concepto de arte, si es preciso ubicarlo en un contexto, en el de la cultura, como un producto que responde a las especificaciones espacio-temporales de una cultura, por ello en ese sentido el arte no puede estar desvinculado de la sociedad, la refleja, en sus aciertos y contradicciones.

Claudio Malo González refiere una aproximación al concepto de arte:

El significado más difundido de arte en nuestros días es el que refiere a aquello que ha sido hecho

por el hombre buscando una expresión-respuesta estética. Así entendido, el arte tiene que ver con los propósitos del realizador cuyo éxito depende de la medida en que la respuesta positiva o negativa se da en el público o en la del contemplador que capta o no el mensaje (González: 176).

El arte, afirma Malo González, es comunicación y en él está implícita la contemplación; al ser comunicación requiere algún tipo de código de símbolos, al ser comunicación provoca reacciones.

El artista transforma para representar y su éxito depende, en buena medida, de la fuerza de la representación que se mide en la intensidad de la recepción (ibíd.: 180).

La idea de recepción es importante para entender al arte, por que está ahí presente el mensaje, este depende del autor y su pensamiento, su filiación y podemos establecer en esa relación, al arte y al poder.

Arte y símbolo

Una de las formas de ejercer el control sobre una sociedad más efectivas es a partir de la religión; la religión ha estado y está presente en la mayoría de las culturas, es parte fundamental de la historia del ser humano; los mitos juegan un rol determinante en ella, pero no se puede mantener si ese mito no se hace visible para las personas, ahí la necesidad del rito como la parte física visible y donde se recrea el mito.

Los símbolos juegan un rol importante en las ceremonias religiosas, “el símbolo es un lenguaje que parte- como todo lenguaje- de un conjunto de signos, es decir de significantes que evocan una imagen, producen





una conducta o hacen referencia a algo, pero su voz es privilegiada porque su significación está dada por niveles sobreañadidos de sentido” (Ruiz, 2004).

La existencia de símbolos es necesaria para la existencia del ser humano como sociedad, así el hombre primario en algún momento tuvo la necesidad de crear símbolos valiosos para su grupo, estos pueden resaltar la jerarquía en unos casos; y en otros, apelar a las fuerzas de la naturaleza, estos últimos se constituyen en vitales en tanto ayudan a explicar los fenómenos de un mundo que aterra, que es desconocido. Podemos encontrar ejemplos de estos símbolos en algunas cuevas en Europa, pero estos símbolos necesitaban de un ritual, de este modo encontramos esa conexión entre el hombre, los símbolos y una incipiente religión, más vinculada a lo mágico, pero que es indispensable ubicar para observar su importancia.

Aquella primera impronta que dejó el ser humano en una cueva, esa huella de su mano que inicia para los historiadores del arte el comienzo del mismo; de esta época encontramos uno de los símbolos más representativos “la Venus”, una figura femenina asociada a la fertilidad:

La mujer está, pues, solidarizada con la Tierra; el parto se presenta como una variante, a escala humana, de la fertilidad telúrica... La fecundidad femenina tiene un modelo cósmico: el de Terra Mater, la Genetrix universal (Eliade, 124).

La imagen muestra un principio de gusto estético, una mujer robusta. Dadas las circunstancias era imprescindible para la supervivencia una mujer corpulenta, un símbolo necesario en una época difícil para la existencia de la especie. Como se puede ver, la “pintura rupestre” y las estatuillas femeninas conocidas como *Venus* son representaciones simbólicas necesarias para

aquel hombre primario y muestran su necesidad de un acercamiento a un universo simbólico para explicar su propia existencia.

El arte occidental se desarrolla sobre las concepciones filosóficas y artísticas de los griegos, tanto su concepción de belleza como su arte del periodo clásico han sido los referentes ineludibles del arte, negando otras expresiones estéticas. De tal modo el renacimiento encontró como antecesor y como paradigma de estética a este arte.

Eros nació entre ellos –evidentemente, el de la belleza, pues sobre la fealdad no se asienta Eros—. Pero antes, como dije al principio, sucedieron entre los dioses muchas cosas terribles, según se dice, debido al reinado de la Necesidad, mas tan pronto como nació este dios, en virtud del amor a las cosas bellas, se han originado bienes de todas clases para dioses y hombres².

Para Platón, la belleza era un sinónimo de bondad. Kant encuentra un nexo entre lo bello y lo sublime. Las representaciones religiosas cristianas muestran a un Cristo joven y de facciones agradables, del mismo modo la Virgen María es representada como una mujer joven y bella.

Sin duda la idea de lo bello como bueno es y ha sido una constante en el arte, lo que nos conduce a un punto importante, la relación entre arte, religión y belleza, que es una persistente idea.

Arte y religión

Ya en las primeras expresiones del ser humano, el arte se puede apreciar que está de la mano de la religión.





En los rituales de todas las culturas está presente el elemento estético, desde la indumentaria de quienes lo ejecutan hasta los símbolos que se utilizan en las ceremonias rituales. Sin importar la cultura o religión, está presente el sentido estético.

En la religión católica el arte ha sido de singular importancia, desde sus orígenes cuando en los primeros siglos era el cristianismo perseguido, se utilizaron códigos para identificarse y símbolos que identificaban a ese grupo. Podemos encontrar en cuevas subterráneas donde se reunían los primeros cristianos, símbolos como el pez, alegoría al “pescador de hombres” Jesucristo, el crismón, una mezcla de las letras X y P con variantes que contienen los símbolos de alfa y omega; están también presentes anclas, uvas, aves y el Buen Pastor, la figura de un joven que carga en sus hombros un cordero, un símbolo pagano que es tomado por los cristianos y que deviene del *moscóforo griego*.

Esto también nos lleva a otro punto interesante que es el de las apropiaciones simbólicas que se dan que muchas veces se transforman en elementos sincréticos.

Cuando Constantino acoge al cristianismo como religión oficial del Imperio Romano, podemos evidenciar una serie de símbolos que han perdurado, dogmas que se asientan en símbolos. La religión católica se asentó en reliquias diversas, la cruz verdadera, los clavos de Cristo, el manto sagrado, etcetera. Muchos de ellos conseguidos en la época de las cruzadas del siglo XII; aquí podemos apreciar la efectividad de los símbolos, que unidos a un ritual han perdurado por siglos.

Tan importantes son estos símbolos, que no es extraño que el poder guste de estar vinculado a ellos; Constantino se hizo popular por ser hijo de la mujer que había encontrado la “Santa Cruz” tornando el elemento religioso funcional al poder.

Para la época previa al Renacimiento, los motivos religiosos eran lo único que se vislumbraba en el arte, sin embargo, estas representaciones dieron un giro al ser incluidas en ellas a los *donantes* gente que pagaba por la realización de la obra de arte, generalmente representaciones de un pasaje bíblico, con la singularidad de la presencia en dicho pasaje de la persona que pagaba aquel trabajo, una manera anticipada de llegar al cielo. Esto posteriormente se convirtió en el retrato, que desde luego estaba destinado a la gente adinerada que podía pagar el trabajo de un artista. Por ello los retratos desde el Renacimiento hasta el siglo XIX son generalmente de gente de aristocracia, de gente vinculada al poder. Esta moda por supuesto, llegó a América Latina; el arte ecuatoriano del siglo XIX es mayoritariamente retratos.

La conquista de América por parte de los españoles fue acompañada no sólo de armas sino también de la religión, un arma que resultaría efectiva posteriormente a la hora de someter a los pobladores americanos.

La llegada de los españoles marco una ruptura en la cultura, el arribo de los sacerdotes españoles fue determinante, para los recién llegados la religión practicada por los americanos era herejía, asociada al demonio, al mal, así que había que eliminarla de raíz. Es importante que en la época de la conquista, la Iglesia Católica veía amenazado su poder en Europa por el movimiento reformista de Lutero; a la vez estaba en pleno auge el estilo barroco en el arte.

Pero la conquista de los americanos no se dio solamente por medio de la fuerza; la Contrarreforma que la Iglesia Católica emprendió significó un uso de las imágenes:

...la imagen constituyó un instrumento de referencia, y luego de aculturación y de dominio, cuando





la Iglesia resolvió cristianizar a los indios desde la Florida hasta la Tierra del Fuego. La colonización europea apresó al continente en una trampa de imágenes que no dejó de ampliarse, desplegarse y modificarse al ritmo de los estilos, las políticas, de las reacciones y oposiciones. Si la América colonial era un crisol de la modernidad es porque fue, igualmente, un fabuloso laboratorio de imágenes (Gruzinski, 1994: 12).

Las imágenes cumplen un rol importante en la difusión de las religiones. Los símbolos son efectos visibles, imprescindibles, incluso el Islam que mantiene la prohibición de representar a su profeta sagrado Mahoma, muestra en otros aspectos una estética, sus templos:

...Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo agrado que tiene por efecto destacar un territorio medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente ... (Eliade: 29).

En el periodo de permanencia en España marcaron un estilo, *el mudéjar*, que es una asimilación de los estilos árabes con los de la península Ibérica. Los conquistados, aunque no asumieron la religión islámica, si fueron influenciados en lo estético por los conquistadores. Lo mismo ocurrió en América, se dio un sincretismo en el que se superpusieron las imágenes y símbolos católicos a los preexistentes.

Lo iconográfico es inherente a la religión, pero en los procesos colonizadores la religión ha sido parte fundamental de la supremacía de los conquistadores; los vencidos tienen que aceptar la nueva religión.

Imágenes y colonización

Una de las imágenes más pavorosas para los católicos es la del infierno. Dante aportó a esta concepción con su relato del mismo en la Divina Comedia, narración que sirvió a diversos artistas para realizar las más variadas y atroces representaciones pictóricas del castigo divino.

Esta arma psicológica ha sido efectiva por siglos, y en el periodo de la conquista también lo fue, junto con las apariciones milagrosas se constituyeron en una herramienta de dominación. Los cultos locales fueron suplantados por las diversas apariciones, vírgenes que reemplazaban a deidades femeninas y adquirían de ésta las propiedades para la advocación respectiva.

Existen relatos que cuentan aquella iniciativa emprendida desde la Iglesia católica con el fin de hacerle frente a la Reforma en Europa y a la “evangelización” en los territorios conquistados: apariciones milagrosas, imágenes que movían los brazos o abrían los ojos eran parte del repertorio utilizado por los sacerdotes para convencer a los nativos del poder del nuevo Dios.

Algunas de esas imágenes milagrosas producto de las manos de hábiles artesanos han perdurado en el tiempo y han constituido lugares de culto, espacios sagrados en los cuales miles de personas depositan su fe, sin embargo es interesante más allá del fenómeno religioso, como esas imágenes se convierten en utilitarias al poder, “vírgenes patronas” determinan la conducta de un grupo, una manipulación desde la religión a partir de las imágenes.

García Moreno sabía del poder de lo religioso, por ello intentó hacer del Ecuador un Estado Vaticano, iniciativa que no prosperó, aunque *consagró* al Ecuador al





“Sagrado Corazón de Jesús” imagen que muestra a un hombre, prototipo del Cristo creado en Europa, joven, estéticamente bello, con un manto blanco, en su mano derecha porta un cetro símbolo de su poder, mientras que en la izquierda sostiene un globo terráqueo, en su pecho se aprecia un corazón con espinas y unas gotas de sangre, del mismo emanan unos ases de luz. La imagen ha sido *venerada* por los fieles y ha sido uno de los iconos representativos al que se menciona en épocas de disturbios.

Un caso interesante es el de la imagen conocida como *La Dolorosa*, cuyo milagro consiste en haber llorado, según el relato, frente a un grupo de estudiantes internados del Colegio San Gabriel. Sin entrar a juzgar la veracidad de dicho evento, es llamativo el hecho de que esto se produce en plena época del liberalismo, cuando la propaganda en contra de Alfaro y sus huestes liberales, lo acusaban de ateo, de demonio, etcétera. Cabe la duda de lo que está tras el milagro.

Pero este tipo de hechos han sido una constante en la operatividad de la Iglesia, la forma de *adoctrinar* más fácil para gente que desconocía el idioma y que no podía leer era la imagen, una comunicación mucho más efectiva y que lo dice todo sin necesidad de discursos elaborados. Las imágenes de dolor que caracterizan el arte del siglo XVII y XVIII son una muestra fehaciente del poder de la imagen. Si se revisa el arte ecuatoriano de estas épocas se encuentra una predilección por los temas escabrosos, los martirios de los santos, la crucifixión. Son en su mayoría, tanto en la imaginería como en la pintura temas sangrientos, cargados de connotación morbosa, apelan al miedo primigenio del hombre hacia la muerte, al miedo al dolor y sirvieron para recordar el doloroso castigo que enfrentan los pecadores, los que desobedecen las normas de la Iglesia.

Entonces podemos colegir como la imagen se asocia al poder, a la colonización, al sometimiento desde los imaginarios de los seres humanos; el arte vulnera al espectador, una imagen como la del infierno aunada a un discurso escatológico, debió causar ese sometimiento que garantizó por mucho tiempo a un poder hegemónico, porque dicho sea de paso la religión ha servido al poder y han mantenido una relación simbiótica.

El año 2008, con vísperas a la votación que aprobaría la nueva Constitución, el arzobispo de Guayaquil, argumentando lo diabólico de la nueva Carta Magna, sacó una de las imágenes tradicionales de culto de Guayaquil, el Cristo del Consuelo, organizó una procesión y posteriormente una misa campal. Vale observar como es de importante en este caso no sólo el discurso del Prelado, cuyas argumentaciones ponían de manifiesto los más recalcitrantes y obsoletos valores de la religión católica, pero aún más llamativo es el uso de la imagen, lo que generó un debate entre los miembros de la comunidad católica, por un lado quienes apoyaban al arzobispo en su intento de politizar su discurso pseudo-religioso y por otro, quienes querían impedir que la imagen sea usada con fines políticos. El hecho destacable es el rol que cumple la imagen, tan importante era su presencia que generó esta polémica.

El poder de la imagen del Cristo en este caso, era vital para legitimar el discurso del arzobispo, era él como enviado de Dios, quién con el apoyo de la imagen ponía un alto a una Constitución que no le parecía de acuerdo a sus postulados. En este caso, el prelado no estaba sólo, estaba secundado por una serie de personajes ligados al poder en Guayaquil que hacían plataforma política con el evento. Se volvió a la vieja práctica de coloniaje, someter a las masas con imágenes, aprovechándose de su necesidad religiosa para ejercer un poder.





La caída de un régimen siempre está acompañada de la destrucción de sus imágenes, así mismo la ascensión del poder está matizada por la propagación de imágenes. Remontándonos a la época de Constantino, encontramos una de las construcciones simbólicas más importantes que ha dominado el mundo occidental, su transición desde la antigua deidad solar (*sol invictus*) a un cristianismo que le permitió popularizarse. Constantino vio - o declaró haber visto- un mediodía del año 318 d.C. justo antes de la famosa batalla del puente Milvio, una visión donde según él, el Dios de los cristianos le mostraba una cruz luminosa en el cielo y la inscripción *vence con esto* (que más tarde se convertiría en el conocido “*in hoc signo vinces*” o “En este signo vencerás”).

