

VOLUMEN I. NÚMERO 1
ENERO-JUNIO 2020

ARTES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES
DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

El espectador y la proliferación obscena y vertiginosa de las imágenes

Juan Granados Valdéz

Los límites éticos de las Artes. Algunas reflexiones sobre ética, bioética y sociedad

Dra. Martha Gutiérrez Miranda

La Ética y la Salud actoral ante el entrenamiento y la utilización de sus recursos extra- cotidianos y eutónicos

Dra. Pamela S. Jiménez Dragucevic

Lic. Pablo Alejandro Cabral

Tácticas de Clonación Casera

Lic. Felipe Ernesto Osornio Panini

Del instante decisivo a la era del espejo

Lic. Daniela A. Gómez González

Seguimiento de egresados de la Facultad de Bellas Artes. Un encuentro con la realidad a partir de una mirada propia.

Dr. Eduardo Núñez Rojas

Dra. Ma. Sandra Hernández López

M. en A Atzimba Navarro Mozqueda

Melancolía en el MUNAL

Dr. Raúl García Sangrador



Directorio

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca
Rectora de la UAQ

Dr. Eduardo Núñez Rojas
Director de la Facultad de Bellas Artes

Lic. Pablo Sánchez Rivera
Secretario Académico de la Facultad de Bellas Artes

M. en A. Salvador Guzmán Molina
Secretario Administrativo de la Facultad de Bellas Artes

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic
Jefa de Investigación y Posgrado de la Facultad de Bellas Artes

Dr. León Felipe Barrón Rosas
Coordinador de Artes Ediciones

M.D.E. Antonio Tostado Reyes
Coordinador de imagen editorial y diseño

Comité Editorial

Dr. Eduardo Núñez Rojas
Dra. Cristina Medellín Gómez
Dra. Pamela Jiménez Draguicevic
Dr. Fabián Giménez Gatto
Dra. Alejandra Díaz Zepeda
Dr. Juan Granados Valdéz
M. en C. Silvia Pantoja Ruíz
Dr. Sergio Rivera Guerrero
Dr. León Felipe Barrón Rosas

Grupo de asesores científicos:

Dr. Mauricio Beltrán Miranda
(CUCM)

Mtro. Jhonathan Maldonado Ramírez
(BUAP)

Dra. Layla Cora Ortíz
(UAEM)

Dr. Iván Mejía Rodríguez
(UDLAP)

Dr. Raúl García Sangrador
(UAQ-FBA)

Dr. Fabián Giménez Gatto
(UAQ-FBA)

Dra. Alejandra Díaz Zepeda
(UAQ-FBA)

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic
(UAQ-FBA)

Mtra. Abigail Contreras Favila
(UAQ-FBA)

Mtra. Rocío Medina Ramírez
(ITESO)

Dr. Evaristo Aguilar López
(UAT)

HArtes, volumen 1, número 1, enero – junio 2020, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, a través de la Facultad de Bellas Artes, Cerro de las Campanas S/N, Las Campanas, Querétaro C. P. 76010, Querétaro, Qro. Tel. (442)1921200 ext. 5100 <https://revistas.uaq.mx/index.php/hartes>, correo electrónico: revistahartes@uaq.mx. Editor responsable: León Felipe Barrón Rosas. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2020-030215490700-203, ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Coordinación de Publicaciones Periódicas, Margarita Hernández Alvarado. Cerro de las Campanas S/N, Las Campanas, Querétaro C.P. 76010, Querétaro, Qro. Fecha de la última modificación 8 de febrero de 2022.

Diseño de Portada: Andrea Amador Núñez. Diseño Editorial: Fabiola Romero Trejo

CONTENIDO

Artículos

El espectador y la proliferación obscena y vertiginosa de las imágenes	5
Juan Granados Valdéz	
Los límites éticos de las Artes. Algunas reflexiones sobre ética, bioética y sociedad	19
Martha Gutiérrez Miranda	
La Ética y la Salud actoral ante el entrenamiento y la utilización de sus recursos extra-cotidianos y eutónicos	33
Pamela S. Jiménez Draguicevic, Pablo Alejandro Cabral	
Tácticas de Clonación Casera	45
Felipe Ernesto Osornio Panini	
Del instante decisivo a la era del espejo	57
Daniela A. Gómez González	
El Músico como Terapeuta	65
Óscar Gabriel Pérez Ruiz	
Seguimiento de egresados de la Facultad de Bellas Artes. Un encuentro con la realidad a partir de una mirada propia	79
Eduardo Núñez Rojas Ma. Sandra Hernández López Atzimba Navarro Mozqueda	
Melancolía en Munal	107
Raúl Sangrador	



El espectador y la proliferación obscena y vertiginosa de las imágenes

Juan Granados Valdéz

Resumen

El presente artículo indaga sobre el espectador, qué pasa con él y las imágenes con las que se encuentra y que están en una fase de proliferación obscena y vertiginosa. Es un esbozo para adelantar en la comprensión del puesto que ocupan los espectadores en este mundo saturado de imágenes. Se pretende responder la siguiente pregunta: ¿qué pasa con el espectador en la actualidad en relación con esas imágenes? La respuesta se encuentra en las perspectivas y diagnósticos de algunos intelectuales contemporáneos, la mayoría francófonos, muy atentos a la situación más reciente e inscritos en la llamada “posmodernidad”.

Palabras clave: *Imagen, Gubern, Jameson, Augé, Virilio.*

Introducción

Las imágenes abundan. Proliferan. Lo constatamos en las pantallas de cine, televisión, computadora y celular. Hoy todos somos espectadores de imágenes. Las imágenes son el espectáculo de los espectadores contemporáneos.

Para orientar la exposición propongo las siguientes líneas de comprensión del espectador: 1) el espectador lo es en el espectáculo; 2) el espectador "mira" (fija atentamente su vista en) espectáculos; 3) el espectáculo es "aquello que se ofrece a la vista (mirada)"; 4) el modo como el espectáculo se ofrece a la mirada es el de las imágenes; 5) la imagen se ofrece presentándose y se presenta ofreciéndose; 6) el espectador mira imágenes; 8) el modo de presentarse de la imagen ha cambiado a lo largo de la historia; 9) el modo de ser del espectador ha cambiado con los cambios del modo de ofrecerse de las imágenes.

Para este trabajo me interesa indagar sobre el espectador, qué pasa con él en su relación con las imágenes que se encuentran en una fase de proliferación obscena y vertiginosa, por lo que podemos constatar todos en nuestra experiencia diaria. Se trata sólo de un esbozo que permita adelantar la comprensión del papel o el puesto que ocupamos como espectadores en este mundo saturado de pantallas que nos saturan de imágenes. La cuestión a responder es, pues, ¿qué pasa con el espectador en la actualidad en relación con esas imágenes? Para hacerlo me atenderé a las perspectivas y diagnósticos de algunos intelectuales contemporáneos, la mayoría francófonos, muy atentos a la situación más reciente e inscritos en la llamada Posmodernidad.

Con lo anterior como punto de partida se revisarán las perspectivas de algunos pensadores en orden a responder aquello de qué ha sucedido con el espectador en la actualidad y en relación con esas imágenes que abundan, saturan y que en su proliferación llegan incluso a negarse, pero sin olvidar las condiciones o claves determinantes que hacen al espectador, un espectador en sí.

La exposición comenzará con Gubern, que da pistas sobre lo que ha cambiado en la historia y lo que no; seguirá con Jameson, que plantea las exigencias que las nuevas artes hacen al espectador; continuará con Augé, que muestra cómo se pierde el espectador en los no-lugares de la comunicación visual; después vendrá Virilio, que describe la aceleración de las imágenes y la aniquilación del espectador por la producción de imágenes para nadie; y se cerrará este apartado con el sujeto fractal de Baudrillard.

Román Gubern

Román Gubern, en *Del bisonte a la realidad virtual*. La escena y el laberinto (Cfr. 2007, pp.14-20), señala que en el hombre, los hemisferios del cerebro, el derecho y el izquierdo, se especializan, cada uno en, el primero, el procesamiento de la información sensorial y espacial (es el interesado en el significante de las formas visuales) y en el segundo, lo verbal, lo conceptual y lo analítico. La neurociencia ha intentado revelar la localización del correlato neuronal en la corteza cerebral de la percepción y la conciencia visual. La percepción visual, indica Gubern, es un fenómeno cognitivo y emocional que se activa por un procesador fisiológico de información luminosa. Percibir es una operación neurofisiológica, psicológica y semántica de desciframiento cognitivo que identifica partes y sentidos del objeto percibido. Identificar y reconocer son sinónimos. El reconocimiento presupone un capital cognitivo del pasado del hombre con el que se confronta cada nuevo percepto (importancia del recuerdo y la memoria). La función biológica de los sentidos es la de descifrar significados, sigue exponiendo Gubern. El percepto es una vivencia surgida de la activación de un significado por parte de un estímulo visual y lo conecta a sus conceptos y afectos. Percibir visualmente implica una dimensión espacial y una temporal de diferencias y semejanzas. La percepción, por tanto, es una compleja elaboración cognoscitiva de los datos sensitivos recibidos. La interpretación de la imagen por el espectador se basa en operaciones consecutivas de discriminación semántica y reconocimientos de categorías y diferencias que singularizan los objetos. La discriminación opera de lo genérico a lo individualizado. El espectador no percibe de manera neutra, pasiva y automatizada: auto-aprende, interfiere con su aprehensión de las imágenes. A los datos proporcionados por la neurociencia, está la propuesta que señala que las percepciones estaban condicionadas por las convenciones culturales de su época.

Las claves determinantes de la percepción visual del hombre, pues, derivan de tres factores: el fisiológico (genético: equipamiento sensorial y determinismo biológico), el cultural o sociocultural (tradiciones, convenciones y hábitos compartidos) y el individual (historia personal: condicionamiento personal y subjetivo). Al primero llama Gubern fisioperceptual, al segundo, etno-perceptual y al tercero, idioperceptual. Como la percepción supone un acto cognitivo que incluye necesariamente estos factores, es menester un entrenamiento propio, por eso no todos saben ver o, más bien, no todos ven de la misma forma. Se puede pensar en los especialistas: un médico, por ejemplo, ve médicamente a un paciente, atiende síntomas y lee signos y los distingue de los síntomas. Un

arquitecto descubre estilos y corrientes donde la gente normal apenas y puede decir que le gusta. Los psicólogos señalan que el espectador vive un estado previo a la percepción, la pre-percepción, cuando está a punto de vivir un estímulo visual que genera un cuadro de expectativas que condiciona la selección de imágenes y la lectura y/o interpretación de ellas. A todo esto Gubern agrega que hay una distancia entre el espectador y el estímulo, que aquél puede manipular. Por ejemplo, en una sala de cine el espectador contempla el *film* adoptando una distancia psicológica voluntaria que acorta a la imagen, aunque se siente en la última fila de la sala. Ojear una revista en un quiosco supone una distancia psicológica grande a pesar de la corta distancia física. De esto viene que se hable de modos de mirar, de modos de leer imágenes. Existen una mirada activa, una pasiva y una consciente. Tales tipos de miradas del espectador transforman la percepción de la imagen o el percepto visual (Gubern, 2007, p.132).

Con Gubern se aprende, pues, que hay factores que condicionan la percepción del espectador. Estos factores son el fisiológico, el socio-cultural y el individual. Excepto por algún daño orgánico, el primero, el factor fisioperceptual no ha cambiado mucho. Los otros, los factores etno-perceptual e idio-perceptual, sí lo han hecho. Las sociedades se han modificado mucho y los individuos que las conforman también. Como no se trata de hacer una historia de estos cambios, sino de fijar la mirada en lo que es hoy el espectador, a continuación, admitiendo que las descripciones y los diagnósticos tienen como tiempo el reciente, se destacará qué está pasando con el espectador contemporáneo.

Fredric Jameson

Fredric Jameson, en *Ensayos sobre el posmodernismo* (1991, pp.25-93), indica que el calzado de Van Gogh ya no interpela en absoluto al espectador, porque otra obra, más reciente, los “Zapatos de polvo de diamante” de Warhol molesta (molestó) su ojo cosificado, porque invierten el gesto utópico de Van Gogh. La obra de Warhol asesina el mundo de las apariencias (ya no se trata de un asunto de contenido) y esto trae consigo una mutación en el mundo de los objetos y en la disposición del sujeto. Se nota, dice Jameson, que el espectador, el sujeto, experimenta un sentimiento de predeterminación porque las nuevas imágenes se yerguen ante él como un destino enigmático, como un llamado a la mutación evolutiva. La ciudad, actualmente, ha hecho arcaicos y carentes de sentido los antiguos sistemas de percepción de la ciudad sin ofrecer nada nuevo.

Las nuevas imágenes, el nuevo arte, se proponen programar al espectador para que las asuma de modo adecuado que precisa su recepción. Esta programación distancia al sujeto de la imagen: lo obliga a aceptar lo que ve, porque no ve la contemporaneidad de la imagen, no la ubica en el tiempo en la que se le presenta. Ante la discontinuidad posmoderna de las imágenes, el espectador tradicional (los que practican la vieja estética, en palabras de Jameson) enfoca su mirada a un fragmento como si él tuviese sentido. Al espectador posmoderno, empero, señala Jameson, se le exige que haga “lo imposible”: que siga la mutación evolutiva “y que se eleve hasta el nivel en que la percepción vivida de la diferencia radical se convierte por y para sí en nuevo modo de aprehender lo que solía llamarse relación” (Jameson, 1991, p.55). El hiperespacio es el mejor ejemplo de esto. El espectador se encuentra inmerso en él: está y no está, está lejos y cerca.

Marc Augé

Para Marc Augé, en “Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana” (2007), los individuos, y para los fines de este ensayo, los espectadores, se relacionan con los medios de comunicación (“mostradores” de imágenes) de tal manera que estos generan una forma de pasividad, pues aquellos se ven expuestos al espectáculo de la actualidad que se les escapa a la vez que hace de ellos tele-ciber-navegantes solitarios de opiniones inducidas. Esto es la Sobremodernidad. Marc Augé distingue entre lugares (espacios de identidad, relación e historia) y no-lugares (donde no se verifican los caracteres asignados a los lugares). Entre los no-lugares se incluyen los espacios de circulación (autopistas, gasolineras, aeropuertos), los espacios de consumo (mercados y hoteles) y los espacios de comunicación (pantallas, cables, etc.). Por supuesto, el viajero y el trabajador, por ejemplo, del aeropuerto, guardan relaciones distintas con tal espacio (no-lugar y lugar). Los no-lugares suponen una relación con el mundo y con los otros a través de las imágenes (mundo soñado y fantaseado). La mediación de los individuos con los no-lugares pasa por las palabras. En estos días los seres humanos se mueven en sentidos contrarios, y se relacionan con los espacios de manera distinta, ya sea como turistas o como inmigrantes. En ambos casos la imagen se anticipa a la realidad. El turista, no obstante, fascinado con la imagen de su destino, no ve más allá de la actualización que esa imagen supone (Augé, 1993, p. 91). Lo real se asume como problema.