Esta construcción simbólica de la cruz como signo de triunfo ha perdurado. Fue crucial en la edad media, las cruzadas aquellas absurdas guerras de Europa, se encaminaron a recuperar los *lugares sagrados*, los símbolos de la cristiandad en manos de los *infielos*. El resultado de esta época es un sinnúmero de reliquias que se trajeron de Tierra Santa: desde pañales de Cristo, pasando por lágrimas de la Virgen hasta el codiciado cáliz de Cristo, que hoy reposan en una variedad de iglesias por toda Europa. Esta lógica de símbolos continuó y fue traída al continente americano, si bien no se trajeron reliquias, si se produjeron muchas posteriormente en la colonia.

Las imágenes religiosas por tanto, podemos advertir han sido vitales en los procesos de dominación, al ser productos culturales y generadores de sentidos engendran luchas de poder, la destrucción de la iconografía de las culturas americanas fue uno de los hechos más reprochables de los conquistadores, sin embargo de ello en esa misma lucha de sentidos, los americanos supieron esta-

blecer mecanismos de resistencia, se dieron modos para que sus símbolos perduraran en una época oscura. Es por ello que se puede observar en la producción artística de la colonia, símbolos de las culturas dominadas, cuyes, plantas, entre otros forman parte de esa producción; es lo que algunos pensadores determinan como el inicio de un estilo propio, el barroco americano.

Pero no todo lo referente a la imagen se refiere a lo religioso, existen otras formas de colonización a través de la imagen y que responden a otras lógicas.

Una de las tendencias de los reyes, políticos y quienes detentan poder es la de utilizar su imagen; los símbolos del nazismo o del comunismo de la vieja Unión Soviética y sus ideología tuvieron un auge inusitado. El mundo los distingue y asocia por sus símbolos emblemáticos.

En los inicios de la época nazi masa radical se obligó a los judíos a mostrarse en público con un símbolo que los identificara, así se vieron obligados a portar una “estrella de David” en sus ropas. Como símbolos en esta Alemania Nazi, eran importantes la esvástica con el sentido hacia la izquierda, degeneración de antiguos símbolos de Asia e India, símbolos de deidades solares, de connotación positiva, sin embargo los ideólogos nazis aprovecharon los mitos de una raza antigua superior; crearon un imaginario de un pasado glorioso al que había que volver, sostuvieron la creencia de una raza ideal y los símbolos fueron un medio de transmitir esa idea.

La Unión Soviética se distinguió por el uso de la *hoz y el martillo*, estigmatizados hasta el día de hoy. La ideología del comunismo es asociada a este símbolo, su sola mención causa escozor a determinados sectores, es la idea del modelo de Stalin la que se conserva.

Al referir a la colonización no debemos remitirnos a una época determinada, hay que pensar en las





dinámicas actuales de la cultura, en un proceso de globalización acelerado resulta importante reflexionar sobre el rol del arte en estos procesos de neocolonización, cuando la estética se vuelve mundial a partir de la influencia mediática.

La estética por la globalización cambia y lo que antes se consideraba aculturación hoy tiene otra connotación. Esto nos conduce a pensar en lo eficaz que resultan los medios para la difusión de estos nuevos paradigmas estéticos; el arte por tanto se desplaza de sus formatos tradicionales, del lienzo, del mármol, de la arcilla, etcétera, a un nuevo mundo, al de lo digital. Lo tecnológico coadyuva a esa difusión.

La colonización con imágenes en este tiempo, es real, tan real como conocer quien es Ronald McDonald, o saber quiénes son los personajes de Disney. Sabemos gracias a los mass media quién es o qué hace un artista, cuáles son los superhéroes de moda. La nueva religión del consumo nos pretende crear dioses Shakira o Juanes, imágenes que se consideran íconos de la juventud, del mismo modo los mass media nos muestran imágenes de los niños de África o de ese Ecuador folclórico, creando esos imaginarios de un tercer mundo, de países míseros en comparación a un primer mundo tecnológico.

Las imágenes folclóricas son las importantes porque son comerciales, interesa en el imaginario un país con indígenas sumisos, estereotipados, ajenos a la realidad, sin luchas reivindicativas. Estas imágenes son productos de los imaginarios creados desde el poder. En la conformación del Estado Nación, el indio fue concebido como un modelo heroico, para justificar un pasado glorioso, y sentar las bases para un poder blanco mestizo que sólo en ese caso acepta una procedencia indígena. La escultura de Rumiñahui en la plaza Indoamérica de la

Universidad Central nos muestra a un fenotipo de rasgos duros quizás, con facciones que podríamos advertir como indígenas, no obstante su mirada, y su musculatura son el prototipo de la escultura griega de tipo heroica, es en esta imagen en la cual la mayoría nos reconocemos, no en la real, en la del indígena que encontramos en los buses, en el mercado, en Ángel Guaraca, por qué no corresponde a nuestro imaginario, porque ese indígena: el real, no es como queremos ser.

Una colonización a partir de las imágenes es incuestionable, como seres humanos necesitamos de referentes simbólicos y muchos de esos signos religiosos o profanos forman parte de nuestra vida, han marcado nuestras culturas. Los usos de las imágenes están indudablemente ligados al poder, pero aún, así hay que definir que no todos los símbolos son negativos. Las imágenes son parte fundamental de nuestra vida somos una cultura que depende de la vista, es por medio de ella que percibimos y somos capaces de imaginar el mundo, de nuestros sentidos, es la vista la que privilegiamos en un mundo globalizado.

El Barroco americano, un ejemplo de colonización

Hay que entender al barroco americano como una representación vinculada a la política y a la sociedad colonial, frente a un eurocentrismo y un momento específico de la Iglesia Católica, en una lucha contra la reforma impulsada por Lutero. Pero más allá de eso, está una noción importante: la de “ellos” y un “nosotros”, esto pensando la conquista española en términos simbólicos. Podríamos pensar en un encuentro-desencuentro entre los imaginarios en la época colonial, está de manifiesto el





estilo gestado en Europa como proyecto de control, *un proyecto orientado a trascender al protestantismo*. Como menciona Ronald Anrup, no podía haber otra visión del mundo, lo que nos conduce a pensar la importancia de la imagen para la conquista y para la evangelización.

“Para la cultura barroca la vista es, de todos los sentidos, la que inspira mayor confianza y la comunicación visual –es más importante que cualquier otra aproximación (Anrup, 2000: 116).

Es importante esto, si se piensa en una población mayoritariamente analfabeta. Es entonces el arte pictórico un recurso pedagógico lo suficientemente efectivo para la difusión de un pensamiento determinado, algo que había debatido ya la Iglesia Católica en el Concilio de Trento realizado en diciembre de 1563, donde se establecieron normativas que enfatizaban:

Las imágenes de Jesucristo, de la Virgen Madre de Dios y de los demás Santos deben ser expuestas y conservadas, principalmente en los templos, y que ha de tributárseles el honor y la veneración debidos [...] porque el honor que se tributa a las imágenes va dirigido a los prototipos que representan, de tal modo que, a través de las imágenes que besamos y ante las cuales descubrimos la cabeza y nos prosternamos, adoramos a Jesucristo y veneramos a los Santos cuya semejanza protestan (Moreno: 56).

Bolívar Echeverría propone a la modernidad a partir del barroco, en un rompimiento de centro y periferia, una periferia con sus propias lógicas, para él es con el barroco que América entra en la historia. Su idea es particularmente llamativa, si se toma en cuenta un criterio importante como lo es el de una creación artística con matices propios, ya no se trata sólo de una reproducción

de un estilo, hay características que distinguen al barroco americano de la producción europea. Es interesante esta contradicción, si se toma en cuenta el objetivo primordial del barroco como instrumento de difusión de la religión católica y que se haya convertido en un escenario de lucha de sentidos, y que muchos pensadores encuentren este sincretismo un rasgo identitario particular de los americanos, saliendo el barroco de la esfera del arte para ser parte de un pensamiento del cual mucha teoría se ha elaborado, definiendo muchas veces a los latinos a partir de esta forma de pensar, como una amalgama de pensamientos e imaginarios que nos dan nuestra particularidad.



Anotaciones finales

No se puede escindir al arte del poder; la creación artística ha estado ligada inevitablemente al poder, las grandes obras del arte occidental han sido realizadas por encargo del poder político o del poder religioso, la plástica y la música llevan esta constante; y sin embargo han llegado a otros públicos, han sido muchas veces sujetas a la apropiación estas obras. Lo que nos conduce a desvirtuar de cierto modo una idea purista del arte, en la que su único fin es el de una búsqueda estética, carente de un sentido político. Sin embargo, el arte está cruzado por lógicas mercantilistas, por monopolios, es un símbolo de status. Es por ello que el arte es más que un elemento decorativo es una expresión de la cultura de un pueblo y lleva consigo esa carga.

Esta connotación del arte ha creado una dicotomía entre arte popular y un arte *culto*, siendo el primero minimizado, infantilizado, deslegitimado, no obstante llega a permear en todos los estratos de una sociedad. Es en esta división, donde podemos apreciar una de las rela-



ciones de poder que se tejen en el arte, porque quién define el gusto estético y determina una *alta* o *baja* cultura, y una forma de pensar única y excluyente desde el poder. Baste recordar como en el Teatro Nacional Sucre, cuando se presenta una ópera, existe aquella división, el espacio del Teatro está destinado a ese público exclusivo, en el que se halla la clase alta de la ciudad, las autoridades y todos aquellos que necesitan ser visibles; en contraparte está la ampliación fuera, para que el resto, los que no son necesarios puedan escuchar en la intemperie la misma obra.

Esas son las políticas que determina la institucionalidad para el arte, lugares específicos para que se pueda apreciarlo, los museos se convierten en frigoríficos de la cultura. *Cultura congelada* llama Rosaldo (2000), a este tipo de eventos; se piensa en una cultura única y sin mayores mutaciones, los cambios no son esenciales, y esta lógica nos hace ver un arte congelado, en el que solo cuentan los nombres de los *consagrados*, un poder los consagró y nadie los puede mover de aquel pedestal, otras expresiones no tiene cabida en la institucionalidad.

Pero uno de los puntos de reflexión importante, es a mi juicio el rol colonizador del arte, como había venido sugiriendo en páginas anteriores. Desde un momento inicial, el arte juega un papel importante en la vida del ser humano, en un inicio como parte de esa noción de identidad, de reconocerse frente a un mundo que asombra, para luego formar parte de un sistema de creencias y de la magia. Es su lugar - junto al ritual- el que lo hace visible, no podemos concebir un ritual carente de efectos simbólicos, de teatralidad y de esa atracción innegable que dan las artes. Fue esa característica la que ha hecho del arte un recurso para el poder; desde siempre el hombre ha necesitado en su cultura ese acercamiento a un mundo de imaginarios, al que se accede por medio del ritual, se hace

necesario para apreciar las construcciones míticas el uso de símbolos que guardan una estética.

Es por ello, que a lo largo de la historia se puede apreciar al arte ligado al poder. La Edad Media en cuyo tiempo la Iglesia mantenía una hegemonía logró capturar la atención de los fieles con obras de arte y con música; así fueron y continúan atrayendo a los fieles. Las épocas posteriores también muestran esa fuerte ligazón al poder, la producción artística no se puede pensar sin el poder, las obras de arte que han trascendido han sido elaboradas por encargo del poder eclesiástico o el poder político.

Las expresiones populares de la religiosidad siguen manteniendo esa característica, no podemos dejar de lado esto, procesiones, fiestas religiosas aún conservan estos rasgos. Pero han sido útiles al poder, han sido un medio de control de las masas, la fiesta propone Bajtín (1987) es un espacio de desafío al poder, y sin embargo también son un mecanismo de control de las mismas.

Es por eso que el arte no es tan sólo una expresión puramente estética, está cargada de sentidos y responde a lógicas espacio-temporales, y muchas veces crea estereotipos que se mantienen vigentes y solo reproducen lógicas de poder, desde las de la belleza como característica única de la femineidad, hasta la pobreza³ como un hecho aislado de la vida cotidiana.

En el Ecuador, el indigenismo, que surgió como movimiento en la primera parte del siglo XX, construyó tanto en la literatura como en la plástica una idea del indígena como un ser pobre, marginal, dominado, incapaz de tener características positivas, infantilizado del todo, y es una idea que contrasta con la construcción mítica de la historia, en donde el indígena es un ser heroico, con un reino glorioso, una construcción mítica que responde a un proyecto político del siglo XIX, que fue donde se desa-





rolló la idea de Estado-Nación a partir de un modelo eurocéntrico. Olmedo apela al gran espíritu de Huayna-Capac, el canto a Bolívar hace referencia a él construyendo aquel pasado épico de reyes-guerreros, con clara predisposición a un modelo europeo, pero esto no es ajeno puesto que en la construcción de esos Estados Nación posteriores a las guerras de independencia primaba el sentimiento de identidad europea, el sentirse más europeos que americanos (cabe reflexionar que una cosa era ser criollo, y tener ser sangre europea y otra distinta ser mestizo que se asociaba más con lo indígena).

En todo caso, en el siglo XIX la plástica si bien se había empezado a liberar del peso de lo religioso se adscribía al nuevo poder vigente, el poder político y por ello los temas ya no son los religiosos, empieza una proliferación de retratos de personajes importantes en la política, mientras que el hombre común y el indígena se registraban en el “costumbrismo” son seres anónimos que nos son parte importante, que no merecen constar en la historia.

El indigenismo heredó del costumbrismo un cierto gusto por lo exótico, es el objeto de su arte el indio, más nunca un sujeto, todo ello a la luz de un pensamiento de izquierda, que encontraba únicamente en el indígena un ser al que reivindicar, pero no con el cual crear un proyecto conjunto.

Y aunque la plástica ecuatoriana no se reduce al indigenismo, esta construcción de alteridad ha perdurado se ha transmutado, y si bien gracias a las luchas sociales emprendidas por los movimientos indígenas, aquel indigenismo resulta obsoleto, no obstante el artista que por siempre se ha nutrido de la expropiación y ha buscado retratar esas formas de alteridad exótica, y ha empezado a cosificar a un nuevo otro, al migrante, a una clase media. Son ellos los que se conciben en la tradición de Rosseau

en el *buen salvaje*, todo esto influenciado por nuevos movimientos artísticos.

Las construcciones estereotípicas en el arte cuentan con esa reproducción de imaginarios, el *indigenismo* en el Ecuador hizo del indígena un otro ajeno, vulnerable, infantilizado. Sin embargo, cada época mantiene esa dinámica de construcción de estereotipos, en la última década los salones y concursos presentan un nuevo otro, un nuevo objeto de la plástica por tanto se encuentra a un nuevo estereotipo: el de la clase media, el migrante.

Nuevamente se empieza construir a una alteridad muy similar a la del indigenismo, si antes las costumbres indígenas y su estética eran la fuente de inspiración de la plástica, actualmente, el *otro* ya no está en el campo, está en la ciudad, desde luego en esa ciudad que desconoce y que en los imaginarios de los artistas tiene características suburbanas. La antigua división entre ricos y pobres se presenta en el imaginarios de los artistas que conciben a la ciudad entre pobres en el sur y ricos en el norte; pensamiento que se plasmado en la producción artística.