La oposición entre lo real y lo virtual supone, dice Augé, una confusión en los sentidos de los términos. Las imágenes llamadas virtuales no lo son en tanto que imágenes, pues son actuales como tales (y algunas realidades que representan también pueden ser actuales). Las ficciones como las de los videojuegos pueden no ser consideradas como virtuales si no tienen la “oportunidad” de actualizarse (“realizarse”), es decir, mientras no sean realidades en potencia. Aclarado esto, Augé propone que una verdadera amenaza podría ser el efecto de la fascinación absoluta de las imágenes (de devolución recíproca de la imagen a la mirada y viceversa). Se anotó líneas arriba que Augé definía imagen como medio de ilustración, exploración, comunicación y distracción. La relación de los individuos con las imágenes en última instancia es relación entre hombres.

La imagen percibida (o recibida) iguala acontecimientos, iguala personas (políticos, artistas, deportistas, etc.), hace incierta la distinción entre lo real y la ficción (también tesis del teórico de la simulación: Jean Baudrillard), piénsese en la Guerra del Golfo (daba la impresión de que se trataba de un videojuego), genera adicción y condiciona criterios. Las imágenes tienen una actividad eminente social, de mediador, pues hoy como en el pasado han sido utilizadas para conquistar, se “evangeliza” con imágenes. El hecho nuevo en la actualidad es que la imagen a menudo ya no representa un papel de mediación con el otro, pero sí se identifica con él. No genera reciprocidad.

Paul Virilio

Paul Virilio, en *La máquina de la visión* (1998), cuestiona la continuidad de la mirada en la época en la que se ha podido generar una visión sin mirada (sin la mirada del sujeto, del ser humano, y que recuerda la logósfera propuesta por Debray) con las cámaras de video con sensores y láseres que, por ejemplo, capturan el código de barras de la placa de un automóvil que excede el límite de velocidad marcado (después se envía por correo la multa sin que intervenga la fuerza policiaca o de tránsito). Esto parece representar la aniquilación del espectador: la producción y captura de imágenes ya no son por y para los espectadores, para los que miran.

En *El procedimiento silencio* (2001a) Paul Virilio señala, con respecto al espectador, en primer lugar, que la exposición *Sensation de Charles Saatchi*, entre otras vanguardias, es de tal brutalidad que espera que el espectador, el oyente, sea torturado, lo que se verá acentuado por

el uso de la cibernética que, como Rothko, eliminaría todos los obstáculos entre el pintor y la idea, entre la idea y el espectador; en segundo lugar, que el cine mudo es más bien cine sordo, en la medida en que el espectador transfiere el silencio de la secuencias fílmicas a su invalidez imaginaria, cosa que lo invalida. En la Estética de la desaparición (1998b), que inicia con los lapsus de ausencia de los niños, indica que el cine, "ilusión impuesta a la fisiología de nuestros órganos de percepción visual" (Virilio, 1998, p.58), oscila entre la producción de impresiones luminosas persistentes y la pura fascinación que destruye la percepción consciente del espectador y entorpece el funcionamiento normal del ojo. El cine genera en los espectadores la sensación de ubicuidad en una cuarta dimensión, en la que espacio y tiempo quedan abolidos. "Ya no hace falta la exposición preliminar de los hechos y los lugares, tan importante en el teatro; antes de que empiece la película, el espectador sospecha lo que le espera, y cuanto más simple sea el guión, más divertido le resultará el espectáculo" (Virilio, 1998b: 67). El cine, cierra Virilio, es una práctica hipnagógica, pues el espectador, al igual que el niño, realiza en la oscuridad su ritual de adormecimiento.

Lo que recién se presentaba a partir de las perspectivas de Jameson, Augé y Virilio permite adelantar una comprensión de lo que el espectador es en estos tiempos. Las exigencias a la visualidad y al espectador de las nuevas artes que no vienen ni van a ningún lado; la saturación de imágenes y la sustitución de lo real por lo virtual; y la negación de la mirada por los excesos de imágenes para nadie o la fascinación son caras de la misma situación, la del espectador de estos días. Con Baudrillard, obscuridad y fascinación aparecen como características del espectáculo de las imágenes con las que el espectador tienen que vérselas.

Jean Baudrillard

Jean Baudrillard en *El otro por sí mismo* describe lo siguiente:

Recuerdo una escena de una exposición hiperrealista en Beaubourg: varias esculturas, o más bien varios maniqués, completamente realistas, color carne, íntegramente desnudos en una posición, sin ningún equívoco, banal. Instantaneidad de un cuerpo que nada quiere decir y nada tiene que decir, que está simplemente allí y, con ello, provoca una especie de estupefacción en los espectadores. La reacción de la gente era interesante: se inclinaban para ver algo, los poros de la piel, los

pelos del pubis, todo. Sin embargo, no había nada que ver. Algunos querían incluso tocar, para experimentar la realidad de ese cuerpo, pero, naturalmente, eso no funcionaba, porque todo estaba ya allí. Ni siquiera engañaba al ojo. Cuando el ojo se engaña, el juicio se divierte en adivinar, e incluso cuando no se intenta engañar siempre hay una especie de adivinación en el placer estético y táctil que procura una forma. [...] Aquí, nada, salvo la extraordinaria técnica mediante la cual el artista consigue apagar todas las señales de la adivinación. Ya no queda la sombra de una ilusión detrás de la veracidad de los pelos. Nada que ver: por ello la gente se agacha, se acerca y huele este hiperparecido alucinante, espectral en su simplicidad. Se agachan para comprobar algo asombroso: una imagen en la cual no hay nada que ver. [...] Ahí está la obscenidad: en que no haya nada que ver. No es sexual sino real. El espectador no se agacha por curiosidad sexual, sino para comprobar la textura de la piel, la textura infinita de lo real. Es posible que en la actualidad sea éste nuestro auténtico acto sexual: comprobar hasta el vértigo la inútil objetividad de las cosas. [...] La fascinación es la pasión descarnada de una mirada sin objeto, de una mirada sin imagen. Hace mucho tiempo que todos nuestros espectáculos mediáticos han franqueado el muro de la estupefacción. Una exacerbación vitrificada del cuerpo, una exacerbación vitrificada del sexo, una escena vacía en la que no sucede nada, y que, no obstante, llena la mirada. También la información, o lo político: no sucede nada, y, sin embargo, nos sentimos saturados (Baudrillard, 2001, pp.26-28).

Según Régis Debray así como la imagen ha cambiado a lo largo de la historia, el espectador, ¿el dueño de la mirada?, también lo ha hecho. En la etapa denominada logósfera el espectador era paranoico porque la imagen era más importante que él, porque la imagen representaba, como ídolo que era, otra mirada, la del dios, que a través de la imagen cuida-vigila al sujeto, al espectador. En la grafósfera el espectador, neurótico, se desentiende de la mirada del ídolo, se la apropia, la reclama para sí y se “expresa”, toma postura, enjuicia porque la plasma, la mirada, en la perspectiva (perspecto: mirar, emitir un juicio). En la videósfera el espectador se caracteriza por la esquizofrenia, por la ruptura de sí que mira y no mira, que sabe que no puede verlo todo, que se enfrenta a la proliferación de imágenes e imita esta proliferación en la que todo (en todo) se disemina y difumina. Llegados a este punto de la historia de la

imagen y de la mirada, las palabras de Baudrillard sobre el sujeto fractal complementan el diagnóstico de Debray cuando dice que:

[el sujeto fractal] en lugar de trascender en una finalidad o un conjunto que le supera, se difracta en una multitud de egos miniaturizados, absolutamente semejantes entre sí [...] el sujeto fractal sólo sueña en parecerse a cada una de sus fracciones (Baudrillard, 2001, pp. 34-35).

Para entender a este espectador esquizofrénico más vale aclarar algunos conceptos. En lo que sigue Baudrillard será el guía.

La seducción, como juego fatal y arriesgado, como desafío, como forma que siempre tiende a desconcertar a alguien respecto a su identidad, al sentido que puede adoptar para él que afecta todas las cosas y no sólo el intercambio entre los sexos; y la ilusión, como especie de éxtasis físico, ya no existen, señala Baudrillard. “La definición de la obscenidad sea el devenir real, absolutamente real, de algo que, hasta entonces, estaba metaforizado [velado-desvelado] o tenía dimensión metafórica” (Baudrillard, 2002, p.35). Ya no pertenecen al orden del deseo, pura presencia; en que no haya nada que ver; promiscuidad y ubicuidad de las imágenes: “ya no es la obscenidad de lo oculto, reprimido, oscuro, sino de lo visible, de lo demasiado visible, de lo más visible que lo visible, la obscenidad de lo que ya no tiene secreto, de lo que enteramente soluble en la información y en la comunicación” (Baudrillard, 2001, pp.18-19). Visibilidad total de las cosas. Unido a este delirio de la comunicación existe un estado típico de fascinación y vértigo. Entonces ya no hay imagen ni seducción, sólo obscenidad y fascinación. Algo es seguro: “si la escena nos seducía, lo obsceno nos fascina” (Baudrillard, 2001 p.22).

“La fascinación es una pasión descarnada de una mirada sin objeto, de una mirada sin imagen” (Baudrillard, 2001 p.28). Una escena vacía en la que no sucede nada llena la mirada. Vértigo colectivo de huida hacia adelante en la obscenidad de una forma pura y vacía: desmesura de lo visible y su degradación. “Hoy, si la imaginación es imposible, se debe a la razón inversa: todos los horizontes han sido franqueados, de antemano nos confrontamos con todos los fueros... no resta más que extasiarnos o retraernos ante tan inhumana extrapolación” (Baudrillard, 2001 p.36). No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo. La verdad, la referencia, la causa efectiva han dejado de

existir definitivamente. Todo-poderosidad de los simulacros: facultad de borrar a Dios de la conciencia de los hombres.

Las imágenes no ocultan nada y por tanto son simulacros perfectos. Las imágenes son asesinas de lo real, de su propio modelo (Baudrillard, 1993^a pp.16-19). Las imágenes flotan y proliferan vertiginosamente en el vacío (contra el silencio: síncope en el circuito, ligera catástrofe). La simulación cuestiona la diferencia de lo verdadero y de lo falso, de lo real y de lo imaginario. La simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. La simulación como producción enloquecida de lo real y referencial. Todo esto lo vive el espectador. Y ahora es esquizofrénico o lo es porque vive la obscenidad de las imágenes y padece su fascinación y se disloca en tantas imágenes como consume. ¿Y qué ha pasado con las artes? Baudrillard tiene una respuesta.

El arte ha conseguido [...] trascenderse como forma ideal de vida [...] No se ha abolido en una idealidad trascendente sino en una estetización general de la vida cotidiana, ha desaparecido en una circulación pura de las imágenes, en una transestética de la banalidad [...] el episodio crucial en el arte fue sin duda Dada y Duchamp, en los que el arte, renegando de su propia regla de juego estética, se abre a la era transestética de la banalidad de las imágenes (Baudrillard, 1993b, p.18).

El arte es el metalenguaje de la banalidad. El arte no es reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo, sino la ilusión exacerbada, el espejo hiperbólico de éstas. En un mundo condenado a la indiferencia el arte sólo puede añadir a esa indiferencia, girar en torno al vacío de la imagen. El arte se ha vuelto iconoclasta: no destruye imágenes, las fabrica: se trata de la profusión en la que no hay nada que ver (Baudrillard, 1998, pp.18-21). El arte es obsceno y fascinante.

Con lo expuesto en este apartado se ha dado respuesta a la segunda pregunta que orientó este trabajo, esto es, ¿qué ha sucedido con el espectador hoy en día en relación con esas imágenes? Lo que ha sucedido es que el espectador tiene que vérselas, y queda fascinado, con el espectáculo de la proliferación obscena y vertiginosa de las imágenes que lo absorben y niegan en sus mismos excesos. A continuación presentaré mis conclusiones a modo de balance de lo revisado y expuesto a partir de las perspectivas de los pensadores elegidos.

El espectador para Gubern escapa a la noción común que lo considera como pasivo. Se admiten determinaciones (fisioperceptuales,

etnoperceptuales e idioperceptuales), sin embargo, la aprehensión y la distancia son voluntarias (al menos en algunos casos). La caracterización propuesta permite una comprensión más adecuada de lo que sucede con el espectador cuando mira, es decir, cuando conoce, descifra e interpreta las imágenes, así como permite saber qué cambia y qué no con el tiempo en la percepción del espectador.

La propuesta de la situación perceptual y de la imagen actual de Jameson confirma, sobre todo cuando menciona la diferencia que encuentra entre el calzado de Van Gogh y los Zapatos de polvo de diamante de Warhol, los cambios y las nuevas condiciones que el espectador ha vivido con las nuevas imágenes. Determinado, alejado, desconcertado y sujeto a exigencias (en especial a la de aceptar lo que se le presenta como distinto a su tiempo, a la insuficiencia de elementos interpretativos y de comprensión y a la de adaptarse a las nuevas propuestas artísticas como el *artdeco* que hace al espectador como indispensable la nostalgia). Para Marc Augé la imagen sustituye y toma el lugar del otro. La realidad se sustituye por la imagen. El espectador mismo es sustituido por su imagen. Como turista, sus recuerdos son en tanto queda evidencia fotográfica de su viaje. Para Virilio el espectador o es sustituido por la máquina de visión o es puesto en el límite (relación inmediata entre el arte y el espectador a través de la tortura) o, viéndolo en la sala de cine, es siempre y cuando se aproveche un defecto fisiológico para producir sensaciones psicológicas. Jameson, Augé y Virilio adelantan la situación del espectador.

El espectador, tal como lo describe Baudrillard en *El otro por sí mismo*, queda fascinado por la obscenidad de las imágenes que se le presentan. No lo engañan, ni siquiera lo intentan. Se ve inmerso en la dinámica de la fractalidad y la simulación: el mismo sujeto, ahora fractal, así como el arte y los productos de consumo, se copia y se reproduce a sí mismo hasta el más mínimo detalle en sus propias imágenes con las que se confunde. El espectador lo es también de sí mismo, es esquizofrénico y vive en el delirio como alucinación causada por la reproducción y proliferación obscena y vertiginosa de las imágenes.

Bibliografía

Augé, M. (1993). *Los "no lugares". Espacios del anonimato* (Trad. Margarita Mizraji). Barcelona: Gedisa.

- Augé, M. (2007). "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana", *Contrastes: revista cultural*, no. 47, pp. 101-107 (también en www.memoria.com.mx/129/auge.htm)
- Baudrillard, J. (1993a). *Cultura y simulacro* (Trad. Pedro Rovira). Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, J. (1993b). *La transparencia del mal* (Trad. Joaquín Jordá). Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (1998). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila.
- Baudrillard, J. (2001). *El otro por sí mismo* (Trad. Joaquín Jordá). Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (2002). *Contraseñas* (Trad. Joaquín Jordá). Barcelona: Anagrama.
- Debray, R. (1994). "Las tres edades de la mirada" en *Vida y muerte de la imagen. Historia de la imagen en occidente*. Barcelona: Paidós.
- Gubern, R. (2007). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- Jameson, F. (1991). "El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío" en *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Virilio, Paul (1998a). *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra.
- Virilio, Paul (1998b). *Estética de la desaparición* (Trad. Noni Benegas). Barcelona: Anagrama.
- Virilio, Paul (2001). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.





Los límites éticos de las Artes. Algunas reflexiones sobre ética, bioética y sociedad

Martha Gutiérrez Miranda

Resumen

El presente texto ha sido desarrollado con el único interés de presentar una simple exposición de conceptos por demás interesantes y que de forma particular han llamado mi atención en los últimos días. Busco aprovechar este espacio para integrar una reflexión en torno a la temática que nos ha ocupado últimamente y que va de la mano de nuestro quehacer cotidiano, aunque poco hemos tratado el tema. Este es el caso del planteamiento que me gustaría, a título personal abordar y que he decidido llamar, “Los límites éticos de las Artes”, una reflexión en realidad motivada por un acercamiento altamente interesante e inquietante, relacionado con los principios que le dan título a este papel. Mi propuesta versa en la exposición de los elementos más relevantes, revisados desde una óptica particular, aunque poco experimentada, pero que atiende al desarrollo histórico y de significación y que busca presentar un marco general de referencia que finalmente presenta una relación directa con nuestra práctica diaria, enmarcada en el ámbito de las Artes.

Palabras clave: *Artes, ética, bioética, sociedad, ciencia, creación, límites.*

Introducción

Fue la *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO), quien pudo redactar la Declaración Universal sobre Bioética y Derechos Humanos, en octubre del 2005, pero dicha Declaración sólo se centraría en una ética de la ciencia y la tecnología, no incluyendo al arte. En vista de los recurrentes hechos de esta naturaleza que en nombre del arte contemporáneo se realizan, considero que vale la pena detenernos, reflexionar y si fuera el caso, abogar por una Declaración Universal que incluya una bioética en el arte, o para el arte.

Hablar de ética en el arte no significa en modo alguno proponer una postura ideológica radicalista. Hoy puedo decir que no debe confundirse la postura ética, la responsabilidad social, el humanismo en su amplio sentido, propio de todo creador consecuente con su tiempo; con el arte comprometido. Como hemos podido constatar, la ética tiene sus propias definiciones. De tal suerte que “criticar” a un artista porque no asume posturas éticas concretas con su tiempo, es legítimo, y además, necesario, porque el debate de fondo es sobre ética, no sobre posturas, ni ideologías en turno.

Durante los últimos años se ha ido tomando conciencia de la necesidad de dar a conocer y potenciar las funciones de la bioética, así como su aplicación o presencia en todas las esferas de la vida. Son muchos los trabajos de investigación que se han realizado para vincular esta ciencia a otras ramas del saber, teniendo en cuenta que se va creando un camino que conduce a la cultura de la bioética en estrecha relación con la actuación de la persona.

Un poco de historia

Haciendo una revisión general en la historia, posiblemente Kant (1788/1961) ha sido el primer gran teórico del juicio moral. En su muy famosa *Crítica de la razón práctica* genera una serie de postulados que intentan explicar la razón que determina la acción de las personas. Para Kant, lo importante era la autonomía del sujeto. Afirmaba que la conciencia moral es el reino de lo que debe ser, como una forma de oposición a la naturaleza, en tanto esta se constituye en el reino del ser. Al respecto, distinguía entre leyes naturales, por las cuales todo sucede y leyes de la libertad, según las cuales todo debe suceder. La ciencia de las primeras se llama Física; la de las segundas, Ética (Kant, 1788/1961).

De acuerdo con Kant, mientras en la naturaleza impera la necesidad, por el contrario, en la conciencia moral impera el hecho de que cada sujeto es libre y puede o no obedecer (de allí la relevancia de la autonomía del ser). Dicho imperativo es “categórico” («deber ser») y no “hipotético”. El imperativo moral manda más allá de cualquier circunstancia o situación concreta.

Resulta importante destacar que en la perspectiva kantiana se hace una consideración relevante en torno a la intersección entre el dominio cognitivo y el afectivo; dado que las personas no son solamente entes racionales, sino también “sensibles”, al actuar no se encuentran únicamente bajo el dominio de la primera, también la segunda genera una gran influencia en ello. Debido a lo anterior, el buen obrar se presenta como un deber, una obligación, una exigencia muchas veces opuesta a sus inclinaciones. En la medida en que se actúa por deber, entonces el obrar se considera como moralmente bueno, en tanto el valor moral de una acción no depende de lo que se pretenda lograr con ella sino del principio o “máxima” por el cual se la realiza.

Precisamente, como se mencionó en este documento, los planteamientos kantianos publicados en su *Crítica de la Razón Práctica* (Kant, 1788/1961) le han dado soporte a los planteamientos de los teóricos del juicio moral (Piaget, Kohlberg, Rest y Lind), particularmente al formular el valor que tienen los juicios a priori, que responden a máximas de estricto cumplimiento por las personas. Tales máximas corresponden con lo que las actuales teorías de la Psicología moral consideran valores absolutos, el deber ser, por sí mismo.

Salvador Arellano (2013), afirma que, en la época contemporánea, el surgimiento de diversos problemas morales emanados del desarrollo tecno-científico, los procesos de globalización y el deterioro ambiental han dado como resultado lo que se ha denominado ética aplicada, que es una forma práctica e inmediata para dar una respuesta adecuada ante los nuevos campos de cuestionamiento en la sociedad contemporánea. A pesar del desarrollo histórico del pensar teórico-filosófico-moral, resulta actualmente novedoso y problemático el desarrollo de esta área, ahora denominada ética aplicada, término que surge alrededor de los años sesenta y hace referencia a un análisis ético de situaciones precisas. Dice Arellano (2013) que los problemas morales ya no pueden ser dilucidados desde la pura teorización filosófica: se requiere cada vez más de la participación conjunta de diversas ramas del saber y del hacer humano. Entonces, se presenta una necesidad urgente de replantear el problema de la relación teoría y praxis, sobre todo en las relaciones ético-políticas, ético-jurídicas, ético-científicas,

ético-tecnológicas, ético-religiosas, entre otras; relaciones enfocadas cada vez más en la práctica y los resultados esperados. Esta urgencia se expresa y manifiesta categóricamente porque lo que ahora está en juego es la subsistencia propia de la vida en el planeta y, con ella, la del ser humano como especie.

El denominado giro aplicado en la ética filosófica ha comprometido seriamente el trabajo de fundamentación que se había venido desarrollando en este campo y de manera constante al menos desde Kant. Hablar hoy de ética aplicada significa plantear una serie de parámetros que se han venido construyendo o reconstruyendo a partir de la experiencia de la propia historia a nivel mundial. Cabe destacar que en las diferentes áreas de la ética aplicada y, sobre todo en la bioética considerada una nueva forma contemporánea de reflexión y análisis en la que interviene de manera central el discurso moral filosófico a la par de otras áreas del saber humano, se hace uso y se recurre expresamente a la reflexión y al lenguaje histórico-filosófico.

La bioética es inter y transdisciplinaria, y surge a partir de la primera mitad del siglo XX. Esta nueva disciplina se ha desarrollado y encaminado a reflexionar acerca de dilemas morales contemporáneos. Es una nueva área de reflexión moral que forma parte de lo que desde el ámbito filosófico se ha denominado: "giro aplicado". Al principio, surge como un movimiento a favor de los derechos de los pacientes con el fin de establecer como una de sus máximas, que todo paciente debería saber la verdad acerca de su condición de salud o condición clínica.

Y aunque el término bioética como concepto moderno se comenzó a utilizar hasta la década de los setentas, son varios los puntos de partida que integran su concepción, desde la aparición del *Código de Núremberg* (1947), el caso *Tuskegee* hasta el informe *Belmont* (1978). Todo esto apunta para la conformación formal de los valores éticos fundamentales que hasta el día de hoy busca privilegiar, como son la justicia, autonomía, beneficencia, no maleficencia. El principio de beneficencia, establece que siempre se debe procurar el bien de la persona, procurar la salud, la prevención y alivio de dolores, prevención del sufrimiento innecesario, la mejora y prolongación de la vida. El principio de no maleficencia, se asocia con el anterior en el sentido de evitar el mal, las lesiones, dolores, muerte prematura, nunca hacer el daño o cualquier mal sabiendo. Defender la autonomía significa respetar la autodeterminación o gobierno propio, donde destacan la libertad de elección, la no invasión de la privacidad y el derecho a la recibir información y finalmente, el principio de justicia que promueve el desarrollo de la humanidad, respetando a cada ser.

Así, la Bioética surge como una nueva área del saber, que busca servirse de las ciencias biológicas para mejorar la calidad de la vida humana, teniendo presentes las implicaciones morales vigentes; de esta manera, se vuelve parte fundamental en la preocupación contemporánea del discurso filosófico.

A menudo, cuando se habla sobre bioética, se piensa en un marco teórico-conceptual donde participan filósofos, teólogos, médicos, psicólogos, juristas y científicos en general. Pero vale la pena afirmar que es todavía mucho más que eso, se debe entonces recordar que no se trata solamente de preservar la vida humana, sino también del entorno, al cual frecuentemente se suele llamar naturaleza y está en relación con el hombre. Esta interdisciplinariedad de la bioética que la caracteriza, se comprende mejor si se tienen en cuenta los adelantos científicos que han ocurrido, sobre todo, en la segunda mitad del siglo pasado y en el comienzo del presente, los cuales han originado nuevas interrogantes impensables hace apenas unos pocos años y que de alguna forma siempre nos animan a participar, de forma democrática, en las discusiones que afectan temas de tanta importancia.

La variedad de casos que hoy se pueden revisar o que se suceden en las distintas prácticas cotidianas de las ciencias, los dilemas o problemas morales que día a día salen a la luz, reclaman un análisis disciplinar y transdisciplinar desde diversos enfoques de estudio y opinión. Como bien lo afirman expertos en la materia,

...hoy estamos ante un pensamiento filosófico moral que se ha vuelto cada vez más importante en la medida en que sirve y resulte más pragmático a la sociedad y a las personas; es decir, la reflexión de la filosofía moral debe atender a los contextos, la manera en que son usados los conceptos, quién los dice, en qué tono y en qué situación específica, atendiendo sobre todo a los elementos que puedan garantizar una mejor orientación en las acciones y decisiones de las personas reales y concretas (Romero-Zepeda, et. al. 2015).

La influencia de la Bioética en la vida diaria de la sociedad hoy es exponencialmente significativa, ya que al cabo de poco más de cuatro décadas, los problemas o dilemas que se plantean para el debate, ya no son prerrogativas de expertos o iniciados en esta multi-inter-transdisciplina, sino que son motivo de diálogo, deliberación e incluso discusiones entre los ciudadanos, que confrontan sus opiniones sobre los diferentes temas, casos y situaciones o bien y para nuestro caso

particular, entre profesionales de todas las disciplinas que convergen en nuestra Institución.

Durante las últimas décadas se ha presentado un desarrollo vertiginoso en diferentes áreas de la ciencia y la tecnología que ha impactado en la sociedad con innumerables beneficios, paralelo, sin embargo, al deterioro progresivo de los principios morales y éticos en distintos contextos. Desafortunadamente, algunos resultados han afectado la relación de los seres humanos con su entorno.

Romero-Zepeda y otros (2015) sostienen que:

el descontrol legal y ético prevalece en el actual y vertiginoso avance tanto científico como tecnológico, cuyas reglas –en su mayoría–, son dictadas a partir de la globalización de la información, el comercio y la economía; rodeado de un aumento de la violencia, de un deseo desmedido del poder, de cambios culturales, tecnificación excesiva, cientificismo, pérdida de los valores, segregación de la religiosidad y pérdida de la dimensión humana. En este contexto, los problemas actuales obligan a que se vuelva la mirada al hombre, a la ética como parte de la filosofía en relación con la conducta humana, y a la bioética para preservar a los seres vivos y el medio ambiente.

En este sentido, la bioética infiere que “no todo lo legal es ético, ni todo lo ético es legal”; esta disciplina permite salvaguardar a los seres vivos: los vegetales, los animales, el hombre y el medio ambiente; protege al individuo de los avances de la ciencia y la tecnología; y se conforma como un nuevo paradigma intelectual y cultural que confronta dichos avances con los valores; como una disciplina laica, plural, multidisciplinaria, democrática, autónoma, práctica, la cual no es normativa o impositiva, sino que aconseja, apoya y ayuda a la reflexión. Sus argumentos siempre buscan sustentarse en la razón. Se puede entonces afirmar que la Ética y la Bioética son la conciencia del mundo.

Las características enunciadas anteriormente, prueban, de manera fehaciente, que la Bioética es la mejor forma de difundir y practicar la ética para la sociedad actual. La sociedad en la que nos ha correspondido vivir y actuar, es muy distinta de la de épocas anteriores; en los últimos 100 años, particularmente desde que el hombre se enfrentó a la devastación con la primera guerra mundial y todos los acontecimientos del siglo XX y los del XXI, se han modificado sustancialmente los valores y las costumbres de nuestra sociedad. Esto ha determinado que la ética deontológica basada en mandatos excluyentes, haya perdido

terreno en el mundo globalizado de la comunicación satelital y ahora lo esté recuperando la Bioética.