La estética de las clases populares hoy es motivo de racionalización, de búsqueda de valores que los hagan entrar en la lógica occidental del arte, se usurpa aquellas expresiones populares para descontextualizarlas para un análisis, llevándolas a los salones de arte en donde serán apreciadas como arte popular o kitsch, son los trofeos a ser exhibidos y por medio de los cuales se puede obtener reconocimiento. Pinturas realizadas en los cementerios de Guayaquil, son exhibidas en salones arte para demostrar que los pobres también tienen expresiones estéticas, aunque su arte es llevado como muestra de lo exótico.

Estas prácticas se vuelven más comunes en el arte, podemos entonces vislumbrar la influencia del arte en los imaginarios, los pobres como objetos de lástima, son temas recurrentes. Las relaciones de poder están pre-





sentes, por un lado, el artista como ser que puede ejercer una mirada panóptica de la sociedad y por otro, el sujeto de sus obras, siempre vulnerable, incapaz de tener voz propia. El artista se convierte en el único capaz de descifrar a la sociedad y poner en evidencia sus males, se transforma en la opinión pública; al respecto cabe citar a Foucault quien menciona:

... Es también necesario distinguir las relaciones de poder de los relacionamientos comunicacionales que transmiten información por medio del lenguaje de un sistema de signos o cualquier otro sistema simbólico. Sin duda, comunicar es siempre una cierta forma de actuar sobre otra persona o personas”⁴.

Partiendo de esta premisa de Foucault, toda relación implica un relacionamiento de poder, más aún si pensamos en el arte como un producto comunicacional cuyo fin aparente es solamente estético, sin embargo el arte es un sistema simbólico efectivo. Históricamente ha sido un vehículo de ideología, desde religiosidad hasta posiciones políticas. Más aún, si pensamos que hay un consumo cultural en crecimiento, el arte resulta como menciona Foucault, *una forma de actuar sobre las personas*.

Hay que pensar también en el arte como símbolo de estatus, está de por medio la ilusión de ser, cuando Walter Benjamín, proponía en el siglo XX la democratización del arte, para él la fotografía y el grabado en desarrollo en ese tiempo, eran formas en las que el arte podía ser difundido y perdía su *aura*, sin embargo aunque la fotografía por ejemplo a pesar de ser fácil de acceder no tiene el efecto que tienen las otras expresiones plásticas, es necesario un proceso de legitimación que convierta a un

objeto en obra de arte, y eso sólo se lo consigue siendo parte de esa elite que comprende el arte, es entonces que podemos ver que sigue habiendo esa diferenciación, esa relación de poder.

Marcel Duchamp en 1917 exhibe su “fuente”, un urinario común, en la primera exposición de Artistas independientes de EE.UU. Su *ready made* provocó un escándalo, pero lo que en su momento fue un escándalo posteriormente se transformó en una de las obras más emblemáticas del arte del siglo XX. Menciono este ejemplo para notar la importancia del ser artista para desarticular un sentido del objeto y transformarlo en arte, ahora, ¿que sucede si alguien que no tiene este título hace algo similar? Seguro que no tendrá la misma lectura; es lo mismo cuando se refiere a expresiones populares, estas carecen de legitimidad si no están racionalizadas, desde la academia o por la institución artística.

En consecuencia, pensar en el arte sin una noción de poder es imposible, ya sea para su legitimación o para la difusión de sentido el arte está ligado al poder. Es este el que determina que es válido y que no lo es. Por tanto también está de manifiesto que el arte privilegia una visión única de la estética porque lo otro, la alteridad, siempre se categorizará como extraño.

Conclusión

Aparentemente en el mundo del arte lo popular se reivindica, la estética antes desdeñada tiene cabida en lo que se considera arte contemporáneo, se dice que son los protagonistas de esta nueva corriente inclusiva. La Academia se ocupa de estos fenómenos, lo popular quizás desde su perspectiva es resistencia a la globalidad como lo había propuesto García Canclini (2002), no obstante esa





racionalización establece una nueva relación de poder, lo popular y sus expresiones son el nuevo objeto de estudio y el nuevo objeto de arte.

Para los artistas lo popular ha resultado ese objeto de deseo, eso que resulta tan exótico que es necesario estudiarlo, copiarlo y re-presentarlo; se presentan en cuanto concurso hay exhibiendo esa cultura popular, costumbres y usos, imágenes y objetos, del *buen salvaje* ese *otro* que es exótico, que necesita ser salvado y cuyas representaciones tienen que exhibirse como trofeo. Después de todo, el artista se ha convertido en eso, en un cazador de exóticos; alguna vez un artista dijo en la Universidad Andina que ya no sabía si era artista o un activista social, lo que nos remite a esa visión colonial, donde existen los que saben (que tiene el poder) y los que no saben (aquellos a ser salvados); una visión mesiánica prospera en el medio.

Entonces cabe preguntarse si es o no el arte un elemento colonizador. A mi parecer lo es, por muy disfrazado que esté de búsqueda estética, o de reivindicación de lo popular, vuelve la práctica de poder, unos arriba que ven hacia a bajo a los que no tienen esa preparación estética o académica, los otros los que tiene que ser ayudados o estudiados son siempre anónimos, contrasta con los nombres de los artistas héroes que dejaron su taller para ir a donde están los pobres, pero no dejan aquellos sitios donde son reconocidos, donde exponen y son visibilizados, desde luego junto al poder político o a las élites académicas o artísticas.

Entonces si es pertinente preguntarse, quién realmente se beneficia de esta recuperación de la categoría de lo popular, quienes han vencido como siempre son los que detentan el poder, ya sea porque se visibilizan como artistas o porque se pueden articular desde esta perspectiva a la institucionalidad, burocratizando los

procesos por los que se supone llegaron a esos estratos populares.

Colonialidad en el arte, ahí está la prueba. Los actores sociales populares anónimos se mantienen así, anónimos; los artistas y académicos, sus nombres siempre suenan, son parte de esa elite intelectual que aunque lo niegue siempre marginar a lo popular.

La usurpación simbólica es la categoría utilizada por Patricio Guerrero para establecer estos procesos de apropiación de lo popular por las elites y su uso en beneficio; me parece que es la apropiada para describir al arte en el medio en el que nos encontramos, los festivales de arte que auspician la participación popular, se proponen como espacios de participación del público que no tiene acceso a los museos, pero hay que detenerse a pensar si en realidad existe tal participación, cuando son los organizadores, los gestores quienes se visibilizan en estas acciones, son los académicos que siguen de cerca los eventos los que se benefician, son los artistas que intentan legitimarse en sus obras con la comunidad los que se benefician, pero el resto de las personas, no ven fortalecidas sus organizaciones, son aprovechados por gestores, académicos, artistas y políticos que encuentran el espacio artístico y esa visión del *buen salvaje* y regresaran al año siguiente por mas. Porque los actores principales son anónimos, sus nombres nunca forman parte de los eventos que se realizan en la academia donde se discute y teoriza sobre lo popular.

Colonización y arte, estimo que sí, cuando se ve a las personas, al público como simples receptores, no como generadores de sentidos, cuando se ve a la gente como objetos que forman parte de una obra de arte, cuando hay apropiación de las expresiones populares para posteriormente reelaborarlas como productos consumibles de la cultura *light*. Siguiendo la lógica de Patricio Guerrero podemos notar que se mantiene “*un patrón*





de conocimiento profundamente articulado al ejercicio del poder” (Guerrero, 2007: 41). Lamentablemente el arte es visto desde una perspectiva colonial, tanto en la ejecución de políticas culturales como en la manera en que artistas y académicos realizan su acercamiento al mismo. En medio de la globalización se hace creer que existen conceptos universales, que existen modelos arquetípicos que no pueden ser cambiados, en un intento de homogenizar, desvirtuando la riqueza de las individualidades, el arte no es ajeno, intenta mostrar modelos únicas formas de estética únicas, que no aceptan en su verdadera dimensión a la alteridad sino que la mantienen en una mirada subalterna.

Es necesario que miremos al arte en un sentido crítico, desde quien se gesta, a que público se encamina. Como se ha visto, históricamente el arte ha servido para legitimar procesos políticos, ha servido como medio de difusión de ideologías, y reproduce las lógicas de la sociedad con sus dicotomías, con sus contradicciones. Ha perdido en una época de desencanto aquel valor lúdico y mágico, para ser un espectáculo deplorable de estereotipos.

Bibliografía

- ANRUP, Roland
 2000 *Marian Imagery, In Spanish an Latin American Baroque*,
 Institute of Iberian an Latin American Studies, Goteborg
 University.
- BAJTÍN, Mijail
 1987 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*,
 Madrid: Alianza
- BENJAMÍN, Walter
 “Discursos interrumpidos en la obra de arte en la época de su
 reproductibilidad técnica” 2006 www.artnovela.com.ar

- CROCE, Benedetto
1938 *Qué es el arte (I), Lección Primera del Breviario de Estética*. Editado en la Colección Austral, Edición 10-VIII.
- ELIADE, Mircea
1967 *Lo Sagrado y lo Profano*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor
2002 *Culturas populares en el capitalismo* México: Grijalbo.
- GUERRERO, Patricio
2007 *Corazonar una Antropología comprometida con la vida*. Ecuador: Fondec
2002 *La Cultura, Estrategias conceptuales para comprender la identidad*. Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- GRUZINSKI, Serge
1994 *La Guerra de las Imágenes, De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- MALO GONZALEZ, Claudio
2006 *Arte y Cultura Popular*. Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP.
- ROSALDO, Renato
2000 *Cultura y Verdad, La reconstrucción del análisis social*. Quito Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- RODRÍGUEZ, Pepe
1997 *Mentiras Fundamentales dela Iglesia Católica* España: Ediciones B, S.A.,
- RUIZ FLORES, Ruth:
2004 *Símbolo, Mito y Hermenéutica*. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala
2000 *Descubrir las Vanguardias*, Alianza Ediciones.



Bibliografía de internet

FOCAULT, Michel
El sujeto y el poder. www.artnovela.com.ar

PLATÓN

El Banquete. www.artnovela.com.ar

Artículo. Sin autor. “El Fin del arte. Una aproximación a la cuestión del arte y los artistas y su relación con la gente común, con los críticos y especialistas de por medio”. <http://es.geocities.com/elimposibledeleves/>

Notas

- 1 Croce, Benedetto. *¿Qué es el arte? (I), Lección Primera del Breviario de Estética*, Colección Austral, Edición 10-VIII-1938.
- 2 Platón. *El Banquete*. p. 66
- 3 La pobreza ha sido uno de los temas más recurrentes en el arte, la miseria se convierte en tema central de muchas obras, se ha creado un estereotipo del pobre, como un ser carente de malicia, infantilizado, y merecedor de compasión. El cine mexicano creó una idea del pobre en los años 40, el indigenismo en el Ecuador de los años 30 hizo lo mismo.
- 4 Foucault, Michel. “El sujeto y el poder”. Disponible en www.artnovela.com.ar



JUGANDO A HACER UNA PELÍCULA

Criticidad y Creatividad*
Una experiencia de CEFOCINE
—Centro de Formación Cinematográfica
para Niños—

Carmita Coronado
Docente de la Universidad Politécnica Salesiana
Fundadora de CEFOCINE

133



Preámbulo

Cuantas veces pensemos en el hombre, tenemos que pensar en el trabajo. Nuestras manos, que son capaces de realizar las labores más delicadas con destreza y habilidad sin igual en el reino animal, son obras del trabajo. El conocimiento cada vez más perfecto del mundo que nos rodea se debe al trabajo.

El hombre en un comienzo se servía de la naturaleza, de aquello que le brindaba el medio, pero sin hacer uso de ningún intermediario. Entre el fruto, la semilla y la necesidad de alimento, sólo se interponía la mano.

* La autora es Master en Investigación y Docencia de la Comunicación. PUCE. Quito.



Las necesidades van desarrollando la capacidad de elaborar instrumentos. El ser humano primero los tomó de la naturaleza, luego los sometió a un largo proceso de transformación y produjo objetos verdaderamente nuevos. Transcurrió un largo período en el cual no sólo se perfeccionaron los instrumentos usados por el hombre, sino también el hombre mismo. Cuando el hombre llegó a concebir instrumentos que no eran ya producto de una selección, sino creación enteramente humana, se completó este proceso de experimentación. Existe una interrelación entre el hombre y el medio, un proceso incesante de intercambios, gracias al cual vive, se supera y domina la naturaleza.

El hombre al elaborar instrumentos para trabajar, se inició como creador, capacidad que fue ganando independencia con el pasar del tiempo. A los primeros instrumentos, no tomados ni copiados de la naturaleza sino concebidos con aditamentos, fruto de un largo período de experimentación, le sucedieron otros implementos que, además del valor funcional que poseían, presentaban dibujos o incisiones en apariencia carentes de utilidad. En la práctica, estos signos estaban ligados al proceso productivo y, con ellos también, el hombre reafirmaba su *ser creador, su naturaleza de productor*.

Si en un comienzo esos trazos sobre piedra o hueso traducían inconscientemente el ritmo del trabajo, más tarde se convirtieron en señales conscientes de su potencia creadora, del reconocimiento de su existencia y su fuerza. La utilidad de esos instrumentos ya no sólo era en la práctica, sino en el campo de las ideas. *Se había originado el objeto útil-bello*. El arte surge, de esta manera, como fruto desarrollado del trabajo.

Hablar de arte, según el diccionario, es el...

- Ejercicio de las facultades humanas preparado por experiencias anteriores;
- Conjunto de normas y preceptos acumulados por generaciones anteriores en una actividad;
- Aptitud individual, disposición para hacer una cosa.

Son muchas las teorías acerca del arte: unas destacan el componente lúdico, no utilitario (Schiller, Freud, Marcuse); otras dan mayor valor a su función social de comunicación.

También se ha considerado dentro de la semiótica general o ciencia de los signos; con esta teoría, la forma se ha querido separar del contenido; ambos siempre se encuentran unidos por una interacción dialéctica, ya que el contenido no es solamente *lo que se representa, sino cómo se representa*. La historiografía del arte consideró en un principio que las formas y los estilos eran autónomos respecto a cualquier otra consideración; hoy lo relaciona con el desarrollo general de la cultura.

Un aporte nuevo a la definición de arte: “Acto o facultad mediante el cual, valiéndose de la materia, de la imagen o del sonido, el hombre imita o expresa lo material o lo inmaterial, y crea copiando o fantaseando”.

1. Arqueología del cine

En el abanico de las artes está una que, desde su nacimiento, revolucionó la sociedad. Me refiero al cine: los hermanos Lumiere no dimensionaron el real impacto de su invento; 1895 marca para la historia de la humanidad un antes y un después de esa primera experiencia de la imagen en movimiento: “la llegada del tren” que conmociona al público que corre despavorido “ante la sensa-





ción de que el tren se les viene encima”. Las relaciones humanas, económicas, sociales y, por supuesto, educativas, se ven afectadas por este descubrimiento que, como sus inventos previos, llevaba a percibir la realidad desde *otra realidad creada, imitada, copiada*.