Los adelantos de las ciencias físicas y biológicas, inimaginables hasta el siglo XX han traído consigo el surgimiento de problemas y dilemas que exceden el criterio de los expertos y que involucran a todas las colectividades. La respuesta a estas situaciones emergentes ya no se la encuentra ni en el “libre albedrío”, ni en el individualismo o en la libertad entendida como que “todo vale”, sino en la Bioética como defensa de la vida y de la libertad en todas sus formas y como un faro de luz que oriente la actuación de una humanidad, que le confiera un verdadero sentido a su existencia estremecida por la crisis de valores.

El caso de las Artes

Para el Caso de las Artes, el asunto no ha resultado de forma tan clara. En la práctica cotidiana y en la generalidad, es común ver que muchas personas creen que el arte no tiene límites. Sin embargo, existen ciertas normas o reglas a seguir a la hora de crear una obra de arte y que tienen que ver con la ética. No se está con esto contraviniendo el punto que mucho se defiende y que habla de que todos los artistas tienen el derecho de expresarse. Y en efecto, seamos o no seamos artistas, somos libres de ejercer nuestros derechos, pero la libertad de uno termina cuando comienza la libertad de los otros. Por lo tanto, aquella libertad absoluta no existe y esto incluye las manifestaciones artísticas y las intenciones del artista.

De tal suerte, se podría decir que muchos sólo se preocupan por la reacción del público ante la obra, no tanto por la ética. ¿Y entonces cómo podría afirmarse que una obra de arte es ética? Tanto el concepto de arte como el concepto de ética son subjetivos y se prestan a discusiones. No es ético usar seres vivos o atentar contra la integridad de una persona por una causa artística; así como tampoco es ético ganar prestigio o hacerse de un nombre a costa del trabajo de los demás. Día a día situaciones tan graves como el plagio, la explotación, la trasgresión, la invasión, se vuelven comunes “en aras del Arte” y sin embargo, a nadie pareciera importarle aquello. Ante tantos problemas, no se puede establecer reglas exactas para que el arte y la ética se lleven de la mano, pero sí se puede iniciar camino en una propuesta que ayude a legislar sus prácticas o que por lo menos permita detenerse a pensar un poco, antes de actuar. Hay que seguir las normas, así como también sentar postura sobre lo permitido o no permitido en el arte. Porque en realidad y, siendo precisos,

sólo en los sueños o en la imaginación se tiene la libertad de hacer lo que sea. Pero como parte de una sociedad, debe atenerse a la ética en el momento de proponer o bien de crear una obra de arte.

Hoy por hoy resulta cada vez más complejo intentar hablar de arte. No solamente por la gran cantidad de discursos que desde el siglo XVIII, con el nacimiento de la idea misma de la estética, se han venido tejiendo, sino porque parecería, cada vez más, que comprender el arte es una tarea poco menos que quimérica. Basta con recorrer una exposición, presenciar una muestra o fijar la mirada en cualquiera de las propuestas hechas por los artistas jóvenes de vanguardia o post-vanguardistas, para evidenciar la complejidad, fragmentación y volatilidad del arte contemporáneo. En primer término, porque es cada día más evidente que hay una tendencia fuerte, sobre todo y precisamente en el arte contemporáneo a buscar el exceso, lo excéntrico, a tender hacia el límite, pareciera que el canon no es ahora la belleza, la proporción, la precisión técnica o alguno de los principios acuñados de antaño, sino justamente lo opuesto.

Ya se ha constatado que filosóficamente hablando, la ética da a la sociedad una serie de principios, pautas y sugerencias que cada una de las personas debería seguir, para disfrutar de una buena vida profesional y personal, claro, aunque parezca una utopía; ya que en la realidad normalmente esto no sucede, debido a que cada persona tiene su propio conocimiento y pensamiento de lo que es bueno o malo y de lo que debe hacer o no, influenciado por algunos aspectos como la religión, el orden económico, lo laboral, su manera natural de pensar, su interés propio y las influencias externas ambientales, sociales o ideológicas. Se puede deducir entonces, que la ética es un término subjetivo, sujeto a la formación de cada ente o persona en el plano de lo profesional, ya que en lo que tiene que ver con lo personal y el crecimiento, puede aplicarse el término de la Moral, que está basado en el desarrollo personal y esto es, de acuerdo a lo que vemos, escuchamos y palpamos que puedan crearse pautas propias que rijan la vida.

Por tal razón, y teniendo en cuenta que la Ética y la Moral, aunque son dos términos que se relacionan son diferentes entre sí, y se pueden aplicar a cada profesión; dentro de la cotidianidad se pueden presentar situaciones que requieran decisiones de solución, que pueden venir de tipo moral o ético ya sea profesional, institucional o deontológico. El hecho es que deben evaluarse las consecuencias de esas decisiones, ya que ellas afectan negativa o positivamente la vida y generan un cambio drástico, puesto que, en el plano de lo profesional, concretamente de lo artístico, un pintor, un músico, un escultor, están en posición de presentar una obra que como consecuencia logre herir

sensibilidades o de lo contrario guste tanto, que inmortalice al creador. Pero partiendo de esta premisa, ¿una obra de arte tiene ética? o ¿es la moral o ética del autor la que debe evaluarse? o más aún, ¿debe evaluarse una obra de arte desde el punto de vista ético?

Dentro del arte, además de lo ético o antiético, los artistas quedan sometidos a la discrepancia de la sociedad, y comúnmente realizan su propuesta artística entre lo que le gusta a la sociedad o le afecta y lo que al artista realmente quiere manifestar o expresar. Luego entonces, regresamos al inicio, puesto que, la moral y la ética serían tan subjetivas como el arte, ellas dependen de nuestro grado de nivel educativo y cognoscitivo, del desarrollo personal y profesional y, a la vez, tienen sus diferencias porque aunque una obra es valiosa por el artista que la creó, ésta carece de ética y moral, porque son sólo objetos o melodías; no piensan, ni deciden, no critican; estas características son únicas y personales del artista que las ideó en su mente, que las desarrolló para expresar algo y que les dio vida. También, se puede decir que a través de las obras se crea una interrelación entre la moral y la ética del artista y del público, los cuales dan la interpretación que quieran a partir de su conocimiento y pensamiento propios.

Charles Baudelaire, crítico de arte y poeta, exigió en su momento una ética al artista. Sus Flores del mal ya se han vuelto el mejor retrato de las miserias sociales de su tiempo. Él mismo afirmó en su momento que: “La obra de arte responde a una labor de idealización que transforma lo natural en supranatural”. La ética como conjunto de valores desarrollados en el discurso del artista y que como conclusión del entorno múltiple, aflorará sin remedio. El arte es un hecho social, por lo tanto, quedaría sujeto a los valores conferidos a partir no sólo de la mirada estética, sino de la ética.

Octavio Paz, consciente de la crisis intelectual del mundo posmoderno, así como de los excesos del racionalismo moderno, advertía que cada época de la historia —y, de modo particular, la contradictoria y plural época contemporánea— no podía entenderse en su conjunto si no se la veía representada, hecha vida, en sus grandes obras de arte. Somos “seres situados en un ámbito social” y, en consecuencia, se asumen posiciones políticas, sociales, éticas y estéticas, como artistas. Por ello pensar el arte en este momento histórico no es una tarea fácil.

Y no es de hoy, sino tiempo atrás, que los involucrados en el arte lo sepan. Fue Marcel Duchamp quien en el siglo XX lanzó grandes cuestionamientos que todavía se intentan responder, como: ¿Qué es arte? ¿Cuándo hay arte? ¿Cuál es el límite del arte? Sobre esto ya se ha teorizado mucho, sin embargo, no deja de sentirse cierta incomodidad

cuando frente a algunas manifestaciones contemporáneas siguen manifestándose cuestionamientos sobre si lo que se ve es arte o por qué lo es o quién se atrevió a conferir ese calificativo.

En un par de entrevistas controversiales y por demás interesantes, la escritora y crítica de arte Avelina Lésper dice que: “El arte contemporáneo se ha convertido en un ejercicio ególatra de tal obviedad que abruma su simpleza creadora” y un poco más adelante, también afirma:

Cuando yo en una obra no percibo inteligencia, un verdadero compromiso creativo y no distingo una aportación a mi propia realidad, siento que eso no está bien, y por el lado contrario, si esa obra a mí me da una visión distinta de mi realidad, me aporta algo, siento un reto a mi propia inteligencia al verla y que esa persona se tomó un reto consigo misma al realizarla, siento que estoy viendo una obra de arte.

De ahí, la creciente necesidad de muchos “artistas” de explicar y sobre intelectualizar la obra para sobrevalorar y para frenar el hecho de que la percepción sea ejercida con naturalidad y, por supuesto, impedir que esa obra sea evaluada, cuestionada o rechazada. Por lo que hace a los espectadores, éstos siempre corren el riesgo de ser llamados ignorantes, pues “para este arte todo público que no es sumiso a sus obras, es imbécil”. Avelina reclama a la sociedad puesto que afirma que “Estamos haciendo un retroceso en el pensamiento humano, nos estamos volviendo estúpidos al aceptar ver vidrios rotos o una pecera vacía”. Fehacientemente nos reclama “El arte no es una religión, hasta el Papa acaba de decir que los sacerdotes son pederastas.”

Con pleno conocimiento de causa, Lésper categóricamente indica que la carencia de rigor (en las obras) ha permitido que el vacío de creación, la ocurrencia, la falta de inteligencia sean los valores de este falso arte, y que cualquier cosa se muestre en los museos. Detalló que la sustitución de artistas se da por la poca calidad de sus trabajos, “todo lo que el artista realice está predestinado a ser arte, excremento, filias, odios, objetos personales, imitaciones, ignorancia, enfermedades, fotos personales, mensajes de internet, juguetes, etc... son piezas que en su inmensa mayoría apelan al menor esfuerzo, y que su accesibilidad creativa dicen que es una realidad, que cualquiera puede hacerlo”.

El artista contemporáneo vive en una burbuja, no tiene contacto con el público, niega la crítica que no es favorable y si el público no va a la sala es porque “no entiende”, nunca porque su obra deje insatisfecho al espectador o porque se perciba como una farsa. Este anti-arte no es

para el público ni para el museo, es una práctica endogámica para sus curadores, críticos y artistas.

Haciendo énfasis en el concepto central que nos ocupa, el arte, en la experiencia de Pistoletto, se convierte en instrumento de transformación social. No sólo supera el campo de la estética para entrar en el de la ética y de las ideas, sino que llega a asumir responsabilidades reales y concretas con todos los ámbitos de la vida humana. El arte se convierte en un motor necesario de interacción y de diálogo. Así entonces, los artistas producen emociones estéticas y éticas en sus obras, actuando como mediadores que intentan transmitir, magnificar o denunciar de una forma directa y humana.

Y de nuevo haciendo referencia a las aseveraciones de Avelina, puede afirmarse que “Pretender que el talento, la disciplina y la técnica en el arte son cosas del pasado, es tratar de imponer la mediocridad como signo de distinción de nuestra época. Hoy existen artistas completos, que trabajan en su obra, desarrollando e investigando en la constante revolución de la pintura, la escultura y el grabado o la manifestación artística que los ocupe, que se ven marginados para que la falta de talento y la mediocridad tengan “derecho a crear”. El imperio de gente sin obra, que designa sus orines como arte o expone basura como obra, se ha apropiado de las galerías y los museos, protegidos por curadores y críticos que lo explican y lo aplauden, convirtiendo el arte en una trama especulativa, en un negocio vulgar. Quizá como bien concluye Lésper, habrá más de uno que los defienda con el pobre discurso de “Son libres de hacer con su detritus, con la basura que recolectan y con su pose de artistas lo que quieran”, pero rebajar el nivel del arte, eso es justo lo que no podemos permitir y mucho menos fomentar.

Si los intentos de responder a la pregunta “¿Qué es el arte?” acaban en frustración, ello puede deberse –como suele ocurrir en filosofía– a que se trata de la pregunta equivocada. No es la obra en sí misma la que tiene que evaluarse, sino su ejecución, alcance, impacto, repercusiones, su postura ante la ética, en fin, aquellos aspectos que puedan, en determinado momento, ir en contra de los valores universales que por demás exalta el campo de la bioética. Hoy, se considera que las manifestaciones del arte tienen innegablemente que pasar por filtros más comprometidos y responsables, que el mero acto de calificarlas como obras de arte o de defenderlas en argumentos sombríos y poco alentadores como que el del “artista incomprendido”.

Conclusiones

El artista del siglo XXI no tendría que apelar a ser llamado artista por extralimitarse, sino porque en esencia ha alcanzado su consagración en la media que es capaz de proponer a partir de entender el mundo y expresarse en los símbolos de nuestro tiempo y del arte de nuestro tiempo, y esos símbolos son los de la ciencia, de la tecnología, de la política, de la cultura a todo nivel, pero, sobre todo, del Arte. No puede aspirar a menos. La ética, la estética y la bioética tienen incluso que empapar las paredes del estudio o del taller, de los escenarios, del espacio cultural y empapar a la comunidad, hasta que la comunidad entienda que sólo cuando el Arte se vuelve mejor para la sociedad... es capaz de transformar esa sociedad.

La bioética no se trata sólo de la ética de la vida, sino pro, para la vida y dentro de la vida. Toda época ha tenido sus problemas específicos por lo que se refiere a la conciencia moral o a los valores éticos. Los problemas específicos de nuestro tiempo son debidos, no al progreso tecnológico en sí mismo, sino a la ausencia de un progreso simultáneo en la dimensión filosófica y sapiencial de los que habitamos el mundo. Las verdaderas soluciones para nuestro momento histórico no son resolver los problemas ético-sociales a posteriori, cuando ya se ha producido el daño o cuando son casos para el debate, sino, en la medida de lo posible, hacerlo a priori, recuperando la capacidad de prever las consecuencias a largo plazo.

Bibliografía

- Aramini M. (2007) "Introducción a la Bioética". Editorial San Pablo.
- Cortina, A. (2009) "Ciudadanos del mundo". Madrid: Alianza Editorial.
- Arellano J.S. (2013) *Teoría ética para una ética aplicada* (Capítulo V, pp. 157-179).
- Hilda Romero-Zepeda, Rubén Salvador Romero- Márquez y Jorge Adán Romero-Zepeda (2015) *Bioética al final de la vida*, *Revista de Divulgación Científica y Tecnológica de la Universidad Veracruzana*, *La ciencia y el hombre*, Vol. XXVIII, No. 1.
- Adorno, T. (2002). *Teoría Estética*, Tecnos/Alianza: Madrid.
- Oliveras, E. (2005). *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires: Ed. Ariel Filosofía.
- Gadamer, H. (2005). *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires: Ed. Paidós.

Oliveras, E. (2005). *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires: Ed. Ariel Filosofía.