La imagen en movimiento —que es lo que significa el cine— incorpora cada vez más otros recursos, efectos especiales y una serie de elementos que exigen del espectador el manejo de nuevos códigos y lenguajes que, sin tener que atravesar el proceso largo y complejo del lenguaje oral o escrito, obligan a conocer significados propios, dados desde el manejo de los mismos al ofertar “historias, dramas, acción, fantasías, etcétera”, ayudados por la renovada tecnología que, puesta a su servicio, es el espacio ideal donde se conjugan: danza, teatro, expresión corporal, música, decoración, vestuario, ambientación y, claro está, actuación, personajes interpretados y asumidos por hombres y mujeres. Todo esto, orquestado por un director que, acompañado de un equipo humano especializado en cada elemento, hace del medio cinematográfico una clara manifestación de arte: el cine como arte.

En la actualidad hacer cine tiene el auxilio de una cantidad de ayudas; por ejemplo, la informática, que le permite mostrar lo que en sus inicios era una verdadera odisea, me refiero a los efectos especiales.

2. ¿Cómo entender al cine en su dimensión motivadora del desarrollo del pensamiento en el proceso educativo?

Vivimos en un mundo de imágenes producidas por la tecnología que, de una u otra manera, expresan “el mundo de imágenes que llevamos dentro”, en unos casos y, en otros, que “entran desde las otras realidades” fanta-

siosas y hasta inverosímiles que tocan las fibras afectivas de los seres humanos en cualquier etapa de su desarrollo.

¿Qué respuesta dar o qué actitud tomar ante esa avalancha icónica?

Si educar es humanizar, esto es, hacer y hacerse íntegramente persona, hay que aprender el lenguaje, el arte, la moral, la ciencia, y es ahí donde entra este medio; si filosofar es preguntar, criticar, reflexionar, desenmascarar, crear problemas, ¿qué mejor motivación que una historia cinematográfica para ejercitar estas capacidades humanas?



3. Educar por y con imágenes en movimiento

Para entrar en este ámbito, lo mejor es contextualizarlo desde las características de la imagen visual; entre las más importantes:

- Figuración de una imagen: idea de representación de objetos o seres conocidos.
- Grado de iconicidad: como opuesto al grado de abstracción y que hace referencia a la calidad de la identidad de la representación con el objeto representado.
- Grado de complejidad: el número de elementos que la conforman así como las competencias del espectador.
- El tamaño: grado de ocupación del grado visual.
- Los grosores de la toma, las distintas cualidades técnicas, contrastes, iluminación, nitidez, etcétera.
- La presencia o ausencia del color, la dimensión estética, la dispersión del sentido.
- El grado de normalización, copiado múltiples y difusión masiva.



La invasión icónica combinada con su carácter predominantemente realista es la que ha provocado el equívoco que sostiene que las imágenes comunican en forma directa, pasando por alto la necesidad de analizar cómo comunican y funcionan los discursos visuales, evitando la proliferación de esa especie contemporánea llamada *el ciego vidente*.

Otro aspecto digno de ser tomado en cuenta son los valores de la imagen: la imagen es la madre del signo, pero el nacimiento del signo escriturístico permite a la imagen vivir plenamente su vida de adulto, separada de la palabra y liberada de sus tareas triviales de comunicación.

El signo nos conduce al conocimiento de otra cosa que está oculta, nos hace llegar al conocimiento de lo desconocido mediante lo que es conocido. San Agustín define al signo como aquello que introduce una imagen en los sentidos, y nos lleva al conocimiento de otra cosa.

La teoría tomista diferencia el signo de la imagen, argumentando que las que dan significado al signo son las personas, mientras que las imágenes son producidas por el mismo objeto; además, la función del signo es ser intermediario, mientras que la imagen es representación directa del objeto.

La imagen adquiere significación por el juego dialéctico entre productor y observador; una imagen no significa nada por sí misma, necesita la interpretación del perceptor; una imagen es una forma vacía y necesita de la competencia interpretativa de un observador, se necesita que la imagen sea llenada de contenidos, de experiencias.

Es necesario *aprender a leer las imágenes*, sobre todo ahora que vivimos en un mundo de imágenes visuales artificiales, en donde lo que se percibe no es la realidad; necesitamos conocer y analizar los sentidos que el emisor quiere transmitirnos a través de sus imágenes. La impor-

tancia de conocer el significado real de las imágenes visuales también radica en la gran credibilidad que el hombre contemporáneo da a éstas.

No sólo las palabras son signos; es necesario recordar que existen innumerables sistemas de significación, de comunicación no verbales que, en la actualidad, han cobrado un inusitado desarrollo e importancia cualitativa y cuantitativa.

Hoy la imagen parece dejarse juzgar sólo local o comparativamente: pide ser afrontada desde un punto de vista moral, estético, político, etcétera, ya que es una realización individual o representante de un género, no una simple imagen. En otras palabras, más allá de algún ejemplo de optimismo modal, o más allá de un ejemplo igualmente modal, el universo de la imagen no parece hoy plantear una propia axiología definida y unívoca.

Varios autores han intentado definir un valor-imagen:

- Bazín: veía en la imagen el esfuerzo de hacer frente a la muerte, y en la imagen fotográfica, la posibilidad de recuperar la esencia del mundo.
- Mitry: para él la imagen era el punto de encuentro de concreción y abstracción o de contingencia y de necesidad.
- Llyotard: advertía en la imagen el dominio de lo energético y de lo pulsional.

Hoy la imagen se presta a tener valores, pero no constituye de por sí un valor -signo; surgen posiciones que sin pretender tocar la totalidad de la imagen tratan de leer su desarrollo de conjunto, así:

- La primera posición es la que propone *la imagen-nada*; el destino de la imagen en nuestra





época no diverge de la de cualquier objeto artístico, asume la categoría de mercancía, de bien cultural, llamado a responder las necesidades de diversión y distracción; se vuelve *una instrucción para el consumo*. De hecho, el frente avanzado de la industria cultural está representado por la industria de la imagen: antes el cine, hoy la televisión.

- La segunda posición, *la imagen-trampa*; la imagen de hoy, tal como se presenta sobre todo en la fotografía, el cine y la televisión, es heredera de la perspectiva central, el sujeto tiene la ilusión de dominar plenamente el mundo representado.
- La tercera posición, *una imagen-cuerpo*; Roland Barthes es el autor que más ha trabajado en ella; la imagen es un soporte físico, el lugar de inscripción, el ámbito de un trabajo. Los materiales que le dan cuerpo, su textura concreta, nos abren un sentido concreto que está bajo el esplendor de lo representado, y el cuerpo del observador; sólo cuando una reacción personal enciende la imagen y lleva a pinchar, esta funciona de verdad. Entonces, es una participación emotiva, un acercamiento, una bajada a los adornos visibles, lo que da espesor al juego.
- La cuarta posición, *la imagen-capital*; la imagen contemporánea no vale simplemente por lo que exhibe, sino por su capacidad de recuperarse y fundir lo que constituye el fondo de nuestra cultura.
- La quinta posición propone *una imagen-todo*; es una elaboración de filósofos (sobre todo interesados en el cine, como Delenze) con una hipótesis de fondo: que la imagen contemporánea

nos ponga en contacto con la globalidad de lo real. La imagen a través de una especie de implosión nos exhibe más que una vista el horizonte mismo del ver. (Giovanni Anceschi, *Video culturas del fin de siglo*).

La palabra es el conjunto de sonidos organizados que corresponden a unas imágenes mentales, verbales, sensitivas que se almacenan al interior del cerebro y pueden ser utilizadas para expresar mensajes preconcebidos.

En la era de la imagen y la tecnología, ¿qué valor tiene la imagen? El valor se da desde la emisión y se configura desde el perceptor.



4. El papel de la educación de la percepción

La imagen es hoy una base fundamental sobre la que se apuntalan las estrategias imperativas de los medios de comunicación social; para su concreción exige:

- Unos emisores individuales o centralizados (red de televisión, distribuidora cinematográfica, agencia de publicidad...).
- Unos canales de televisión caracterizados por su elevada tecnología.
- Unos receptores que constituyen un círculo indefinido de individuos con diferencias socio-culturales.

La percepción equivale al poder de organizar la información visual que se percibe, la que depende de mecanismos naturales, de las necesidades y propensiones del sistema nervioso humano. Aunque los franceses dominan la psicología de la *Gestal*, sería erróneo no con-



ceder idéntica importancia a la filosofía de la percepción en el examen de cómo extraemos información visual de lo que vemos. El contenido y la forma es la declaración; el mecanismo de percepción es el medio para su interpretación. El *imput* visual se ve muy afectado por el tipo de necesidades que motivan la investigación visual, así como por el estado mental o de ánimo del sujeto.

La inteligencia no actúa sólo en las abstracciones verbales; el pensamiento, la observación, la comprensión y otras tantas cualidades de la inteligencia están ligadas al entendimiento visual. Pero el pensamiento visual no es un sistema retardado; la información se transmite directamente. El mayor poder del lenguaje visual radica en su inmediatez, en su evidencia espontánea. *Ver* es un hecho natural del organismo humano; *la percepción es un proceso de capacitación.*

Lo importante es saber qué concepción tiene el receptor (perceptor) de tal o cual categoría de programa, ahí la explicación de su afición. Como dice Roger Silvestrone en su obra *Tv y Vida Cotidiana*: “los individuos construyen los sentidos de los textos y las interpretaciones de los personajes, las acciones, las motivaciones y la narrativa como conjunto traducido a sus propios términos, esto es, ajustado a sus propios sistemas de creencias”.

La esencia de la percepción estaría en la transformación de la impresión sensitiva (sensación) en información cognitiva.

La percepción se concibe como una dialéctica entre sujeto y realidad, entre las propiedades de los objetos y la naturaleza e intenciones del observador. Por eso se habla de percepción como *modificación de una anticipación* y de un proceso activo-selectivo que depende de las estrategias cognitivas (atención del observador, intenciones perceptivas) puestas en juego ante la realidad.



Furio Colombo hace notar de un modo pertinente que, hoy, la absorción de mensajes audiovisuales es tan grande que muchas veces no sabemos a ciencia cierta si una experiencia la hemos vivido o la hemos visto en la pantalla del televisor.

Siendo así, la operación de la extracción de la información del ambiente se configura como una actividad de tipo exploratorio que, a través de ojeadas sucesivas no aleatorias (dirigidas a la parte más informativa de la escena o imagen), permite componer un esquema integrado que contenga la globalidad de dicha escena o imagen.

Por tanto, el modo cómo una persona mira el mundo depende tanto de su conocimiento de éste como de sus objetivos; es decir, de la información que busca. Es precisamente esa búsqueda la causa de que cada movimiento ocular verifique una expectativa, y lo que percibimos de una escena sea el mapa que hemos ido recomponiendo activamente mediante el ensamblaje de fragmentos más pequeños. Si no fuéramos capaces de producir ese mapa mental, apenas tendríamos otra cosa: imágenes momentáneas desorganizadas y discontinuas.

La imagen no transmite un sentido, sino que tiene sentido en sí misma, dependiendo del observador, de lo que éste es; es decir, el contexto social influye en la percepción del observador.

Desde el momento en que la percepción se concibe como un proceso activo en el que se implica la globalidad de la persona, no puede dejarse de lado la relación existente entre los elementos cognitivos planteados por el sujeto y el modo en que éstos se ejercen. Porque en todo acto perceptivo se involucra el sujeto receptor en tanto que animal histórico cultural. Presente, pasado, futuro, como proyecto, deseos, intenciones inconscientes, todo viene a configurar el plan perceptivo.



Las percepciones dependen de los contextos culturales en los que se mueve el perceptor: las representaciones que se hacen de las cosas podrían ser el resultado de las experiencias previas que ha tenido sea en el ámbito de las imágenes, el color o las formas.

Así, por ejemplo, las culturas indígenas manifiestan una experiencia perceptiva más abarcadora, porque su mundo visual y su campo visual tienen puntos de confluencia más fuertes que los que podría tener un perceptor de otra cultura.

5. La experiencia de CEFOCINE

El Centro de Formación Cinematográfica para Niños nació en Quito, Ecuador, en 1989, y continúa hasta la actualidad como una respuesta a las necesidades de sistematización y planificación de nuevas teorías y prácticas en el trabajo pedagógico con niños mediante el recurso audiovisual. El trabajo del Centro partió de la recolección de datos sobre actividades desarrolladas por algunos grupos vinculados con la Cinemateca Nacional a favor de los niños, en tanto tenía que ver con el uso de medios de educación para el arte.

La actividad del Centro es un espacio alternativo pedagógico que, basado en una nueva práctica educativa comunicacional, busca hacer procesos de alfabetización de la imagen utilizando el Lenguaje Total como metodología y a los medios de comunicación como herramientas del proceso, ejercitando en todas sus etapas y en todos los productos elaborados por los niños, jóvenes, docentes y padres de familia, la escritura y la expresión artística.

Los objetivos del Centro son:

- Sensibilizar al niño frente a la imagen cinematográfica y televisiva desde una educación de la percepción.
- Desmitificar los medios de comunicación social para permitir que el niño sea el gestor de sus propias imágenes.
- Orientar el trabajo de los docentes hacia la aplicación del Lenguaje Total como metodología.
- Difundir conocimientos esenciales sobre comunicación y lenguaje audiovisual a padres de familia.
- Promover la producción de materiales audiovisuales por los niños y las niñas participantes de los talleres.

No se transmiten conocimientos, se ensanchan las posibilidades perceptivas para que, además de percibir los estímulos, sean interpretados y decodificados. La experiencia lleva a leer otros signos que no son los lingüísticos y a expresarse a través de ellos.

En los talleres, los niños expresan su mundo en un ambiente de libertad; su actividad es un compromiso voluntario en el cual su participación se caracteriza por la espontánea dosis de emotividad expuesta. Ellos se valen de palabras, sonidos e imágenes para expresarse y realizarse: lenguaje total plenamente humano, que al calor del grupo permite mediar entre la educación para el individualismo esterilizante y el colectivismo creador y constructor.

La metodología aplicada en los talleres con los niños ha tomado como aspecto importante la resignificación como un aporte de la teoría activa y creativa, según la cual el sujeto relaciona el mensaje recibido con su pro-





pia identidad y contexto social. El proceso educativo de la propuesta activo-creativa es similar a la crítica-problematizadora, en el sentido de ver la educación como un proceso que parte de una experiencia, se dialoga sobre ella, se interpreta, se generaliza y se aplica a la vida. La educación se ve como un proceso permanente en el que los sujetos van descubriendo, elaborando, reinventando y proponiendo desde las expresiones artísticas que conlleva el mundo de la imagen.

Bibliografía

- APARICI, Roberto
 1989 *Imagen, video y educación*. México: Fondo Cultura Económica. 1989.
- BELLARMINO, Roberto
 1996 *Desafíos valóricos para la educación siglo XXI*. Santiago de Chile.
- CABRERA, Ramón
 1991 *Apreciación de las Artes Visuales*. La Habana: ed. Pueblo y Educación.
- CORONADO, Carmita
 1999 Tesis de Maestría *Propuesta Metodológica de lectura crítica, sistematización experiencia de CEFOCINE*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- DAZA, Gladys
 1990 *Cultura de la Imagen, orientación educativa*. Bogotá: ed. CEDAL.
- DELORS, Jacques
 1996 *La educación encierra un tesoro*: ed. UNESCO.
- DOMÍNGUEZ, María Josefa
 1990 *Activos y creativos con los medios de comunicación*. Bogotá: UNESCO.
- GUBERN, Román
 1983 *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona: ed. Bruguera.
- FUENZALIDA, Valerio
 1991 *Educación para la Televisión en América Latina*, Santiago de Chile. CENECA.

- MASTERMAN, Len
1993 *La enseñanza de los medios de comunicación*. Madrid: ed. De la Torre.
- OROZCO, Guillermo
1990 *Educación para la recepción*. México: ed. Trillas.
- OLIVEIRA, Ismar de
1984 *Comunicaçao Educao*, Sao Paulo: ed. Moderna.
- SARTORI, Giovanni
1998 *Homo Videns, la sociedad teledirigida*, Buenos Aires: ed. Taurus.
- SILVERSTONE, Roger
1996 *Televisión y vida cotidiana*. Londres: ed. Amorrortu.
- UNESCO
1989 *Recepción activa, niños y medios de comunicación social*. Bogotá.



VIVIR EL “AQUÍ Y AHORA”, PASA POR TRANSFORMARTE

*Teresa Carbonell Yonfá¹
Estudiante de Maestría en Poder y Desarrollo,
mención en Movimientos Sociales
Universidad Politécnica Salesiana*

149



*Ver la ciencia con la óptica del artista,
y el arte, con la de la vida.*

F. Nietzsche

Intentar una reflexión sobre el arte desde una concepción que trasciende su función puramente estética, es un camino recorrido a lo largo de la historia y cuyo horizonte ha sido advertido desde varias visiones.

Desde los clásicos (con Platón y Aristóteles a la cabeza), siguiendo con los modernos (Cassirer, Schiller), los contemporáneos (Gadamer, Jung), y los posmodernos (Read, Lowenfeld), entre otros, se han realizado aportes a la función y esencia del arte para la humanidad.

El presente trabajo parte de refrescar las miradas y, en su recorrido, delinear reflexiones sobre la importan-

¹ La autora es Comunicadora Social para el Desarrollo (UPS). Diplomada en Participación Política, Gestión y Desarrollo en el ámbito local (Universidad de Valencia, España, en coordinación con la UPS).

cia de su presencia en el sistema formal de aprendizaje vinculante como método formativo. Método que consolida una filosofía en la enseñanza, que trastoque las mecánicas memorísticas, rígidas, insertas en el sistema formal cognitivo. Una nueva filosofía que fortalezca los saberes del sentir, y permita al sujeto acceder a aprendizajes liberadores.

150



El segundo capturado de varias horas de reflexiones filosóficas

Toda cultura que olvida sus mitos, pierde su potencial hacedor.
Nietzsche

El arte a diferencia de la ciencia no puede reducirse a un conocimiento claro y distinto de su objeto. Es por ello que cuando el artista experimenta cierta sensación de fracaso ante su obra, no es tanto por la incompetencia, sino por la desmesurada ambición por catalogarla como obra de precisión, mas esta no es su función; por el contrario, se acerca a la reflexión, la meditación, a través de la motivación y el encantamiento que emana de su centro interior.

Desde el siglo pasado, la posición del artista en la sociedad es incómoda (sobre todo si no acepta convertirse en un productor de mercancías) y su hostilidad al sistema social es manifiesta. En la actualidad, es evidente que el arte se encuentra en inferioridad de condiciones para competir con la ideología dominante. Vivimos una época en la que proliferan *microchips* producto de una civilización tecnocrática que rechaza los valores éticos y estéticos, deforma el intelecto, desintegra las formas artísticas y las oferta como mercancías fetiches de estatus.

No es menos cierto que cuando nos situamos frente a una obra de arte difícilmente conseguimos dejar

de lado conceptos que han tomado forma a lo largo de los siglos —aunque sería inadecuado someter los testimonios materiales del pasado a los criterios que empleamos en el presente—, obviamente porque no podemos olvidar que cada época asignó al arte un papel distinto y muy diferente al que hoy le atribuimos.

Lo que el árbol tiene de frondoso, se lo debe a lo que lleva sepultado. Así el arte de hoy vive del arte del ayer, de sus técnicas, de su evolución en la inexorable historia. El símbolo artístico significa un estado del mundo; puede invitar a sobrepasarlo o a volver a una etapa anterior quizás un poco más o un poco menos estetizada.

Cuando hablamos de la estética nos referimos al arte en sus múltiples categorías, en las que coexisten lo bello, lo sublime, lo cómico, lo trágico con cada una de sus manifestaciones que varían según la mirada interna de cada espectador.

Platón, en su claro dualismo ontológico: el mundo sensible y el mundo inteligible o mundo de las ideas, concibe a la mimesis como parte de este último; es decir, no como la representación de cosas materiales sino como la de encarnar formas perceptibles de estas ideas (léanse “unidades extramentales”) independientes del hombre; “las ideas son causas de las cosas” (Diccionario Filosófico, 1871: 2) que se ven opacadas por un mundo corrupto, voluptuoso, que no ejercita el espíritu ni el cuerpo y por ello son “débiles e incapaces”, más no por ello son débiles e incapaces de resistir el placer y dolor (Roucek, 1870: 33).

Este filósofo ya anotaba también en su obra *La República* que el arte deber ser la base de la educación. A través del mito de la caverna hace la metáfora de nuestra naturaleza y ilustra y cuestiona el conocimiento; al igual que los prisioneros de la caverna que sólo ven las sombras





de los objetos, nosotros vivimos en la ignorancia cuando nuestras preocupaciones se refieren al mundo que se ofrece a los sentidos.

Aristóteles, por su parte, atribuía al hombre la necesidad innata de imitar ya no las ideas sino la realidad, así como las acciones y pasiones humanas. En esta perspectiva, los griegos demostraron que el arte podría servir de verdadero lugar estratégico para reflejar la vida y desde este ejercicio aprehenderla mejor. “La finalidad del arte es dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas, no de copiar su apariencia” (Aristóteles).

Marcuse decía que el mundo puede ser entendido desde dos dimensiones: desde el *logos* que encierra todo lo racional y somete a la naturaleza a un proceso lógico y sofisticado; y el *epos* que comprende lo emotivo, la fantasía, lo natural, todo lo que fluye. Si bajo esta perspectiva damos una mirada al sistema educativo imperante en nuestras sociedades, pregunto: ¿Cuál fue el motivo para que la tendencia mayoritaria en el mundo, al momento de formar a sus ciudadanos, haya privilegiado el *logos* al *epos* e instalado la solemnidad casi temeraria en las aulas? Una reflexión que amerita destapar los preceptos del oscurantismo y toda la estructura montada para defender dogmas y el ejercicio del poder presente en todas las etapas de la humanidad.

Read piensa que “la inteligencia libre de cualquier tipo de prejuicio intelectual resulta capaz de asimilarla en su completa totalidad” (Read, 1973: 262), y la forma sostenida con que el hombre puede liberarse de la opresión del *logos* es a través del arte, porque es el único que alberga en su esencia valores auténticos, naturales, que poseen la fuerza necesaria para otorgarle el verdadero sentido a su razón de ser: su existencia. Desde la mirada por Read, la dimensión activa, revolucionaria del arte es la

condición necesaria de su presencia en el mundo, dado que todo lo que permanece estancado está condenado a la destrucción.

Según la estética lúdica de Schiller, el arte y la vivencia estética son presentados como un reto a la racionalidad científica y técnica, a las que atribuye un carácter represivo (Schiller, 1772: 157). De esta manera, el arte y la estética se vinculan al principio del placer que rige en nuestra psiquis desde sus orígenes y están en oposición al principio de la realidad que nos impone el mundo exterior y su sistema. Por ello es que se puede evidenciar el enfrentamiento evidente en nuestros días del arte con la realidad cotidiana. También establece que lo artístico y lo estético se identifican con el impulso del juego, y logran una síntesis de los impulsos sensoriales y racionales con los de la razón y viceversa (Schiller, 1772: 110-121). La reflexión inmediata a la que me lleva este aporte de Schiller es que si el arte es capaz de integrar internamente al individuo, también puede ser capaz de unir a la humanidad entera, pues el hombre es una partícula del todo.

Bajo la visión freudiana se puede develar la relación que tiene el hombre con la cultura burguesa, que lejos de ser la sabia de la cual el sujeto se nutre y es parte constitutiva, ella representa el cántaro alucinógeno que lo obliga a beber, y en esta condición lo objetiviza para lograr su permanencia en ella y accionar sobre él. Así, la relación individuo-sociedad se manifiesta hostil. La sociedad está inmersa en un caos al que arrastra al hombre. El proceso de su adaptación es complejo y enfermizo dado que debe someter su personalidad a las reglas sociales y rígidas que guardan una linealidad que penaliza lo diferente frente a lo establecido (Freud, 1930: 75).

De esta forma se va generando una nueva cultura que radicaliza la ambición de poseer, acumular y con-





sumir, exaltando el individualismo y la competencia. El ser se objetiva a sí mismo a medida que se ve como un elemento más dentro de un gran mercado y actúa movido por las dinámicas que en él se producen.

El conjunto de frustraciones que experimenta el individuo, los sufrimientos espirituales y trastornos psíquicos que desequilibran su personalidad, se derivan de esta agresión constante de la que es víctima y parte a la vez. Empero, dicha hostilidad es el impulso más efectivo para protestar, para cuestionar, se convierte en el ADN que corre por las venas de todo artista; a la postre, con su hostigante asecho, la sociedad burguesa terminará formando un ejército de cinceles, plumas, pinceles, cuerdas... locas y locos que se tomarán el mundo de la fantasía, la armonía y la disonancia, encontrando un lugar para simplemente ser.

El psicoanálisis freudiano devela desde sus interpretaciones del sueño que este es la realización de un deseo que contiene invariablemente un mensaje oculto relacionado con la sexualidad de quien sueña; ahora bien, para entender el significado de lo oculto y la distorsión es preciso entender el papel de la represión que se relaciona con la propia formación del sujeto, en el lenguaje, en lo simbólico. Dicho esto, me atrevo a pensar que el hombre al despertar de su profundo sueño continúe soñando en los brazos del arte, ensueño de lo eterno, de la libertad, de la propia vida en sentido infinito que crea y recrea, que juega con las formas humanas y captura sus instintos profundos, sin identidad ni juicio.

Atribuir al artista el papel del nuevo filósofo, como lo hizo Heidegger es un acierto: el poder de expresión del arte es infinito, multifacético. La genialidad capturada en inagotables formas, activan en cualquier neurona, hormona o sentido, sensaciones con diversos destinos. Únicamente el arte resulta capaz de interrumpir el irre-



versible proceso de destrucción, es la fuerza que lucha de manera permanente con la situación existencial (Heidegger, 1996: 67-75). Situar al arte como una necesidad vital puede ser el distintivo de la supremacía de la raza humana.

La estética burguesa trató el arte y la realidad como dos categorías aisladas; es decir, niega que el arte es reflejo de un devenir del hombre y su momento histórico (Ovsiannikov, 1978: 11). Esta concepción es la que ha primado y, se puede decir, ha quitado al arte la posibilidad de estar presente de forma significativa en el proceso formativo del ser; apenas se le otorgó la categoría de un «plus». En principio, no olvidemos que el arte nace y permanece mucho tiempo elitizado. Hoy el arte ha permeado más en la clase media, pero como mecanismo de sobrevivencia, adaptado al mercado; es decir, vinculado más al trabajo que a la magia o al mito.

Bergson toma el arte como intuición; opina que este posee una fuerza misteriosa, llamada intuición, que trasciende el campo emocional que nace en el instinto de su creador y se revela por el instinto de su espectador (Bergson, 1907: 89). “No hay ninguna separación de principio entre la propia afirmación de la obra de arte y el que la experimenta” (Gadamer, 1995).

Para Jung, el artista no busca el símbolo para designar aquello que resulta claro, lo crea para desentrañar lo no evidente, lo subconsciente. Lo simbólico; no intenta remitirnos a un fin con un significado predeterminado.

El artista no es una persona que busca sus propios fines, sino que es un instrumento para que el arte realice sus propios fines. Como ser humano tiene caprichos, excentricidades y visiones personales, pero como artista es un hombre en el sentido más elevado, un hombre colectivo, aquel que lleva y moldea la vida psíquica



inconsciente del género humano. «La obra de arte, como el sueño y el mito, es la desembocadura de varios ríos que confluyen, es la finalidad manifiesta de las potencialidades creadoras del Inconsciente» (Jung, 1981: notas).

Desde la visión psicológica, el arte se manifiesta profundamente, pues los símbolos, las imágenes juegan de manera directa en la psiquis. Ellos recrean situaciones que los individuos no se atreven a decir, pensar o denunciar; y al verlos representados en la obra, se sienten escuchados, aliviados de saber que sus deseos no son de otro planeta, que existen miles de almas atormentadas, sedientas de amor; espíritus que sufren ante la impotencia y otros más libres que se revelan y se muestran irreverentes ante la crueldad del mundo, la injusticia, la impunidad; seres que reclaman un lugar digno en esta tierra, un espacio azul o quizás rojo, un espacio, en fin, donde puedan soñar despiertos y en libertad.

El origen del arte para Levis-Strauss se encuentra en la combinación del mito primitivo con la habilidad técnica. La función mágica del arte ha llegado hasta nuestros días, y para que el objeto artístico pudiera ser considerado como un fin en sí mismo ha sido necesario desprenderlo de su sentido mágico originario. Su reconocimiento social e institucional se ha dado en la medida en que se ha reconocido el carácter diferenciado del arte. Hoy sentimos la necesidad de integrar al arte toda su dimensión mítica porque el mito se resiste a la historia: es eterno, se resiste a lo estático: se renueva con cada generación humana.

Si bien el lenguaje y el arte son productos de la imitación (mímesis), el primero de sonidos y el otro de cosas exteriores, los mitos representan las creencias que elucubra la mente que pueden o no estar contenidos en la realidad externa. Los mitos pueden ser expresados en palabras o símbolos, son la expresión del mundo interno.



Uno de los campos donde el arte incide de manera significativa es en la cultura. Siendo la cultura el todo (las costumbres, el conocimiento, la formación, religión, la tecnología y sus usos, la evolución del ser humano en cada uno de los espacios de la tierra y el producto de lo que se atreve a soñar y a representar), el arte asume un papel determinante por el poder que detenta en la representación y la creación permanente desde lo natural, que difiere en forma de la visión instrumental de la tecnología. El arte transforma todo ser de la naturaleza en un ser de la cultura (Lévi-Strauss, 1974: 212).

La tecnología devasta la cultura, rompiendo la producción manual y sus usos, que debilita el poder de accionar de manera directa entre el ser y la naturaleza. No así el arte que hace posible mirar más allá de lo establecido y mantiene viva la esencia cambiante de la cultura.