Jiménez, J. (2002). *Teoría del Arte*, Madrid: Tecnos/Alianza.

UNESCO (2005), Declaración Universal sobre Bioética y Derechos Humanos, en octubre del 2005, Disponible en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=31058&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html



La Ética y la Salud actoral ante el entrenamiento y la utilización de sus recursos extracotidianos y eutónicos

Pamela S. Jiménez Draguicevic

Pablo Alejandro Cabral

Resumen

Un actor nace y se hace. Los ejercicios no sirven sólo para preparar un repertorio, sino también para formar el cuerpo-mente escénico. El training prepara al actor en la conciencia de su realidad escénica, hace posible la minuciosidad del movimiento, la precisión del comienzo al final de cada acción; procurando la atención total del público, pues cuanto más trabaje el cuerpo-mente, más unificación existirá entre él y el espectador. Esta concepción holística del ente escénico también conlleva una ética del ser y una atención constante hacia la salud del actor, desde su perspectiva personal y profesional. La Extracotidianidad busca la manera de manejar la energía y enfocar la actitud actoral para preparar y crear un personaje a través del acondicionamiento integral. En este sentido, la Eutonía procura un aprendizaje personal para que el actor pueda descubrir sus propias posibilidades de movimiento y expresión, logrando así, al mismo tiempo, el desarrollo de las capacidades artísticas mediante la regulación y adaptación constante del tono neuromuscular.

Palabras clave: *Extracotidianidad, Eutonía, Cuerpo, Mente, Escena.*

La eutonía como disciplina de abordaje corporal escénico

Piel, huesos, músculos ¿cómo cuidarlos? ¿cómo crear una conciencia de un cuerpo saludable en el actor? ¿cómo construir una ética del ser en la escena? Seguramente se requiera hacer un análisis desde la base formativa de los alumnos. Una concepción holística del actor, como ente escénico, conlleva una ética del ser y una atención constante hacia la salud del alumno-actor, no sólo desde su perspectiva personal sino también desde la responsabilidad de los docentes que intervienen en el proceso formativo.

Poner el cuerpo en la escena o en la acción escénica, representa involucrarse en cuerpo-mente-emoción-energía-espíritu, en otras palabras, es implicar la totalidad del ser en un proceso creativo. Desde este contexto, es obligatorio reafirmar que en el proceso entra en juego el compromiso que se debe asumir como educadores al formar alumnos-actores dentro de un abordaje corporal ético y saludable.

La eutonía, como disciplina corporal-terapéutica basada en la experiencia del propio cuerpo, conduce al alumno hacia una toma de conciencia de la totalidad del ser y propone un aprendizaje para la regulación del tono neuromuscular, adecuándose a cualquier situación, no sólo para el ámbito teatral sino también para su vida cotidiana. En palabras de Gerda Alexander, creadora de esta disciplina:

La eutonía propone una búsqueda adaptada al mundo occidental para ayudar al hombre de nuestro tiempo a alcanzar una consciencia más profunda de su realidad corporal y espiritual como verdadera unidad. Lo invita a profundizar este descubrimiento de sí mismo sin retirarse del mundo, sino ampliando su consciencia cotidiana y permitiéndole liberar sus fuerzas creadoras con un mejor ajuste a todas las situaciones de la vida y con un enriquecimiento permanente de su personalidad y de su realidad social (Alexander, 1983, 29).

De esta forma, se genera un espacio de aprendizaje personal y grupal para que el alumno pueda descubrir sus propias posibilidades de movimiento y expresión, generando al mismo tiempo, poder desarrollar sus capacidades artísticas mediante la regulación y adaptación constante de las tensiones musculares en su organismo. Al transmitir esta pedagogía corporal se busca desbloquear y desplegar la potencia vital, la sensibilidad, las variaciones tónicas a través de la flexibilización, la regulación y el dominio del tono corporal. De manera que, se desarrolle

un conjunto de dispositivos teóricos y prácticos organizados según los principios de la eutonía, con una finalidad didáctica y al mismo tiempo terapéutica; es decir, promover una práctica y aprendizaje artístico en la que prime el compromiso hacia el cuidado del cuerpo y de la salud.

La pedagogía de la eutonía como un camino ético hacia la concepción del cuerpo

El ámbito donde se desenvuelve la actividad consciente e inconsciente, es el cuerpo. Desconocemos el potencial de lo que comenzamos a explorar, pero al hacer un abordaje temprano hacia una concepción ética de la totalidad del ser, se puede cultivar una sensibilidad superficial y al mismo tiempo profunda que será desarrollada en el entrenamiento posterior. La eutonía concibe al cuerpo como la base del ser y es su trabajo la búsqueda constante de la propia personalidad y de la totalidad. No se trabaja solamente con un cuerpo, sino que se trata de comprender la globalidad del ser humano en todos sus aspectos: psicosomáticos, emocionales, experienciales, expresivos y conscientes, es decir, la completa dimensión del individuo.

Su valor pedagógico reside en que provee los recursos para vivir las propias experiencias. Permite transitar un camino que lleva a la ampliación de la conciencia, que conduce al conocimiento y a la toma de responsabilidades en relación con lo que se siente y se vive, y que re- construye y fortalece el sí mismo expresando sus deseos, sentimientos e intenciones en actos creativos (Odessky, 2003, 100).

En este sentido, se propone desarrollar un “ser ético” respecto a la fenomenología de la experiencia vivida con el alumno-actor, a través de un trabajo focalizado en el proceso de enseñanza-aprendizaje, centrando al sujeto como protagonista de su propia formación; la experiencia vivencial, personal y única, como ámbito de exploración y reflexión del ser.

Éticamente, como formadores, se debe orientar permanentemente al alumno-actor a tomar la responsabilidad de su propio cuerpo y de su ser en general, sosteniendo una actitud que lo lleve a prestar atención a sus capacidades, con el propósito de hacerlas presentes y desarrollarlas escénicamente; de este modo, lograr un entrenamiento integral de conciencia corporal. La eutonista Berta Vishnivetz expresa que:

En este momento, la toma de conciencia individual es insuficiente; por eso tomar conciencia de nuestro Ser nos lleva a asumir el sentimiento de responsabilidad para con nosotros y también para con quienes nos rodean (Vishnivetz, 1994, 237).

El accionar del docente debe propiciar un espacio que brinde las condiciones necesarias para la exploración del cuerpo, respetando la salud del mismo, potenciando la expansión creativa, y permitiendo el flujo de desarrollo de corporalidades orgánicas y movimientos espontáneos; para desarmar patrones habituales de movimiento en el entrenamiento escénico, logrando que el alumno explore y habite territorios desconocidos. Es buscar un camino pedagógico donde se pueda acompañar y guiar al alumno-actor, intervenir sin interferir; potenciar en éste un estado y actitud permanente, es decir, sea abierto, curioso, receptivo, atento y desprejuiciado.

La eutonía como herramienta saludable de producción escénica

La eutonía posibilita hacer un estudio y práctica del funcionamiento del cuerpo en el espacio, identificando las tensiones innecesarias para poder reacomodar el movimiento haciéndolo más expresivo, creativo y de calidad. De esta forma, vincular la percepción y la acción como dos factores necesarios en esta preparación del cuerpo para la escena.

Esta pedagogía y terapia, promueven en el alumno el desarrollo de la atención dirigida, no sólo del funcionamiento corporal, sino también de la constante interacción existente entre la persona y el entorno, con el objetivo de traer al plano consciente la utilización de su propio cuerpo: patrones habituales de movimiento, modo de distribuir las tensiones neuromusculares, alineamiento y/o desviación de los ejes óseos y el estado de los tejidos. Todo esto en beneficio de la construcción de personajes como se mencionará más adelante.

La fuerza educacional del movimiento también es utilizada en el desarrollo de la pedagogía eutónica, y es desde allí donde es posible desarrollar la creatividad y el arte. En eutonía la experiencia del movimiento resulta el medio para facilitar el desarrollo de las potencialidades. El eutonista puede observar manifestarse así una personalidad que da cuenta de fijaciones tónicas, limitaciones corporales y estereotipos que suelen ser expresión de perturbaciones psíquicas, repetición de movimientos que

representan estados psicológicos ya superados, imitaciones, etc. (Odessky, 2003, 85).

Cuando un alumno-actor se introduce en el proceso de creación e interpretación de un personaje y lo representa a través de la gestualidad, la corporalidad y su voz, se produce una transformación de su propio tono; y son en estos procesos donde muchas veces se pierde la consciencia de los desajustes corporales que suceden por sostenimiento prolongado de tensiones excesivas y composiciones posturales que, mantenidas en el tiempo, pueden finalizar en daños relativos o severos a la salud. Si a esto se le incorpora el trabajo con las emociones, las cuales son una función de expresión con un origen postural y tónico, se involucra la totalidad del cuerpo en la actividad escénica; poniendo en acción la sensibilidad, que repercute directamente en el tono neuromuscular y las emociones que usan al tono como base material para su expresión.

Así como en la vida propia del ser humano se configuran experiencias emocionales que generan cambios de tónicos y modificaciones en la actividad motora, en la vida de un personaje escénico también. Si el formador no considera los efectos que las distonías pueden generar en el cuerpo del alumno-actor, podemos estar produciendo de forma involuntaria afecciones en la salud de éstos. Y ante esta realidad, el entrenamiento sería un tanto estéril.

Un ser que entrena y un cuerpo que piensa

Los artistas escénicos trabajamos con el cuerpo y con lo que éste extroyecta e introyecta, con sus funciones de transmisión de información e intercambio entre los sentimientos, pensamientos y el mundo exterior, gracias a sus múltiples terminaciones nerviosas que reciben estímulos reales o imaginarios.

A través del cuerpo expresamos, exteriorizamos, lloramos, sudamos y excretamos diferentes sustancias que muestran que estamos vivos. Esto se refleja también en la escena, pues lo primero que el público tiende a observar, en cuanto a la actoralidad se refiere, es una atmósfera generada a partir de los comportamientos de los personajes en circunstancias precisas donde, por medio de la acción, se percibe el interior del personaje. Por ende, el cuerpo necesita ser entrenado, ya que “las diferentes codificaciones del arte del actor son, sobre todo, métodos para evitar los automatismos de la vida cotidiana creando equivalentes”

(Barba, 1992, 56). Los ejercicios de entrenamiento transforman el cuerpo y la mente de un ser cotidiano, al cuerpo y la mente de un ser escénico. Son base para adquirir la misma importancia en el “qué” y el “cómo” dentro de la elaboración de un personaje. Esto quiere decir que la constante no sólo de un estudiante de actuación sino de un profesional –el cual no debería dejar de prepararse es la mente, el cuerpo y la voluntad. Hay que darle la oportunidad de fluir a la mente y al cuerpo, llegar a ser creativos, crecer en los distintos y nuevos significados, permitiéndose desorientaciones para reorganizarse en una forma diferente a lo planeado, sin dejar que la mente los coarte de antemano. El entrenamiento corporal logra, como consecuencia, que durante una puesta en escena mente y cuerpo surjan orgánicamente como un todo, ahí es donde fluye un “bios escénico”. Para ello, se precisa de una preparación integral, ser riguroso con su pensamiento, su cuerpo y su voz, no dejar de preguntarse el porqué de los diferentes estilos y técnicas interpretativas, teniendo presente la ética con la que va a conducir su vida actoral.

La energía en escena se manifiesta a través de un cuerpo que se mueve o permanece inmóvil, que pone en visión su presencia física y la transforma en presencia escénica, y por lo tanto, en expresión. El manejo de la energía implica tener decisión en el escenario, es sinónimo de fuerza y de sutileza que se pronuncia en las acciones a través de los músculos y ligamentos, para llevar a cabo un esquema de comportamiento, una conducta, estando dispuesto a una serie de cambios a través de una sucesión de impulsos que también pueden detenerse. Por lo tanto, el cuerpo también piensa, organismo y mente en libertad, trabajando y creando con una disciplina que puede transformarse en descubrimiento. El entrenamiento invita al artista escénico a vencerse constantemente a sí mismo, partiendo de la disposición de llevarlo a cabo para lograr, en primer término, una conciencia de sí y de este modo superarse, pues el cuerpo se agota, se estira, se afloja, se tensa, como también el tren de pensamiento, donde las sensaciones y sentimientos entran en juego al respecto.

Los movimientos emanan de la inmovilidad, que es el fondo sobre el cual se diseñan los mismos. En la presencia inmóvil, pero viva por dentro, es donde se ligan pensamiento y acción, el cuerpo está latiendo, expectante, sin hacer aparentemente nada, pero sumamente vivo a la vez. La intención se encuentra frenada para convertirse, en un momento dado, en la sustancia y movimiento, en manifestación. Es la actitud dispuesta a ejecutar ya que compromete todo su ser. Se tiene claro el manejo de la intención, la cual es un elemento fundamental para lograr la presencia escénica, este cuerpo en vida. Para Eugenio Barba, director

del grupo "Odin Teatret", lo esencial de un artista escénico tanto para uno que comienza como para el que lleva años en el quehacer escénico son: disciplina y espíritu de investigador. Esto puede ser llevado a cabo gracias a la decisión y a su ética, no sólo en lo concerniente al estudio sino a la práctica teatral. A continuación un fragmento de la "Carta al actor D" que el autor realizó en 1967 y que sigue vigente:

Tu trabajo es una forma de meditación social sobre ti mismo, sobre tu condición de hombre en una sociedad y sobre los problemas que te afectan en lo más recóndito de tu ser a través de las experiencias de nuestro tiempo. En este teatro precario que hiera al pragmatismo cotidiano, cada representación puede ser la última y tú debes considerarla como tal, como tu posibilidad de acceder a ti mismo consignando a los demás el balance de tus actos, tu testamento. Si el hecho de ser actor significa todo esto para ti, entonces se puede afirmar que nacerá un nuevo teatro; es decir, un nuevo modo de aprehender la tradición literaria, una nueva técnica. Entre tú y los hombres que acuden a verte por la noche se establecerá una relación nueva, porque ellos tienen necesidad de ti (Barba, 1986, 36).

Es de destacarse el credo del grupo:

1. "Te ruego, Señor, dame la fuerza de escoger siempre el camino más difícil."
2. Si un día no hago training sólo lo sabe mi conciencia, si no lo hago durante tres días, sólo mis compañeros lo notan; si no lo hago durante una semana, todos los espectadores lo ven (Barba, 1998: 39).