Brecht, dada su vinculación con lo teorizado al interior del marxismo, hace la clásica vinculación de la mimesis con el conocimiento: la teoría del reflejo de Lenin. La representación de los personajes y caracteres típicos del realismo social, los hechos esenciales de la historia de la sociedad en un momento y lugar concretos, viendo en ellos la mejor forma de develar las fuerzas que impulsan a esta. Es decir, que el arte desde su función representativa, como parte del ritual, entra orgánicamente en la realidad social. En sintonía con esta dimensión, Cassirer afirmaba que el arte no es una mera reproducción de una realidad acabada (imitación), sino descubrimiento de la realidad. Así, el arte nos revela características de la cotidianidad que no nos fijamos en el ir y venir; es decir, «miramos a diario el mundo que nos rodea sin verlo» (Cassirer, 1967: 131).

Entonces, el arte llena este vacío cuando el espectador-oyente se sumerge en ese pedazo de arte y se detiene a meditar sobre los contenidos, los detalles, los



sentidos que contiene esa obra, ese trozo o renglón, y lo conecta con el aún más desconocido mundo de los sentidos internos.

Una obra que es catarsis del creador origina cadena de catarsis en el espectador; lo interesante radica en lograr que la catarsis trascienda a la acción creativa y movilice otras pistas por donde hacer camino hacia la conciencia que busca trascender.

Gadamer sostenía que las fragmentos de realidad que el arte extrae, no son receptados por un espectador pasivo, sino que el arte demanda una labor de construcción interna. El símbolo puede tener sus orígenes en el mundo conocido y sugerir algo aún desconocido, o simplemente del mundo desconocido para sugerir algo conocido o inimaginable (Gadamer, 1991: 84-100). Aquí radica la fenomenología del arte desde donde sobrepasar los cánones de la ética, de la moral, que permita al ser humano salir de la falsedad de la reproducción y las buenas costumbres hacia la dimensión utópica-soñada, posible o no posible.

Ya lo mencionó Kant, que no importa que el objeto que provoca la experiencia estética exista realmente o no, sino que la motive. Finalmente son los sentidos que captan y el cerebro que elabora el sentido de las percepciones de acuerdo al proceso de vida y experimentación con el medio. Esto ya es otro filtro creado por una experiencia real o no real, pero procesado en el mundo de las abstracciones que, además se traducen, buena parte, en mecánicas que son las que hay que observar para avanzar.

Cuando hablamos de la posibilidad de la transformación de la humanidad, hablamos de elevar el nivel de conciencia humana. Esta posibilidad obedece a todo un proceso que despoje al individuo de sus propias meca-

nidades a través del conocimiento de sí mismo que lo lleve a sentir de manera personal e intentar una observación permanente y reflexiva de los actos cotidianos libres de prejuicios y presiones sociales.

El individuo ha venido perdiendo su capacidad de expresión y, por ende, sus estructuras en colectivo. El aislamiento al que cotidianamente se enfrenta desde la tecnología y el ritmo de la rutina no le permiten repasar ni reevaluar sus capacidades, que se pierden en la extensión del relativismo parco.

Urgen formas cotidianas que entrañen componentes nuevos, vivos, que logren remover el aletargamiento y la desesperanza que habita entre esas esquinas retorcidas, abandonadas a la propia suerte de sus solitarios transeúntes. El arte en su diversidad es capaz de motivar este tipo de cambios porque trastoca el centro del individuo y es más fuerte aún cuando activa el corazón del colectivo.

Actuar en colectivo implica la asimilación de las necesidades sociales, práctica que compromete pero a la vez libera. Esta libertad la encontramos en la medida que podemos expresar nuestras aspiraciones; el arte lo perifonea con la creatividad y permite que se exprese desde el vértice del sentir el producto de lo que somos o representamos y lo que queremos ser, sentir-hacer. Nos permite liberar lo que estaba cautivo y reprimido, lo agencia a mover, a renovar.

Bajo este ejercicio de libertad compartida es posible llegar a construir nuevas identidades sin apellidos, sin fronteras; identidades universales permeadas por el buen trato al otro y, por ende, a nosotros mismos.

Sólo en la medida en que nos reconocemos, podemos conocer y respetar el espíritu humano y podemos provocar la interacción, la asociación con la realidad





circundante. Realizar esta conectividad requiere del uso de los sentidos, y es el arte el que afina, despierta y los mantiene vivos.

Actuar desde la libertad del ser puro implica también otorgar un sentido al bienestar colectivo: el todo influye a la parte y viceversa, de manera dialéctica. La pregunta que surge es: ¿por qué si de manera teórica y reflexiva se ha llegado a precisar esta verdad, no ha existido en la historia forma de conducirlo hacia una realización planetaria?

En la antigua Grecia, la Filosofía fue el todo universal, y, más adelante, en la Edad Media, la religión fue tomada como la única capaz de proporcionar la idea general y teórica de la existencia del mundo, así como la ciencia y la técnica en la Edad Moderna son las que dominan aún esa totalidad; ¿será que esta modernidad tardía (Habermas, 1988: 6) sea la que permita al arte constituirse en el ente aglutinador, consensuador y unificador de lo existente?

Educarte para transformarte

Luego de este breve recorrido extractivo de los sentires de varios pensadores, vemos razones válidas para hacer del arte el motor interno que movilice la transformación humana. Nos queda mirar la forma de implementarlo y de hacer posible que permee desde los microespacios de convivencia su magia y el juego que es parte de él también.

La educación, entendida sobre todo en su dimensión formativa, es la llamada a adoptar el arte como eje transversal, como método, como punto de inflexión que filtre todo contenido y toda reflexión.

La importancia de vincular al arte en la educación es para disponer de un modo natural de integración,

para amalgamar de manera cabal la percepción y el sentimiento de todos, por despertar los sentidos y la sensibilidad que produce esa unidad de conciencia.

El arte produce felicidad personal y armonía social, condiciones básicas para el aprendizaje, que genere principalmente sabiduría no tanto conocimiento. La lógica necesita complementarse con la imaginación. La creatividad abre todo una autopista con decenas de carriles para continuar el viaje hacia el descubrimiento de la vida que mejor nos venga, que nos dé un sentido real y nos lleve a la transformación ontológica permanente.

La necesidad de expandir las estrategias motivadoras en las mentes de maestras y maestros se hace urgente; la voluntad política es importante para las transformaciones que vendrán en el mediano y largo plazo; se necesita la voluntad del maestro para que cambié él y la realidad en el aula. Deben primar los acuerdos que en ella se logran con la participación directa de maestros/as y alumnos/as, pues es en cada realidad local donde se producen los grandes cambios que se ven en la historia.

Hasta nuestros días, el arte no ha logrado representar la subjetividad colectiva, pero porque no lo hemos permitido. Es momento de empezar en las aulas preservando las facultades mentales, despertando esos sentidos, invirtiendo en la liberación del niño, adolescente y joven sujeto desde sus propias capacidades artísticas.

Ojalá las paredes escolares, colegiales y universitarias, hoy llenas de afiches, escudos y normas a observar, sean cambiadas por *grafitis*, por garabatos, por espacios donde solo el crayón sin juicio sea capaz de habitar y ese ejercicio permanente logre su expresión, porque cada frase escrita públicamente comunica y da apertura a otras construcciones sociales.

Sería interesante que las clases de Filosofía incorporen más sociodramas y representaciones teatrales





de los filósofos clásicos y modernos, para conocer su pensamiento y, a la vez, piramidar nuevas filosofías desde nuestras realidades y necesidades.

... las clases de la inexorable Historia hablen 20 minutos de lo pasado y los 25 restantes de la historia presentiva; donde los alumnos opinen sin temor al disparate sobre nuevas fórmulas de hacer un mejor presente; y mañana ya no hablar de la inexorable Historia sino de la historia que fue posible y que quisimos que sea. Recrearla a través de pintura, el teatro, títeres, etcétera, y poner imágenes a través de los sentidos.

... y las clases de Matemáticas sumen más iniciativas de cálculos aplicados a la vida real con situaciones prácticas con materiales contruidos entre todos en espacios lúdicos y, por otro lado, se dejen de ver los ejercicios en la burbuja perfecta de un sólo resultado. Que tengan la posibilidad de saber que el producto final puede ser diferente para cada uno si nos atrevemos a imaginar —solos o en colectivo—, y que lo importante está en el proceso y no tanto en el resultado.

Ojalá las “reinas de belleza” trasciendan la concepción de la estética simple y se coronen en otras categorías más alcanzables para todos, como el humor, la imaginación, la tolerancia, donde medie el sentido de participación y no el de la competencia.

Permitámonos reavivar el espíritu del arte que habita en nosotros y aprendamos a sentir y celebrar más los pequeños logros del día a día. A festejar el instante que pasa y nos permite re-pensar y re-significar. Catarsear solos o en colectivo cuando en el camino logramos identificar el porqué hacemos algo de determinada manera y qué nos moviliza, y finalmente pintar, modelar o acompañar los detalles de las nuevas pistas incorporadas.

Algunas conclusiones

El arte es para transformarse a sí mismo, para la transformación social.

El arte es esencialmente humano: el no lugar para sentir.

Carbonell

- Siendo la educación el proceso mediante el cual los seres humanos se forman de manera general, es vital perfilar un programa de educación mediante el arte, porque a través de él será posible la revolución moral, la libertad de acción y, sobre todo, la libertad de emoción.
- El arte debe ser hoy un lugar real lejos de vitrinas, de museos, de expediciones y galerías, debe cambiar la vida de otros «artistas y no artistas», debe cambiar estructuras, paradigmas, sistemas enteros. Debe ser un lugar para ser y sentir, más que existir y razonar.
- Transgredir el arte es transformar, sobrepasar lo pasado, sobrevenir lo inmensurable, abrir ventanas parabólicas, paracúbicas, para el campo, para uno, para tres, para que entre el rayo de otras claridades y pillarnos otras formas de alumbrar.
- El arte es el escenario donde se crea la magia con arena de las ruinas egipcias y la varita de crayón del primer grado, donde tanto artista como espectador controle la obra al punto de desmontarla.
- El arte hoy debe tomar el riesgo como bastidor y la imaginación como pincel para desdibujar lo estatuido, lo predecible y delinear mil pasos cebras invertidos que te crucen, de vez en cuando, hacia lados opuestos.





- El arte debe componer el solfeo que descompase al reloj del tiempo y pare en la hora de cualquier día, para cuando el niño quiera *grafitear* la estética académica que más le combine al color que imagina.
- El arte debe servir para liberarnos de todo lo prohibido y con nuestras mentes romper los límites y volar sobre ellos.

Alcanzar sociedades más justas pasa por cambios estructurales donde la formación del ser en su esencia es la base. El arte posibilita esta nueva construcción, por su capacidad holística que lo contiene y genera, por su poder creativo en crecimiento y permanente transformación.

Bibliografía

- BERGSON, Henry
1907 *La Evolución creativa*.
- CASIRIER, Ernst
1967 *Antropología filosófica*. Introducción a una filosofía de la cultura. México: ed. Fondo de cultura económica.
- DICCIONARIO FILOSÓFICO
1871 Resumen del pensamiento de los filósofos y escuelas filosóficas más importantes. Torre de Babel Ediciones.
- GADAMER, Hans Georg
1991 *La actualidad de lo bello*. España: ed. Paidós.
- HABERMAS, Jürgen
1988 *Teoría de la acción comunicativa*, I y II. ed. Taurus. Madrid. España.
- HIDEGGER, Martín
1996 *El Origen de la Obra de Arte*. Trad. Helena Cortez. Caminos de Bosque. Alianza.
- JUNG, Carl
1981 *Collected Works*, Vol VIII, New York: Princeton University Press.

- OVSIIANNIKOV, Mike
1970 *La teoría del reflejo y la estética.*
- READ, Herbert
1973 *Educación por el arte.* ed. España. Paidós.
- SCHILLER, Friedrich
1772 *Sobre la educación estética del hombre.* Berlín.
- FREUD, Sigmund
1930 *El malestar de la cultura*, copyright: <http://www.librodot.com>



EL ARTE EN LA EDUCACIÓN, EN BÚSQUEDA DE UN NUEVO EPÍSTEMA EDUCATIVO

167



Andrés Hermann Acosta
Docente Universidad Politécnica Salesiana

El arte, por tanto, es uno de los instrumentos más poderosos que disponemos para la realización de la vida, negar esta posibilidad a los seres humanos es ciertamente desheredarlos.

Rudolf Arheim¹

Entre los aportes significativos que brinda la filosofía en el campo del arte está la posibilidad de cuestionar los diversos problemas en torno a la construcción del conocimiento. De esta manera surge la necesidad de interpretar al arte *como la construcción de un nuevo epistema educativo*, el cual denominaremos *pensamiento lateral*.² Esta premisa pretende comprender el arte como una expresión que va más allá del plano estético y cultural.

En este sentido, desde una primera aproximación conceptual podemos referirnos al arte como la creación de ideas, representaciones y simbologías realizadas



por el ser humano. Pero para que el arte pueda ser entendido como un nuevo epistema educativo deberá crearse una ruptura en torno a la visión tradicional entorno a lo estético, para ir hacia la articulación de la epistemología de la educación como una forma de posibilitar un nuevo escenario para la reflexión, construcción del conocimiento y confrontación de la realidad social.

Esta última premisa se refiere al arte a partir de expresiones que lo vinculan con la inconformidad frente al sistema, la crítica del poder, de las instituciones, la crisis del ser humano. Estos aspectos han sido abordados en muestras como las del pintor español *Salvador Dalí*, quien a partir de sus obras logra plasmar la descomposición de la sociedad española en la primera mitad del siglo XX generada por el régimen político dictatorial.

De tal manera, el arte en el desarrollo de la historia ha mostrado los rasgos de cada cultura. En el caso de Grecia, permitió articular la filosofía como forma de producción del pensamiento, a partir de la literatura y la mitología, que ayudaron a explicar los rasgos de la idiosincrasia de la época. La importancia de la literatura se ha examinado además desde el punto de vista que muestra las diferentes tradiciones, costumbres y construcciones del pensamiento del ser humano.

Esta premisa se ajusta a la idea del arte como un intercambio de significados, sentidos y saberes. Así, el arte ha tenido el rol de interpretar la realidad social como nuevas formas posibles en torno a la comprensión del conocimiento, no sólo desde un *pensamiento vertical-lógico*, sino desde un *pensamiento lateral* que se desarrolla a partir del pensamiento creativo, el cual no ha sido trabajado en el sistema educativo tradicional.

Mientras que en Roma el arte reflejó la opulencia del poder a partir de su arquitectura. Esto quiere decir que además de haber simbolizado la superioridad de

algunas naciones, permitió la construcción de nuevas formas de pensamiento a través del dominio de la técnica. En esta lógica, Aristóteles refería la producción de la técnica y la razón a partir de las expresiones artísticas.

En la cultura egipcia, en cambio, constituyó una forma de mostrar la vida como preparación para la muerte. Así se vinculaba al misticismo como una forma de representar los aspectos más importantes del pensamiento de esta cultura.

En la Edad Media, se observa que la cultura se había vinculado con la *filosofía escolástica* y los temas religiosos propugnados por el sistema dominante del dogma. No hay que olvidar que en este momento histórico el arte pictórico, posibilitó una forma de educar al pueblo, que no sabía leer ni escribir, además de presentarse como un poderoso instrumento para la evangelización. En esta perspectiva, el arte aportó a la religión a partir de hechos como los de la persecución al cristianismo, donde disfraza sus símbolos, desde diversas formas como la cruz incrustada en círculos (*crux dissimulata*). Esto permitió ocultar los símbolos de la religión, sin exponerlos a la oposición del Catolicismo, logrando así mantener viva la tradición religiosa a lo largo de la historia.

En el siglo XX el arte poseerá gran incidencia en el orden político, donde logrará hacer fuertes críticas al sistema. Así, el *muralismo mexicano* constituía una expresión de *crítica al sistema político*. Esto será de gran impacto ya que la visión del arte en este momento histórico trascendía de un plano individual-estético hacia lo colectivo y social. Tales aspectos reflejan además una forma de cuestionamiento del ser humano como parte de la crisis social y existencial.

Desde este punto de vista habrá que destacar la importancia del arte como una manera de interpretar la realidad social, articulando la comprensión epistémica





como la búsqueda del problema del conocimiento. En esta perspectiva, Martín Heidegger se referiría al arte en la filosofía como la *representación del sentido de la interpretación*, es decir, que se vincula al arte con una forma de construcción dialéctica y ontológica del pensamiento a partir de la comprensión del saber y del ser.

Esta última idea representa la comprensión del arte en la filosofía como una forma de establecer la verdad y el acontecer (Heidegger); además, como la comprensión del ser humano partiendo de nuevas formas de pensamiento. El estudio de Pérez Ulloa establece el *pensamiento lateral* como nueva entrada del conocimiento, el mismo que tendrá que dialogar con el *pensamiento lógico-vertical* vinculado con el conocimiento tradicional, que se ha desarrollado desde las ciencias exactas, asignatura que ha ocupado parte central de los currículos educativos.

En esta perspectiva, el *pensamiento lateral* puede constituirse en un *nuevo epistema educativo*, caracterizado por desarrollar destrezas como la *creatividad, expresividad y sensibilidad*, medios de desarrollo de un *pensamiento liberador* (Pérez Ulloa, 2002: 82). Este tipo de pensamiento, como ya se destacó, se construye a partir del arte, posibilitando nuevas formas de interpretar y conocer la realidad a través del campo de los sentidos y la praxis.

En esta lógica, el pensamiento lateral deberá apoyarse en otras estrategias para re-semantizar el epistema educativo, tomado en cuenta que el problema del pensamiento vertical o tradicional en la educación no radica en la razón (*logos*) como expresión del pensamiento universal y totalizante, sino que reside en la instrumentalización de la razón.

Vincular el arte a la educación, permite re-planear el enfoque educativo. Junto al arte, será necesario unir además los *saberes sociales*. Se pretende entonces re-

semantizar la instrumentalización de la razón a través del arte como estrategia que permita la construcción de un nuevo modelo educativo, que vuelva posible que el educando se acerque y apropie del conocimiento.

Desde esta perspectiva, Lander plantea la revitalización de las tradiciones, saberes, identidad y cultura, que se atribuyen también al campo del arte y la educación, como *pensamiento divergente*³, que deberá dialogar con el conocimiento tradicional (Lander, 1993: 15). Esto quiere decir que el pensamiento lateral posibilitará al educando nuevas formas de interpretar la realidad a través del pensamiento creativo-liberador.

Para Rudolf Arheim, la construcción de este nuevo epistema se vincula con la importancia de tomar en cuenta a la filosofía como punto de construcción entre pensamiento lógico y lateral (Arheim, 1993, 89). Todo esto con la idea de articular estas dos formas de conocimiento en el ámbito educativo, potenciando así los aprendizajes, mejorando la organización de los nuevos conceptos y contenidos, generando una visión del arte como estrategia dinamizadora en los procesos educativos.

Estética: una visión desde el arte y la ilustración⁴

En la modernidad y en la ilustración, el arte debió responder a principios como la simetría, el equilibrio, la armonía y el movimiento de las formas, que desde la lectura del arte moderno ya no tienen vigencia. El concepto de estética se ha ido modificando, lo que se entendía como estético en una etapa histórica, en otra habría cambiado; así la estética ha dependido de acuerdos sociales como la política, la moral, la religión, entre otros aspectos.





De esta manera surge un primer interrogante: ¿El arte deberá ajustarse a los principios de estética para ser considerado como tal? Surge una primera respuesta: el arte no necesariamente tendrá que ajustarse a los principios de la estética que se manejaron en la Ilustración, ya que el gusto ha ido cambiando en cada etapa de la historia. Así, en el periodo barroco lo que se caracterizaba como estético fue la excesiva recarga en los decorados, principio que mostró los rasgos de una sociedad europea pretenciosa y opulenta, que quiso poner en evidencia su poderío bélico, político y económico a través del arte.

De este último criterio surge un segundo interrogante: ¿El arte deberá ajustarse en un concepto de lo bello? Si tomamos en cuenta los aspectos antes mencionados se podría establecer que no todo lo que es bello es estético. Este criterio entendido desde una dimensión amplia que vincula al arte de acuerdo al momento histórico que se desarrolla. Es decir, que si el ideal del arte en el periodo clásico fue la simetría de las formas, en el contemporáneo sería la asimetría; este último concepto no necesariamente se ajusta a la idea de lo estético, sino a una forma de plasmar la decadencia del ser humano y su crisis social.

Los aspectos anotados explican cómo las nuevas tendencias del arte han ido adquiriendo nuevas formas de interpretar el sentido de lo estético, así en el caso del *feísmo*, el concepto de estética sería provocar efectos contrarios a los de la simetría de las formas, con la idea de mostrar lo desagradable y así despertar interés y aceptación en los espectadores.

Otro concepto de lo estético surge de Immanuel Kant. Este filósofo se refiere a aquello que causa placer y sensibilidad a partir de lo *bello y lo sublime*, entendido como una sensación de agrado (Kant, 1988: 3). El estudio

de *Kant* destaca además que en el arte siempre estará implícito lo *bello y lo sublime*. El primer concepto es entendido como aquello que encanta, mientras que el segundo como aquello que conmueve. Con este último criterio podemos ubicar en ambos conceptos la idea de que el arte es aquello que conmueve y provoca sensibilidad en el ser humano.

Lo *bello y lo sublime* representan una expresión de lo estético que supera la apreciación de la obra de arte desde una primera percepción de los sentidos, para internarse en los estados de ánimo de la persona; es decir, que en lo bello y lo sublime confluyen las emociones; así, el terror, lo melancólico, el drama y la comedia se encuentran entrelazadas; la emoción de lo sublime es más poderosa que la emoción de lo bello (Kant, 1988: 4).



El arte como expresión de comunicación y educación

El arte además de representar una forma de pensamiento, ha constituido un elemento importante para la comunicación. Este aspecto se ha podido evidenciar en los vestigios que datan de miles de años atrás, encontrados en las *cuevas de Altamira* en España, en donde el ser humano plasmó en los grabados y el arte rupestre las expresiones más importantes de su paso por la historia.

En esta lógica, el arte ha desempeñado históricamente una alta función social, que ha hecho de su actividad además de un medio de comunicación y socialización, una forma de educación que, en el caso del arte pictórico, se ha podido comprender desde que el niño -antes de ir a la escuela- empieza a garabatear; incluso desde cuando aprende a dibujar antes que a escribir.



La actividad artística en el ser humano se presenta de manera espontánea y natural desde los primeros años de vida. El niño dibuja todo lo que conoce, le agrada y siente, esto no sólo en la escuela sino también en el hogar. Es, entonces de destacar la importancia de las actividades artísticas en la escuela desde una comprensión del desarrollo de la creatividad y la inteligencia emocional; en especial del dibujo, como expresión del pensamiento lateral en el educando.

Pero la idea de que el dibujo constituye una estrategia importante en la educación es reciente, ya que en la Edad Media las artes estaban divididas en: *mecánicas y liberales*, estas últimas “requerían de mayor aplicación del intelecto”, mientras que en el caso de las artes mecánicas (entre estas el dibujo y la pintura), serían descartadas, ya que se pensaba que no demandaban de mayor aplicación en la producción del pensamiento. Este principio además tendría sustento en el *trivium y el quadrivium* de la época, donde la gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometría, música y astronomía ocupaban parte central del currículo de la educación en el medioevo.

Este último aspecto quizá constituya una respuesta de por qué se ha dado poca importancia a las asignaturas vinculadas al campo del arte en los currículos de las instituciones educativas, exceptuando el caso de la música. Estas asignaturas más bien han sido consideradas como actividades vinculadas a la recreación del educando, dejando a un lado la importancia de la construcción del pensamiento creativo, relacionado con la inteligencia emocional, creatividad y sensibilidad, que muchas veces no ha sido abordado por el pensamiento vertical.

El arte en la educación promueve un tipo de protagonismo, ya que el educando puede interpretar un instrumento musical, pintar un cuadro, narrar una historia; estas posibilidades no son ejercidas en el caso de asig-

naturas tradicionales. Este aspecto se ajusta de alguna manera a la visión que tuvo la *Educación Liberadora* a partir de uno de sus exponentes más representativos, el pedagogo brasileño Paulo Freire, quien destaca la importancia del educando como parte central del proceso de enseñanza y aprendizaje. Desde esta lógica, se podría decir que el arte posibilita al educando un tipo de centralidad en la educación, promoviendo así la construcción de individuos críticos, reflexivos y protagonistas de los nuevos cambios sociales.

Para Arheim, el arte además de promover un pensamiento creativo y un protagonismo social, ha posibilitado la comprensión de aspectos como la percepción y el desarrollo entre el pensamiento vertical y lateral. Este principio puede ser explicado tomando a la música como expresión artística, en la que se encuentra presente el pensamiento lógico desde la cadencia, el ritmo, la melodía y la armonía como expresiones del lenguaje abstracto y el pensamiento creativo a partir de la composición, ejecución e interpretación de cada uno de los instrumentos musicales.

El sistema educativo tiende a ver al arte como asignatura de relleno en los currículos educativos, ya que desde la tradición de una educación funcionalista se ha priorizado la profesionalización antes que la construcción del conocimiento. La matemática y la gramática han sido una forma de evitar que el educando piensen, y sólo reproduzca la lógica del mercado laboral. Pensamos entonces, que una de las tareas primordiales de las instituciones educativas sería fortalecer los currículos educativos con asignaturas como: música, teatro, expresión corporal, literatura, artes plásticas, con la idea de complementar y enriquecer a las otras materias que desarrollan destrezas verbales y numéricas, relacionadas con la tradición del pensamiento lógico, las que han conseguido





dominar los planes de estudios (Arheim, 1993: 78). En este sentido, el arte constituye una estrategia importante en la educación, ya que presenta los nuevos conocimientos y contenidos de manera fácil y dinámica, generando así en el educando un mayor interés.

Así la búsqueda del nuevo epistema educativo se apoya en la pedagogía del arte como una forma de pensamiento lateral o creativo, el cual posibilita crear condiciones adecuadas para la construcción de educandos sensibles, reflexivos y críticos frente a los diversos problemas de la sociedad. Con esto no sólo estará posibilitando un pensamiento creativo, escaso en el sistema educativo tradicional, sino que estará siendo un dinamizador de los procesos de enseñanza y aprendizaje como puente entre el pensamiento lógico y las emociones; es decir, entre el cerebro y el corazón (Pérez Ulloa, 2002: 16).

En tal sentido, la respuesta de porqué la importancia del arte en la educación no sólo responde a la idea del desarrollo del pensamiento creativo, como antes se destacó, sino también del principio que ha referido Pérez Ulloa en torno al arte como una forma de adaptarse a los cambios y a solucionar los problemas de manera original, lo que permitirá al educando la habilidad de reacomodar ideas y conceptos hacia una nueva manera de hacer uso imaginativo de su pensamiento (Pérez Ulloa, 2002, 83).

Otra de las ventajas que aporta el arte, es la creación de un clima de trabajo adecuado en el aula, donde queda a un lado el clima de enseñanza y aprendizaje rígido y lleno de formalismos. Las actividades artísticas permiten que el educando aprenda en un ambiente de confianza, envuelto en un clima de magia, juego y entretenimiento. El arte como parte de una propuesta lúdica, ha de generar un ambiente óptimo, donde el educando y el docente establezcan lazos de afectividad y confianza. De

esta manera, el educando se sentirá en un ambiente familiar, sin presiones, lo que favorecerá el desarrollo del aprendizaje (Pérez Ulloa, 2002, 87).

La importancia del arte en la educación no radica en la elaboración de la técnica artística, sino en aspectos como la comunicación, la metodología y goce del aprendizaje, logrando establecer condiciones adecuadas para que el educando pueda acercarse al conocimiento, posibilitando al niño el poder expresarse y tener una infancia feliz (Pérez Ulloa, 2002: 96).

Esta idea se ajusta a entender al arte como un escenario donde el educando se siente protagonista y centro del proceso de enseñanza y aprendizaje, además de hacer de la educación una construcción de sentidos, comunicación, pensamiento lateral e interaprendizaje en el desarrollo de un nuevo epistema educativo.

En suma, el arte en la educación deberá constituirse en un elemento de comprensión de la realidad social, una estrategia donde el pensamiento divergente constituya una forma de conocimiento creativo que haga posible que el educando solucione los problemas de manera original.

Conclusión

La posibilidad que ha brindado la filosofía en torno a la comprensión del arte en la educación es la de cuestionar la construcción del conocimiento. De esta manera ha surgido la necesidad de presentar un análisis que intente establecer una nueva forma de pensamiento denominado *lateral*, que ha sido impulsado por el arte, con el sentido de establecer la búsqueda de un nuevo epistema educativo que articule aspectos tales como la creatividad y la sensibilidad en el educando.





El pensamiento artístico ha sido descuidado por parte del pensamiento lógico, que ha privilegiado una lógica que, a su vez, ha priorizado la profesionalización y el mercado laboral, antes que la construcción del aprendizaje.

En este sentido, la construcción del pensamiento apoyado en el arte toma en cuenta a este como una expresión que va más allá de un plano estético y se dirige hacia la comprensión de los distintos rasgos culturales, intercambio de significados, sentidos y saberes. De esta manera, el arte puede incidir en otros escenarios como el político, convirtiéndose en una crítica al sistema social. Esto tiene un importante impacto, trascendiendo de un plano estético-individual a un plano colectivo-social.

Como parte de esta propuesta, Edgardo Lander se plantea fortalecer el pensamiento lógico y creativo a través de nuevas miradas conceptuales que vinculen, además del arte, a los saberes sociales, revitalizando las tradiciones, la identidad y la cultura como formas de crear una ruptura ontológica entre el mundo y la razón, con el sentido de que el educando pueda acercarse y apropiarse del conocimiento.

Hemos evidenciado que no todo lo estético es bello, ya que desde el análisis del arte en la Ilustración se ha comprendido que el sentido de lo estético ha respondido a la suma de acuerdos sociales. De esta manera la propuesta que presenta el arte en el actual momento es replantear el sentido de lo estético, entendiéndolo no sólo como lo simétrico, sino también como aquello que conmueve y logra incidir en el pensamiento del ser humano.