Después de cinco décadas de existencia, este grupo sabe que el training es un proceso de autodefinición y autodisciplina que se manifiesta en las reacciones corporales y vocales. Lo importante no es el ejercicio en sí, sino lo que implica hacerlo: la necesidad interior, la justificación personal que marca el porqué del ejercicio y enlazar la intención con la realización. Lo que marca el sentido de lo anterior es la actitud personal, la ética y la autodisciplina, sin perder la dirección a la que se dirige el ejercicio y su consiguiente: porqué se dirige hacia él, justificando en la práctica la constante búsqueda de sentido y, a su vez, dominar la técnica para poder superarla.

Parafraseando a E. Barba en su libro Teatro. Soledad, oficio, rebeldía, se puede afirmar que: los ejercicios se asemejan a amuletos que el actor lleva consigo, no para exhibirlos, sino para extraer de ellos determinadas

cualidades energéticas a partir de las cuales, lentamente, se desarrolla un segundo sistema nervioso.

El actor y por supuesto el alumno-actor, requiere afinar su instrumento que es todo su ser, encauzar las ganas de querer hacer algo. El *training* permanente cambia su actitud corporal, sin perder la conciencia de que es necesario usar la mente para registrar, desechar y sumar nuevos resultados, sobre todo, tener paciencia y perseverancia. El tiempo y la persistencia son algo mágico para la fijación cenestésica de nuevas posibilidades.

Un ser que trasciende hacia el espectador

El estudio del ser que utiliza la mente y cuerpo para una representación, que se manifiesta en forma de <presencia del actor>, está vinculado a las técnicas que se han dado a lo largo de los siglos, en las diferentes culturas, exponiendo en cada espectáculo tres aspectos: 1. La capacidad individual del artista, 2. Su contexto histórico-social y 3. Su técnica corporal. Dichos aspectos se basan en principios que trascienden un tiempo y un espacio definidos, que desglosan y ordenan su bios innato, haciéndolo crecer hacia nuevos significados, lo que se verá reflejado en una representación, pues al ver a un artista escénico es inevitable que observemos sus condiciones innatas, sus rasgos físicos característicos y sus múltiples formas a la que es sometida gracias a sus músculos y ligamentos en posiciones y situaciones definidas.

El escenario invita a que exista el lenguaje de un cuerpo, que se exprese en el cuerpo y no sólo con él. Lo que nosotros llamamos estímulo, en escena es una imagen concreta, precisa y sugestiva que apela a la fantasía y permite crear en total libertad. Es un punto de partida que le permite prenderse de la imagen inicial y recrear su universo interior, desarrollando concepciones y asociaciones propias a las cuales él reacciona.

Dejar la piel en escena

El teatro se parece a una relación amorosa: en un principio con facilidad somos fieles mientras amamos y sentimos placer, después se puede volver obligación, mirando, a lo mejor, otros derroteros. Lo importante es seguir amando el teatro aun cuando los momentos de placer no sean el punto central, fidelidad por encima de lo momentáneo, entregar

sin juzgar el resultado del posible placer implícito. Cuanto más fácil se hace un proceso escénico, más pronto uno se puede volver déspota, cuanto más cueste y exigencia exista, se puede adorar el teatro porque se valora lo que ha costado. En el inter no hay que olvidar que la ilusión es casi siempre dulce y que se puede perder en el proceso de creación escénica, o propiciar la retroalimentación constante para no olvidar esa ilusión inicial. Para ello se necesita la responsabilidad de saber que la herramienta de trabajo como artista escénico es uno mismo y que el esfuerzo requiere de constancia para lograr las metas.

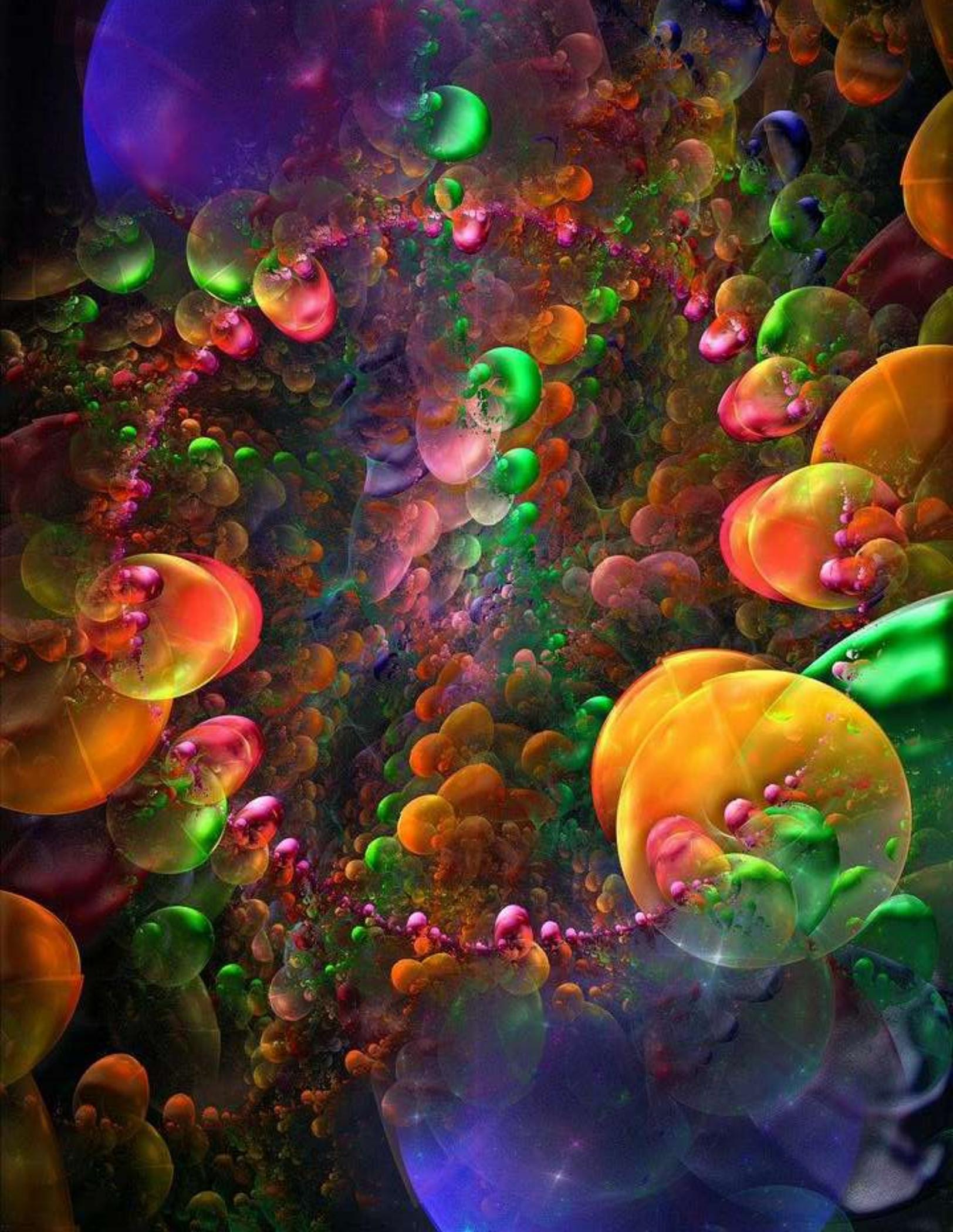
En conclusión, es necesario asumir y sostener el compromiso de promover que el alumno genere un “estar en el cuerpo” expandiendo la conciencia, la atención y el estado de alerta (*awareness*), a través de un estado de constante auto observación y de una disciplina de entrenamiento permanente; facilitar la modificación de convencionalismos para posibilitar los medios que estimulen el vivir las experiencias lejos de la acción mecanizada y estereotipada. Finalmente, favorecer la creatividad dentro de un marco de respeto hacia el ser, de una ética del cuerpo y de un permanente cuidado de la salud, como factores primordiales y presentes en la enseñanza teatral. Aunado a esto, la actitud es básica para enamorarse de cada creación en la que el actor participa, es decir, creer en lo que se está haciendo, no pueden ser sólo palabras, han de convertirse en acciones, dejar la piel en la escena; piel domada y restituida a través de mucho esfuerzo, nueva piel con conciencia.

Bibliografía

- Alexander, G. (1983). *La eutonía: un camino hacia la experiencia total del cuerpo*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Antorova, K. E., (1994). *Ética y disciplina, Método de Acciones físicas*, Escenología A. C., México.
- Barba, E. (1986). *Más allá de las islas flotantes*, México, Grupo Editorial Gaceta (Col. Escenología).
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel*, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
- _____ (1998). *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
- _____ (2008). *La tierra de cenizas y diamantes*, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
- Barba, E. y Nicola S. (2009). *El arte secreto del actor*, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.

- Hemnsy de Gainza, V. (2007). *Conversaciones con Gerda Alexander, creadora de la eutonía*, Buenos Aires, Lumen.
- Meyerhold. (1907). *El arte secreto del actor, Recopilación de Eugenio Barba y Nicola Savarese*, Editorial Escenología A. C. 1990, México.
- (1986). *El actor sobre la escena, diccionario de práctica teatral*, Grupo Editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
- Odessky, A. (2003). *Eutonía y Estrés*, Buenos Aires, Lugar Editorial.
- Perrone, H. C. (2010). *Eutonía, arte y pensamiento*. Buenos Aires: Grupo Editorial Lumen.
- Schilder, P. (1983). *Imagen y apariencia del cuerpo humano*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Vishnivetz, B. (1994). *Eutonía: educación del cuerpo hacia el ser*, Buenos Aires, Editorial Paidós.





Tácticas de Clonación Casera

Felipe Ernesto Osornio Panini

Resumen

En geometría se conoce como fractal a las formas estructurales que se repiten a diferentes escalas en una proyección infinita. Para la óptica, una imagen fractal es aquella que es capturada a través del uso de lentes difractivos que permiten dicha proyección al infinito en tanto la multiplicación de sus formas. El propósito de este artículo radica en analizar la lógica de la multiplicación y la reproducción de las imágenes en la era de lo virtual, para lo cual, me permito explorar la figura del clon y el concepto de la fractalidad al interior de las estrategias del arte contemporáneo, así como en ciertos fenómenos de la cultura visual. Mi intención al abordar estos conceptos no está ligada a la dimensión identitaria precisamente, sino a las formas representacionales y prácticas performativas que asemejan sus componentes a nivel visual ¿Será quizá esta lógica de la clonación y multiplicación exponencial, el régimen escópico al que responden los comportamientos representacionales de nuestro siglo?

Palabras clave: *Clon, Imagen Fractal, Estudios Visuales, Arte Contemporáneo, Cultura.*

Dobles y Clones

Existe en el imaginario el concepto del doble. Quizá el más célebre doble al que podemos referirnos se encuentra en la literatura del poeta, ensayista y novelista escocés Robert Louis Stevenson quien escribió en 1886 el clásico de horror psicológico *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* donde cuenta la conocida historia de un personaje que gracias a una poción es capaz de transformarse en la peor versión de sí mismo. Acercándose al doble en el sentido del *doppelgänger*, concepto alemán acuñado en 1796 por el escritor Jean Paul, que sirve para designar a un «otro» fantasmagórico que explica fenómenos de bilocación y de personalidad escindida, comúnmente conectado con el “gemelo malvado” de cualquier persona viva. La clave del doble y más aún del *doppelgänger*, se encuentra en la posibilidad de encontrarse con otra versión de sí mismo que se concentra en los aspectos ocultos del original. El doble, de cierta manera, está en una continua batalla por tomar el lugar del original. A partir de la imitación, el doble trata de confundirnos desde el espacio de la apariencia.

En el otro sentido, se encuentra la figura del clon, el cual ya no busca ocupar el lugar del original, porque el clon «ya es» el original, no aparenta ser el otro, sino que se ubica en el mismo lugar de significación. El proceso de reproducción y copiado es tan semejante que las diferencias son prácticamente imperceptibles, como nos dice aquella frase de Baudrillard “el simulacro no es lo que oculta la verdad. Es la verdad la que oculta que no hay verdad. El simulacro es verdadero”. En ese sentido estricto, el clon es una simulación que como buen simulacro logra engañarnos sin darnos cuenta que se trata de un artificio.

Manipulación genética / Manipulación digital

Se sitúa el año de 1997 en que la oveja Dolly encarnó el mito de la clonación al ser el primer mamífero adulto clonado con éxito. A propósito, Naief Yehya nos dice que “miles de personas en el mundo entero con serios problemas de infertilidad vieron en la clonación la mejor esperanza de poder concebir un hijo con el cual tuvieran un vínculo genético. Pero otras personas imaginaron que esta era la oportunidad de crear personas de reemplazo y comenzaron a soñar con recuperar a sus seres queridos: clonar a sus hijos muertos, a sus esposos desahuciados o a sus propios padres seniles.” La fantasía del clon de inmediato generó un impacto social y político de proporciones mayores, ocasionando que

el tema se convirtiera en un tabú del siglo XXI y en una práctica prohibida en muchos países a lo largo y ancho del planeta. Entonces el clon regresó a ser un mito, ya no por ser imposible sino por ser insostenible.

Pero desde 1997 la idea del clon habita en nuestros imaginarios como un hecho, como una realidad latente y en consecuencia despliega sus representaciones. Si bien para Joan Fontcuberta la tecnología digital abrió la “cámara de pandora” debido a que “provee calamidad para unos y liberación para otros” pues se “le achaca el descrédito irreparable de la veracidad, pero [...] simultáneamente instauro un nuevo grado de verdad”, la oveja Dolly abrió la caja de pandora de la ilusión de la clonación.

En el texto *Identidades Fugitivas* Fontcuberta explora las manipulaciones digitales de la imagen fotográfica en consecuencia de la utopía/distopía de la manipulación genética, nos habla entonces de “identidades a la carta” donde es posible generar “clones” visuales. Propone como punto de partida el proyecto de net-art fotográfico de la artista Dalia Chauveau desarrollado en 1999 en el que propone la creación de clones virtuales, satirizando la insistencia humana en la genética como vía de beneficio propio y los alcances del capitalismo que permiten lucrar con los avances tecnológicos y científicos.

Por otro lado, Fontcuberta, nos dice que, para dicha operación, los retratos originales de los clientes de *Cloning Agency* “sufrirán los efectos de la cirugía digital y a veces hasta se verán implementados con leves toques de rasgos fisonómicos “prestados” de estrellas cinematográficas de moda” haciendo evidente el estrecho vínculo entre la industria cultural, el arte contemporáneo y la urgencia humana por acceder a los territorios de la clonación, aunque sea en sus efectos representacionales. Fontcuberta considera que:

por primera vez en la historia somos dueños de nuestra apariencia y estamos en condiciones de gestionarla según nos convenga. Los retratos y sobre todo los autorretratos se multiplican y se sitúan en la red expresando un doble impulso narcisista y exhibicionista, que también tiende a disolver la membrana entre lo privado y lo público.

Esto sugiere que la modificación digital de la imagen suplanta las posibilidades de la modificación genética, ya que ahora no es necesario nuestro ADN más que en términos de información y datos capaces de ser procesados por maquinarias de visualidad que nos permiten dichas modificaciones.

Regresando a Yehya, “la ilusión de que una persona puede ser repetida radica en la esperanza de que somos nuestros genes. Hasta ahora la idea más aceptada es que somos el resultado de la combinación de nuestros genes y nuestras experiencias”, y si en el terreno de lo digital, lo genético se extrapola a lo informático, quizá no seamos más que la suma de nuestras experiencias y los datos binarios que reconfiguran nuestro ser en el espectro de lo virtual. ¿Podríamos ser algo más que unos y ceros traducidos a imágenes virtuales de nosotros mismos?

Tácticas de clonación casera

La necesidad por generar clones se ha filtrado con la lógica de un virus electrónico en los modos de ver y coreografías sociales. Para hacer dichos enfoques visibles, me sirvo de comparar algunos ejemplos de tácticas de clonación casera, por decirlo de algún modo, que interpelan a los estudios visuales y culturales. El primer caso nos lleva a mirar el trabajo realizado por los artistas británicos Gilbert & George, pareja conformada por Gilbert Proesch y George Passmore. Su proyecto artístico involucra arte conceptual, *performance* y *body art*, famosos por trabajar como dúo artístico y presentándose como esculturas vivientes y por generar composiciones visuales estridentes que fusionan collage y fotomontaje llenos de contenido subversivo, en donde el autorretrato y lo autorreferencial es una constante. Pero lo que realmente nos interesa de esta dupla de artistas es el efecto de clonación casera que logran crear al presentarse siempre vistiendo la misma ropa, en los mismos colores, repitiendo con exactitud cada uno de los pequeños detalles, movimientos y poses que permiten se les reconozcan como réplicas de uno del otro. En una de sus primeras *performance* *The singing Sculpture* (1969) aparecieron vistiendo atuendos idénticos mientras bailaban y cantaban el éxito de los años 30's *Underneath the Arches* generando la ilusión óptica de estar frente a una imagen que se repetía a sí misma.

Otro caso es el de Eva & Adele, dúo de artistas quienes al igual que G&G, se han dispuesto a parecer casi siamesas, vistiendo de la misma forma siempre en código *kitsch* retro. A pesar de haber nacido como varones, ambas artistas se autoproclaman como gemelas hermafroditas del futuro, vistiendo siempre con vestidos y ensambles en los que predomina el color rosa, maquilladas y con la cabeza afeitada. Sus apariciones en el mundo del arte como actos performativos datan desde la caída del muro de Berlín en 1989. Nadie conoce sus verdaderas identidades ni tampoco su edad. Sin embargo, a diferencia de G&G con

quienes se les ha comparado constantemente, ellas no consideran que su arte sea una actuación, un entrar y salir “(...) paradójicamente creen que Gilbert & George hacen un arte “travesti”, ellas no. El arte travesti es quien trata de camuflar o hacer desaparecer algo que se tiene en atributo. Según ellas proponen un estado esencial, no dual. Ellas son como son. El arte es lo que son y lo que producen” (Daniel R. Fischer, 2012). Disolviendo los límites entre arte y vida.

A pesar de sus diferencias, ambas propuestas artísticas parecieran responder a dicha necesidad de clonación en tanto sus prácticas performativas que buscan de alguna manera fusionar la vida de ambos personajes en un solo ente (tanto G&G como Eva & Adele viven juntos y comparten sus vidas desde el comienzo de ambos proyectos), haciendo surgir la figura del clon como consecuencia de dicha disolución, pues a pesar de no comprometer sus identidades (supongamos que Gilbert sabe distinguirse perfectamente de George y viceversa, lo mismo supongamos con Eva y Adele), si sacrifican sus singularidades, clonando el mismo personaje el uno sobre el otro casi por efecto de una sofisticada maquinaria imaginaria en clave *copy-paste* de escaneo e impresión 3D.

Si «el clon no será concebido como un bebé “en blanco” con un infinito de posibilidades sino como un *encore*, como la continuación de una vida y como la segunda oportunidad de otra persona», entonces estos proyectos artísticos podrían entenderse como una segunda oportunidad para reconstruir la historia que los conforma, como G&G o Eva & Adele, y de esta forma pensar en un ejercicio continuo de sobre escritura.

Estas tácticas de clonación casera no corresponden sólo al espacio del arte contemporáneo y el conceptualismo, sino que también se han esparcido dentro de la industria cultural y del entretenimiento. Tal es el caso del dúo de *horror drag Boulet Brothers* conformado por Dracmorda y Swanthula, *Drag Queens* conocidas ampliamente en la escena *underground* estadounidense por ser productoras y organizadoras de eventos como *Queen Kong*, que reúnen las propuestas más relevantes relacionadas con el *darkside* de la cultura *drag*, en la tradición de personajes como Elvira, Divine y Leigh Bowery. Utilizando una estética marcada por la apropiación del cine de terror y la moda *fetish*, presentan atuendos en látex y maquillaje tétrico, que al ser idénticos entre sí, crean la misma ilusión de clonación. Ambos personajes mantienen el misterio al no revelar sus nombres, edad o datos personales, existiendo como un dúo en medio de los mitos de ultratumba y la fotografía de moda. Más recientemente se han encargado de la creación y dirección de la serie web a manera de reality tv, *The Boulet Brothers DRAGULA: Search for the*

World's First Drag Supermonster, haciendo un puente entre la contracultura y la cultura de masas.

Metástasis

Existe otra forma de aproximarnos a la reproducción de las imágenes, esto es lo que podemos llamar lógica celular. La citología clasifica la división celular de acuerdo al número y tamaño de células hijas capaces de reproducirse a partir de una célula madre. La bipartición es aquel proceso a través del cual la célula madre se divide en dos células de igual tamaño, mientras que en la esporulación el núcleo de la célula madre se divide varias veces para posteriormente liberar cierto número de esporas. La metástasis, por su parte, implica la invasión de células cancerígenas dentro del organismo, capaces de viajar a través del sistema sanguíneo para propagar el foco cancerígeno a otro órgano. De esta manera, podemos pensar la bipartición celular como un mecanismo correspondiente al doble, la imagen duplicada, la reproducción en tanto original y copia; mientras que la esporulación corresponde mayormente a la lógica del clon, donde a partir de un original se pueden generar cierto número de reproducciones. Por último, la metástasis corresponde al espacio de lo fractal y su relación con lo invasivo, como analizaremos más adelante.

El abismo del clon comienza en donde es imposible discernir entre el original y la copia. Si no fuera por una cuestión de estatura (curiosamente Gilbert, Eva y Dracmorda son más altos, respectivamente que George, Adele y Swantula) la tarea de distinguir entre el uno del otro nos podría resultar imposible. Si bien, los esfuerzos de estos artistas corresponden a un trabajo en pareja, las tácticas de clonación casera se complejizan sumergiendo incluso al ojo más experto en la confusión. Tal es el caso del proyecto *The Voluptuous Horror* of Karen Black creado en 1990 por la artista Kembra Pfahler que fusiona performance irreverente y música punk-rock, traído desde las profundidades del cine de la transgresión. La propuesta estética de esta agrupación de música *shock* muestra la peculiaridad de que cada una de sus integrantes portan los mismos elementos visuales: *body-paint* completo en colores saturados y sólidos, accesorios y lencería en color negro, largas botas de cuero hasta las rodillas y pelucas grandes junto con un maquillaje sobrecargado que coquetea con la pesadilla. Nos enfrentamos a un ejército de Kembras (Pfahler desarrolló esta singular propuesta visual para su propia «persona» performativa, misma que habita en las cintas de

Nick Zedd) en el que por momentos es imposible reconocer a la verdadera. Aquí ya no podemos rastrear el fenómeno recurrente en la obra de los dúos anteriores analizados más arriba, pues aquí la multiplicación comienza a seguir la lógica de lo exponencial.

El trabajo de la artista italiana Vanessa Beecroft responde a esta lógica de la multiplicación exponencial propia de la imagen fractal, en un ejercicio de metástasis visual. Su trabajo en performance consiste en la “reproducción” de sí misma a partir de un proceso de homologación corporal y visual con el otro semejante, en el que un grupo de mujeres, que, al igual con Kembra, se acercan lo más posible físicamente a la complexión de la artista, se presentan todas juntas en el mismo lugar, en la misma posición, con los mismos movimientos. Beecroft, a quien podemos entender como la raíz, origen o célula madre, se pierde en la marea de su propia imagen, que justamente como una imagen sobreexpuesta desaparece no por su ausencia sino por su saturación. El proceso de clonado implica la problematización de la idea del original, las imágenes fractales provocadas por esta propuesta artística tienen como punto de partida la propia corporalidad de la autora. El efecto es muy similar al tratar de enfocar un objeto con la lente del caleidoscopio, objeto que deja de ser singular y unitario para convertirse en una ilusión óptica que se fragmenta y exagera llenando el campo visual con pedazos de sí misma.

Por si fuera poco, este efecto de clonación fue clonado/copiado por la modelo, actriz y estrella de televisión Heidi Klum quien para su disfraz de Halloween en octubre de 2016 decidió asistir al *17o Annual Halloween Party* en la ciudad de Nueva York, acompañada de cinco clones de ella misma: modelos de la misma estatura, color de piel y complexión, con máscaras de su rostro y pelucas iguales a su cabello, haciendo visible los entrecruces entre la cultura de masas y las propuestas al interior del arte contemporáneo.

¿No es acaso este mismo proceso, ya no de fragmentación sino de reproducción masiva, el que ocurre en las redes sociales y sus pantallas? ¿No es acaso el lenguaje de la metástasis el mismo de la imagen electrónica, que se multiplica a sí misma en todas partes en todo momento? ¿No resulta igual de complicado tratar de encontrar a la verdadera Vanessa, Kembra o Heidi que buscar el punto de partida de una imagen en la red? Baudrillard nos dice que “tras el cuerpo de la metamorfosis, tras el cuerpo de la metáfora, aparece el de la metástasis”.

Nuestros cuerpos sometidos a los lentes que capturan nuestra imagen en términos de datos, capaces de ser reproducidos, replicados, multiplicados y esparcidos por una red inmaterial e invisible que sólo

se reconfigura a través de píxeles en pantallas que nos interpretan, se convierten en imágenes fractales en pleno proceso de metástasis, invadiendolo todo.

Siguiendo a Baudrillard “La definición religiosa, metafísica o filosófica del ser ha cedido su sitio a una definición operacional en términos de código genético (ADN) y de organización cerebral (código informacional y billones de neuronas). Vivimos en un sistema en donde ya no hay alma ni metáfora del cuerpo.” En otras palabras, pareciera que nos estamos convirtiendo en imágenes quebradas de nosotros mismos. Avanzamos de la clonación a la metástasis, de lo tangible a lo inmaterial, de lo corpóreo a lo informático. Si nuestra vida se define por pantallas, estamos cada vez más cerca de perdernos en la multiplicación exponencial de nuestro propio reflejo.

Fractalidades de la imagen

Es indudable el papel que juega la tecnología en este proceso complejo de refracción mediática e informática. En el texto *La era Post-Media*, José Luís Brea sostiene que “lo técnico es el lenguaje de la globalidad que cada parte que habla, es forzada a hablar. Como una especie de clon fractal cada parte no sólo proyecta su forma hacia lo total a lo que pertenece, sino que recibe simultáneamente su instrucción de éste. El carácter de esta «instrucción» es, en efecto, lo técnico” Este *feedback* ocurre justamente en el espacio de lo inmersivo, lo virtual y lo electrónico.

Los avances tecnológicos en cuanto a la producción de imágenes, permiten las condiciones para avanzar de lo material a lo inmaterial. Brea señala que “a diferencia del modo en que la imagen se daba bajo las condiciones tradicionales de su producción (establemente “consignada” en un soporte material del que era en todo momento indisoluble) la e-image se da en cambio en condiciones de flotación, bajo la prefiguración del puro fantasma” entendiéndola a la imagen electrónica o e-image como el espacio ideal para la reproducción virtual de la imagen, podemos aproximarnos a la lógica exponencial de la imagen fractal como un fenómeno concerniente a nuestros tiempos.

Juan A. Monsoriu describe en su investigación titulada “Los Fractales en la Óptica: Aplicación al Diseño de Lentes Difractivas” que “contrariamente a lo que sucede con las lentes tradicionales o refractivas, las lentes difractivas focalizan la luz gracias a la difracción, fenómeno que se produce al interactuar la luz con la estructura física de la lente” esto sugiere que si bien la cámara oscura, por ejemplo, funcionó en su

momento para entender los modos de ver inscritos en la modernidad y tal como explica Jonathan Crary “no era simplemente una máquina inerte y neutral o un conjunto de premisas técnicas retocadas y mejoradas con los años; al contrario, estaba inscrita en una ordenación más amplia y densa del conocimiento y del sujeto observador” , es posible también preguntarnos si las lentes difractivas, capaces de fragmentar la luz y por lo tanto la imagen, no son la metáfora perfecta para hablar del régimen esópico que interpela a la cultura dominante y su necesidad por multiplicarse exponencialmente.

Quizá esa prefiguración del puro fantasma al que se refiere Brea no sea otro que nuestra propia imagen sometida a la reproducción imparabla en el eco de las pantallas y la red, donde paradójicamente aparecemos y desaparecemos a partir de un clic, donde estamos y no estamos al mismo tiempo en una continua fluctuación de nuestros dobles electrónicos, clones mediáticos de nosotros mismos en una vorágine visual que parece no tener fin.