Otro de los aportes del arte para la construcción de un nuevo epistema educativo es brindar al educando la posibilidad de que retome la centralidad en el proceso de enseñanza y el aprendizaje, promoviendo así sujetos críti-

cos, reflexivos y actores de los cambios sociales. Es por eso que el arte en el sistema educativo no sólo deberá entenderse como una asignatura de relleno en los currículos educativos, sino desde una perspectiva que permita la construcción del pensamiento divergente mediante el desarrollo de aspectos que no toma en cuenta el pensamiento tradicional como la capacidad para adaptarse a los cambios, brindar soluciones originales y reacomodar nuevas ideas y conceptos. No se descarta aquí la importancia del pensamiento lógico, ya que el gran problema epistémico no ha sido en sí la razón, como modelo universal y totalizante, sino la instrumentalización del conocimiento.

Finalmente, el arte en la educación además de constituir un escenario para la construcción de sentidos, pensamiento creativo e interaprendizaje, deberá entenderse como un nuevo escenario donde el educando puede interpretar la realidad social, desde el desarrollo de la inteligencia emocional y de un pensamiento divergente emancipador.



Notas

- 1 Filósofo y psicólogo alemán; sus estudios se centraron en la Historia del Arte, Psicología del arte, Arte visual, Arte y estética; ha ejercido la cátedra universitaria en Harvard y Michigan.
- 2 Concepto trabajado por Iris Pérez Ulloa, que propone la construcción de un pensamiento creativo a partir del arte, en contraposición del pensamiento vertical fundamentado en el conocimiento lógico-tradicional.
- 3 El pensamiento divergente fue acuñado por Edward de Bono y representa una expresión de pensamiento creativo-alternativo, que ha pretendido crear una ruptura en torno al pensamiento lógico como única forma para llegar a la verdad y al conocimiento.
- 4 La Ilustración se ha definido como un movimiento intelectual, histórico, filosófico y artístico que alcanzó su máxima expresión en el siglo XVIII, entendida además como un periodo del Neoclasi-

cismo, que se caracteriza por llegar al conocimiento a partir de la razón como máxima expresión de ese momento histórico. En el arte, la Ilustración comprende la estética que propugnó el equilibrio, la armonía y la simetría de las formas.

Bibliografía

ARHEIM, Rudolf

Consideraciones sobre la educación artística. Barcelona: Paidós.

HEIDEGGER, Martín

1996 *El origen de la obra de arte.* Barcelona, Alianza.

KANT, Immanuel

1990 *Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral.* Madrid: Calpe.

PÉREZ ULLOA, Iris

Didáctica de la educación plástica. Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata.

LENDER, Edgardo

2002 *Ciencias Sociales: Saberes Coloniales y Eurocéntricos.* Buenos Aires: CLACSO.

Varios autores

Metodología de la educación plástica en la edad infantil, La Habana: Pueblo y educación.



LA BELLEZA Y LA FILOSOFÍA

Alberto Monar

Estudiante de Filosofía y Pedagogía, UPS-Quito

181



Introducción

Antes de iniciar esta aproximación al arte desde la filosofía quisiera citar una de las frases más preciosas de Hegel sobre el arte: “es el medio gracias al cual el hombre exterioriza lo que es”; es decir, la idea se plasma en la realidad, por ello el arte es la mejor forma de expresar lo que nuestras ideas tratan de atribuir a la realidad.

Al hablar de arte, llego a puntualizar que la belleza es su expresión majestuosa. Es la condición en que el ser humano trata de plasmar exquisitamente toda esa carga de emoción y fascinación que le produce el mundo exterior. Mundo que en un principio se le mostró como desconocido, pero que le motivó el deseo y afán de simbolizarlo.

Debo empezar estableciendo la relación entre el arte y la filosofía; para ello cito una descripción del arte de Aristóteles: “la finalidad del arte es dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas”; es decir, es buscar la cosa en sí misma, exteriorizarla y hacerle apetecible a nuestros sentidos; sentir como somático la esencia desde nuestra corporalidad, sensibilidad e inteligencia.



Revisión histórica desde la cultura helénica

El término belleza —del griego *kalia* (bello)—, se entiende como el orden que posee dentro de sí un objeto, pero también algo que genera orden al exterior de sí mismo.

En la antigüedad, las dos grandes interpretaciones de belleza vienen de Platón y Aristóteles, quienes influirán en la forma de comprenderla e interpretarla, pues sus enfoques tienen mucha vigencia hasta nuestros días.

Para Platón la belleza está por encima del mundo sensible, se relaciona únicamente con la realidad eidética y suprasensible (bien y belleza); es decir, reside en la idea y sólo desde esta se puede entender. La visión dualista que posee Platón desacreditará a lo sensible frente a lo ideal, la belleza será reminiscencia y participará del alma racional, en desmedro de lo sensible y emocional.

Las cosas de este mundo participan en mayor o menor grado de la idea de belleza. En el mundo de las ideas está la belleza absoluta, la belleza en sí; en este mundo sensible no hay cosas bellas, a menos que participen de la idea del mundo suprasensible.

Como reacción a este postulado y concepción de la belleza, surgirá Aristóteles, quien calificará la belleza como algo que está dentro de la esencia de las cosas pero cuya manifestación es lo sensible: “Es bello lo que es valioso por sí mismo y lo que a la vez nos agrada”. El filósofo convirtió la imagen en concepto, sustituyendo una interpretación intuitiva por una definición.

El realismo aristotélico permitirá tomar en cuenta el mundo sensible y considerarlo como expresión de la esencia; a partir de él, la belleza será una forma de manifestación corpórea. Por lo tanto, esta manifestación

se realiza en todo ente, considerándose a la belleza como un elemento trascendental de este, que es captada por nuestra sensibilidad y llevada a nuestro intelecto.

¿Cómo surgen las posturas objetivas y subjetivas de la belleza?

Siguiendo el desarrollo histórico del pensamiento filosófico, la concepción de belleza de la Edad Media seguirá fluctuando entre el platonismo y el aristotelismo; pero al llegar Descartes, éste mirará la belleza como producto del orden y exactitud de la razón, completamente alejado de lo sensible (los sentidos son engañosos), y creado por la *res cogitans*.

La belleza vuelve a caer en un nuevo dualismo, pero esta vez su forma de comprenderse y su fundamento es la razón, alejada de las realidades sensibles y en desmedro de éstas.

Simultáneamente, para el empirismo inglés la belleza sólo es posible como imagen débil de la experiencia con los objetos, reducida al mundo psíquico y emocional. La belleza relegada al mundo empírico será una simple imagen de la cosa, pero habrá que volver a la experiencia para no perder la belleza del objeto.

Ante esto la belleza sólo será un momento de la experiencia del sujeto con el mundo sensible, y ella dependerá de cada experiencia individual, descartando un criterio objetivo y único de la misma.

Como continuidad e intento de síntesis de estas dos posturas filosóficas tenemos la posición kantiana sobre la belleza, pues para Kant la belleza es una realidad racional con cierta apertura a lo fenoménico. La belleza tiene que ser agradable a la razón y apetecible a los sentidos. Lo agradable es aquello que place a los sentidos en la





sensación: “Todo lo que place justamente en lo que place es agradable”.

Si bien lo bello y lo bueno son sentimientos diferentes, ambos coinciden en que pretenden ser universales y necesarios. La visión de la belleza es en Kant un concepto que supera la relación con lo fenoménico.

Lo bello es aquello que place sin interés alguno. El desinterés es la condición de posibilidad de la experiencia estética. La belleza sería una de las categorías de la estética vista como trascendental (creación del sujeto desde la razón).

Dentro de la estética trascendental las categorías de tiempo y espacio están dentro del mundo fenoménico, pero son creaciones del sujeto, que ordena la realidad desde la razón.

El intento kantiano de establecer la belleza como categoría es partir de la realidad sensible, creada por la razón, y tratar de ser la máxima afirmación de la razón sobre la realidad (universal y necesaria).

El meollo del asunto consistirá en que la razón tendrá el poder de crear lo que considere como bello, y la razón como construcción de cada sujeto hará imposible establecer normas universales para la belleza, pues dependerá de cada hombre y su razón.

De aquí en más, la estética será parte de la reflexión filosófica, pero relegada al plano del pensamiento. Posteriormente Hegel definirá a la belleza como *la manifestación del espíritu. El espíritu es toda la creación del pensamiento lógico* que se impone a la realidad. La belleza artística es superior cuantitativamente a la belleza natural, por ser obra del espíritu (pensamiento lógico).

La belleza natural es inferior a la belleza artística, ya que esta es naturaleza inconsciente. Hay que tener en cuenta que en la teoría del arte de Hegel, la *verdad* se

relaciona con el *espíritu*, por eso dice que la belleza artística es verdadera porque es espíritu.

Esto ocasionará un intercambio entre lo que se piensa como belleza y lo que no lo es, pues esta sólo será imposición de la idea sobre la naturaleza, todo dependerá de las ideas de cada sujeto sobre lo que es bello y no lo es; es decir, del pensamiento subjetivo.

La absolutización de la estética en el pensamiento: Nietzsche

En la continuidad del pensamiento dentro de la historia de la filosofía, lo subjetivo seguirá dependiendo de las ideas, la realidad natural es el lugar de la imposición e intercambio de la belleza y la no belleza que se dan como realidades del pensamiento lógico, hasta el punto que se produce un intercambio dentro del mismo pensamiento; la belleza sobrepasa la verdad: el punto de interés filosófico no es lo verdadero sino lo que se puede pensar e imponer como belleza a la realidad.

El intercambio de la idea de belleza y no belleza se apoderará por completo de la reflexión filosófica, Nietzsche afirmará que: “la belleza es la actividad fundamental de la vida”, poniendo la estética en el centro de su filosofía. Este lugar privilegiado de la estética se mantiene a lo largo de toda su reflexión filosófica e influirá en la posmodernidad.

El pensamiento que plantea es estético, pues persigue lo bello, pero este es una creación de la razón que se impone a lo que se piensa como existencia. Para crear es necesaria la voluntad de poder; es decir, la justificación estética de la existencia, el arte como estimulante de la vida, serán los determinantes que se apoderarán de la reflexión filosófica, y darán el giro de lo racional a lo irra-



cional. Los aspectos estéticos tomarán a la verdad como algo relativo y sin importancia.

Lo único importante es cómo se manifiesta el pensamiento, no los niveles de objetividad, que ya no interesan. La belleza es algo que no tiene normas, se impone al pensamiento y a la realidad.

La propuesta de la Teoría Crítica: revisión histórica y la intencionalidad socio-cultural de la belleza

186



La propuesta de la Escuela de Frankfurt nos ayudará a tomar en cuenta la revisión histórica desde los aspectos culturales y de desarrollo del pensamiento, pero agregándole la cuestión socio-política que será influyente dentro de la manifestación y delimitación del arte.

En la crítica al planteamiento subjetivista e irracionalista de Nietzsche se tratará de establecer criterios de mayor rigurosidad sobre la belleza y el arte; la reflexión desde la realidad objetiva y dinámica permitirá volver a superar el irracionalismo y subjetivismo.

Para Adorno: “el arte sin reflexión es una fantasía anacrónica”, por lo tanto, al reflexionar se trata de volver a establecer el criterio socio-cultural que promovió el arte. Los aspectos culturales y sociales que no fueron tomados en cuenta por los filósofos anteriores dentro de sus corrientes y que son determinantes para la teoría crítica explican que “el arte y la belleza podrían tener su contenido en su propia transitoriedad”; es decir, que la necesidad de tomar en cuenta lo histórico y cultural nos ayudará a comprender el desarrollo del arte y la belleza en el transcurso del pensamiento y la necesidad de reflexionar sobre estos como aspiraciones de la razón y así lograr un mejor conocimiento de la sociedad.



El arte necesita de la filosofía para que le ayude a interpretar y decir lo que él no puede, y esta posibilidad de hablar sobre el arte se debe precisamente a que él no habla. Por eso el arte como expresión del hombre y la sociedad debe ser analizado desde las causas que lo motivan y las razones que lo justifican.

Desde este postulado, la teoría crítica ataca al sistema intransferible y le abre al arte la capacidad de ser un elemento de la crítica del pensamiento social, cultural, científico, antropológico, etcétera.

Cuando la crítica de la configuración de una obra llega a percibir en ella el espíritu y a confrontar los diferentes momentos entre sí y también con el espíritu que en ellos se muestra, está acercándose a su verdad más allá de la configuración estética. Por eso es necesaria la crítica. *Ella es la que reconoce en el espíritu de las obras su contenido de verdad.*

La filosofía debe reflexionar sobre el arte, no abandonarlo al simple acto del pensamiento, sino buscar las verdades o realidades que están de fondo, en qué contextos se gesta y qué aspiraciones y propósitos tiene.

Conclusión

Hemos visto que la estética aborda el difícil problema de la belleza y de su relación con los objetos artísticos y de estos con la naturaleza y el hombre. Aquí surge la pregunta: ¿Puede ser considerado el pensamiento filosófico como expresión artística?, o ¿cómo construir filosofía desde el arte?

El *telhos* de las obras de arte es un lenguaje cuyas palabras no están incluidas en esa visión lingüística normal, ni han sido dictadas por una universalidad preestablecida. Creo que el esfuerzo de este breve ensayo es ayu-



dar a despertar la conciencia del filósofo para una justa valoración de la estética en nuestra praxis. Construir filosofía desde el arte es un nuevo desafío, no sólo para los grandes intelectuales, sino para todas y todos los que gustamos de la reflexión filosófica.

El arte fue la forma de hacer filosofía durante largo tiempo, y nuestra exigencia hoy es volver a recuperar este espacio, volver a dar a la razón a la capacidad de ser creativa en sus exposiciones, pero superando los criterios subjetivistas que aparecen en la modernidad.

La belleza de la razón, en su capacidad de comprensión e interpretación, debe ser re-potenciada, no absolutizada; por ello, es necesario el dialogo con la historia, la antropología, la política; es decir, con nuestra realidad.

Establecer los fines e interés del arte nos permitirá sobrepasar el espejismo de lo subjetivo y tener contacto amplio con la realidad para conocerla y expresarla de manera agradable a los sentidos y apetecible a la razón.

Bibliografía

- ADORNO, Theodoro
2004 *Teoría Estética*. Obra completa. Madrid: Akal.
- BENJAMÍN, Walter
2003 *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. México: Editorial Itaca.
- FERRATER, Mora
1994 *Diccionario de Filosofía*. Tomo I. Barcelona: Editorial Ariel.

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA DEL ECUADOR
P. Luciano Bellini Fedozzi, sdb
RECTOR

© Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador – 2008
Turuhuayco 3-69 y Calle Vieja
Casilla Postal 2074
PBX: +593 2 3962800 – Ext. 2203
FAX: +593 2 4088958
E-mail: rpublicas@ups.edu.ec

Cuenca-Ecuador



Verónica Di Caudo
EDITORA

CANJE

Se acepta canje con otras publicaciones periódicas

Dirigirse a:
Carrera de Filosofía y Pedagogía
Universidad Politécnica Salesiana
Av. 12 de Octubre N24-22 y Wilson
PBX: +593 2 2236896
E-mail: filofofiauo@ups.edu.ec
www.ups.edu.ec
Quito-Ecuador