Bibliografía

- Baudrillard, J. (1978): “Cultura y Simulacro”, Barcelona, Editorial Kairós.
- _____ (1997), “El otro por sí mismo”, Anagrama, Barcelona.
- _____, (2006): “El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas”, Barcelona, Editorial Amorrortu.
- Brea, J. (2002), “La era Post-Media: Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales”, Editorial Casa, Salamanca.
- _____, (2007), “Cultura RAM: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica”, Editorial Gedisa, Barcelona.
- Crary, J. (2008), “Las Técnicas del Observador: visión y modernidad en el Siglo XIX”, Editorial CENDEAC, Murcia.
- Fontcuberta, J. (2010). “La Cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía”, Barcelona, Editorial Gustavo Gil.
- _____ (2010): “Por un manifiesto Post-Fotográfico”, Barcelona, La Vanguardia, Recuperado de www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiestoposfotografico.html
- Monsoriu, J. A. (2009). “Los Fractales en la Óptica: Aplicación al Diseño de Lentes Difractivas”, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

- Yehya, N. (2001). "Nuestros otros yos: A las puertas de la clonación humana", La Jornada, Recuperado de www.lainsignia.org/2001/febre-ro/cyt_012.htm
- Fischer, D. (2012): "Trans, no apto para paladares con vencimiento: entre los límites del género, la autoría y la obra.", Argentina, Cybertronic: Lo Trans #8 Revista de Artes Mediáticas, Recuperado de www.untref.edu.ar/cibertronic/lo_trans/nota12/index.html





Del instante decisivo a la era del espejo

Daniela A. Gómez González

“La imagen deja de ser dominio de magos, artistas o profesionales al servicio de poderes centralizados.

Hoy todos producimos imágenes espontáneamente como una forma natural de relacionarnos con los demás.”

J. Fontcuberta

Resumen

En una época en la que la mayoría vivimos inmersos en los valores digitales donde todos podemos ser fotógrafos capturando lo cotidiano con la misma facilidad con la que podemos transitar, versa una dificultad para apreciar y establecer un valor a las imágenes que sólo duran segundos ante nuestros ojos. El arte postfotográfico despliega en contraste interesantes proyectos intentando poner al espectador en reflexión sobre el modo en el que se estiman las imágenes en la actualidad.

Palabras clave: *Fotografía, instante, postfotografía, era, Fontcuberta*

Introducción

Tomando como punto de partida el concepto de Henri Cartier-Bresson: Instante Decisivo, intentaré una suerte de disertación sobre cómo valorar las imágenes de hoy en día haciendo un breve recorrido del paso de la imagen analógica a la digital. Para tal efecto me apoyaré de la exposición que ha planteado Joan Fontcuberta, en sus últimos trabajos de postfotografía, sobre todo en sus reflexiones en *A través del espejo*, donde aborda este cambio de paradigma social en la construcción de la imagen y de la identidad que se ha compuesto con la ayuda del uso de Internet, el surgimiento de la *web 2.0*, las nuevas tecnologías y la revolución de los dispositivos móviles.

Recuperaré la crítica de Penélope Umbrico a razón de ilustrar la exposición, ella es una artista de la postfotografía que se interroga por la pertinencia de crear nuevas imágenes y además intenta establecer un sentido el registro obsesivo de todo y la urgencia de compartirlo en redes sociales a través de internet. Hoy en sólo dos minutos un país como Estados Unidos crea más imágenes que todas las fotografías hechas en el mundo durante el siglo XIX.

Joan Fontcuberta apunta —siguiendo a Foucault— que la sociedad está sitiada en su carácter panóptico, que se ha viralizado el gusto por mirarnos y compartir esa mirada. En ese sentido, nuestra era se consagra al reflectograma como una voluntad lúdica y auto exploratoria. Uno de los usos más frecuentes de Internet es ver imágenes, pero a la vez que las vemos, las creamos y las compartimos. “Vivimos en la era del espejo. En ella las imágenes nos nutren y nos hacen vivir. El reto ahora es aprender a sobrevivirlas (...) Internet constituye un espejo universal que bifurca los caminos de nuestra experiencia” (Fontcuberta, 2011).

Esta mutación en la que devino la actual imagen digital, coincide con el “surgimiento de redes sociales especializadas en el almacenamiento y difusión de imágenes fotográficas” (Peniche Montfort, 2013) así como el perfeccionamiento de las cámaras que contienen nuestros dispositivos trazando así el rumbo de la fotografía en los últimos años a cargo de la telefonía móvil. El nuevo fotógrafo prescindirá del Instante Decisivo, pero no de la adquisición del nuevo Smartphone.

Instagram es una red social popular de uso en teléfonos móviles y brinda grandes facilidades para la creación y el almacenamiento de un archivo personal, aunque no es innovadora ni la mejor aplicación de edición, la conectividad que le brindó *Facebook* hace que se posicione como la preferida y que incide de manera efectiva en la manera que los usuarios capturamos o compartimos el transcurrir cotidiano. Un

tipo de imagen característica en *Instagram* es la *selfie*, la cual tiene la particularidad de ser el retrato de uno mismo en primer plano con la posibilidad de aplicar un filtro o varios que lo mejoren y luego ser compartida inmediatamente en una red social. La *selfie* está redefiniendo nuestra identidad, es la representación de nuestro cuerpo incorporado a la red. Para el estudioso de medios visuales Nicholas Mirzoeff, la *selfie* constituye la primera firma visual de la nueva era dentro de Internet, el primer medio verdaderamente colectivo. Significa también la ruptura del solemne autorretrato, pues además de romper con la pertinencia del momento, quiebra las imágenes oficiales de líderes y personajes mediáticos entre otros. Lo cierto es que esas imágenes ya no se contemplan, están presentes si acaso unos segundos “la velocidad prevalece sobre el Instante Decisivo, la rapidez sobre el refinamiento. Hoy por hoy la urgencia de la imagen por existir prevalece sobre las cualidades mismas de la imagen.” (Fontcuberta, 2011)

¿De qué manera podemos valorar ante el actual desarrollo tecnológico? Para el autor del Beso de Judas la postfotografía no es otra cosa que la fotografía adaptada a nuestra vida online y ella habita en internet y en sus portales. Explica que la imagen vive una masificación, como en un grifo de agua que se encuentra fuera de control y más allá de las cuestiones éticas que podrían desprenderse de este fenómeno (como la legitimidad y la propiedad intelectual), nos ha rebasado una contaminación que plantea una problemática sobre el sentido de la creación de más imágenes.

Arte Postfotográfico

Las opiniones acerca de este fenómeno social están divididas, algunos artistas emplean este mar de imágenes para generar propuestas reflexivas, que en la mayoría de los casos hacen un giro de lo individual a lo social. Tal es el caso del trabajo de la fotógrafa Penélope Umbrico, en su proyecto *Moving Mountains* el cual se centra en la apropiación de diez y nueve fotografías de montañas que con maestría tomaron reconocidos fotógrafos (Henri Cartier-Bresson, Edward Weston, Manuel Álvarez Bravo entre otros) y que después interviene aplicando distintos filtros digitales con la ayuda de su iPhone obteniendo en poco tiempo más de seis mil imágenes diferentes. Con esta pieza hace un paralelo visual y teórico de lo análogo a lo digital, de lo limitado a lo ilimitado dice: “Mis montañas son inestables, móviles, cambian con cada iteración, son remasterizadas. Aquí está la mayor distancia, el mayor alcance”

Umbrico “sintetiza la forma en la que la creación artística en la postfotografía ha mutado” (Colorado, 2014).

En su proyecto *Suns from Sunsets* cuestiona la subjetividad de las personas y el sentido de crear imágenes nuevas, la pieza es resultante de la creatividad de Umbrico al intentar tomar una fotografía de una puesta de sol y darse cuenta de una enorme cantidad de éstas que aparecían ya en la red social *Flickr*, por lo que decide no tomar más fotografías y mejor bajar millones de ellas y construir un mural con el que posteriormente hace una exposición. “Lo postfotográficamente chistoso es que si hoy buscamos *sunset* en *Flickr* aparecen las composiciones de Umbrico o las fotos que los visitantes toman en sus exposiciones. Su gesto simbólico se revela inútil: la contaminación cero no puede ser y además es imposible” (Ídem , 2011)

No sólo las imágenes que producimos los que tenemos dispositivos y que compartimos son las que circulan, también existen proyectos artísticos de las imágenes que han captado niños, ciegos, animales o las que se obtienen de manera satelital como las del *Google Street View*. Un ejemplo de estos nuevos trabajos es la visión particular del mundo que ofrece el artista Jon Rafman. Él relaciona la vida online con la desdicha de la sociedad y aprovecha ese basurero de imágenes que proporciona el *Google Street View* y extrae imágenes irónicas que a simple vista podrían resultar graciosas, pero que hacen reflexionar también sobre el drama de los conflictos cotidianos.

El arte postfotográfico, en su mayoría lleno de apropiaciones, se separa y se rebela contra conceptos angulares y solemnes de la fotografía, como el Instante Decisivo de Cartier-Bresson, que son ahora mutilados por lo ordinario pero a la vez propone que las imágenes en colección pueden sacar de la futilidad esta basura visual haciendo una especie de adopción en cuyo acto lo primordial ya no será la posesión sino la selección.

Rafman afirma: “Trabajo como un fotógrafo de la calle: manteniendo abierta mi mente y respondiendo a mi intuición. El trabajo se centra realmente en la edición. Todo el proceso es de sustracción: partiendo de que todo ha sido capturado en *Google Street View*, se trata de editar hasta que encuentras los momentos centrales, decisivos.” (Ídem 2011)

Otras posturas en torno a la imagen

Contrariamente el fotógrafo Ilan Wolff, experto en cámaras estenopeicas, asegura que la única máquina que usa para generar sus imágenes es el

reloj, para él hacer las imágenes que ya hace todo mundo no tiene sentido. Desde los talleres que imparte, intenta hacer comprender a sus estudiantes que el aparato es lo de menos, que lo que importa es la imagen. Partidario de la cámara oscura crea con latas, un poco de papel y casi cualquier energía propuestas visuales que son reveladas de manera muy primitiva. Opina que: “trabajar con *Photoshop* es de robots. No se siente nada. Luego ocurre que te encuentras con fotógrafos profesionales que no saben revelar una foto” (Moran, 2014)

Si bien hay distintas posturas a la hora de pensar la imagen actual, fotógrafos y artistas reconocidos a nivel mundial también participan de este nuevo uso de la imagen, se les ve compartiendo en *Instagram*, de la misma forma que las personas comunes, registrando sus lugares favoritos, la elección de sus platillos, sus cafés, sus gatos, sus hijos etc. La red social lleva al arte –de cualquier época– fuera del mundo del arte. Incluso ha servido como efectivo para ejercer la crítica y el activismo. Ejemplo de ello es el artista Ai Weiwei quien además de mostrar su cotidianidad, usa las imágenes de sus redes para exponer su lucha a favor de causas sociales pues piensa que los derechos humanos son inalienables y el que un gobierno los niegue todos o en partes es comportarse más como una máquina que como un humano. Y para él hay que desafiar eso desde muchos frentes (Weiwei, 2014).

Fontcuberta apunta a que este nuevo uso de la imagen es una transición de la descripción a la conversación y que su postproducción acomodada en superestructuras emula a palabras que hacen un acto de comunicación interpersonal manifestando lo que acontece. Para él no todo es contaminación en la postfotografía, también hay cuestiones sociales que se atienden desde el arte, con el cual aparecen nuevos géneros que hablan de un acto que muchas veces satisface deseos o necesidades satisfactoriamente: “Las fotos ya no recogen recuerdos sino mensajes para enviar e intercambiar cuya dimensión pandémica obedece a un amplio espectro de motivaciones” (Fontcuberta, 2011)

Conclusiones

Aunque las opiniones en materia del uso que se le da a la imagen actual son dispares, no se puede negar que ese apetito voraz de nuestra sociedad escópica impone modos de conducta, condiciona las experiencias, permea nuestra identidad, anulando hasta la intimidad. Es una realidad que las imágenes sobran, se vuelve una actividad mecánica e irreflexiva, miramos hasta el hartazgo platos de comida, fotos frente

al espejo, cuerpos estereotipados, mascotas, bebés etc. Imágenes y más imágenes sin la mayor pertinencia y desposeídas, igual que con la música y los libros, digitalmente compartidas.

El artista es el que hará un distanciamiento crítico de esta polución en el mirar digital, es quién encontrará sentido dentro de este momento indeciso, y banal para emprender esa gestión y reciclaje de lo apropiado, para crear los mecanismos que propongan, cuestionen y agitan conciencias “hoy nos damos cuenta de que lo importante no es quien apriete el botón sino quién hace el resto: quién pone el concepto y gestiona la vida de la imagen” (idem, 2011). En esta era del espejo, lo más cercano al Instante Decisivo es el conocimiento de las estrategias de búsqueda en la red.

Ante un universo de posibilidades, la vida parece girar en torno de la banalidad en una mundialización en la que todos parecemos iguales, perturbados en actos-tendencia. “La ineptitud para la flexión temporal: seres inmersos en su tiempo que viven intensamente el instante, disentidos, que valoran mejor lo efímero, sensibles a los valores locales y la proximidad... Seres sin memoria ni reserva interior ante el acontecimiento” (Debray, 1994).

Aceptar de facto que la fotografía de antes ya no existe más no es opción para unos cuantos que no toleran el boom digital, sin embargo por eso es preciso dar continuidad a la reflexión del medio y su devenir tanto en lo social como en lo doméstico y más que mostrar un pesimismo sobre la agonía de la fotografía tradicional, me parece oportuno intentar abrir esa caja (cámara) de pandora y abrirnos a ella sin complejos al futuro pues aunque no lo queramos ella ya no solo registra el mundo sino que además lo está construyendo. No sabemos qué depara el mundo a las redes sociales. “Nada está escrito en tinta. *MySpace* tuvo su momento de gloria y hoy es historia. Incluso *Flickr* está luchando por sobrevivir... Si los fundadores de *Instagram* no se avisan, les puede ocurrir lo que a los creadores de *Hipstamatic*” (Colorado, 2014).

No queda más que reinterpretar lo que antes se llamó pintar con luz, tomar conciencia del cambio de época, buscar nuevos valores de suerte a la construcción de un oportuno humanismo digital, en el que la imagen recupere la esencia creativa dentro de su urgencia tecnológica y hacernos la pregunta esencial de la postfotografía: ¿Cuál es la imagen que nos falta?

Bibliografía

- Cartier-Bresson, H. (2003). *Fotografiar al natural*. España: Gustavo Gili.
- Colorado, O. (19 de 11 de 2011). *El Instante Decisivo de Henri Cartier- Bresson*.
- Colorado, O. (9 de Enero de 2014). *Entrevista: Instagram, el ojo del mundo*, (C. Sousa, Entrevistador)
- Colorado, O. (2014). *Postfotografía*. México.
- Weiwei, A. (2014). *Weiwei-ismos*. México: Tusquets.
- Umbrico, P. (11 de abril de 2015). *grafica.info*.
- Umbrico, P. (2017). *penelopeumbrico*. Obtenido de *penelopeumbrico.net*
- Durden, M. (2000). *Definiendo el Momento*. *Luna Cornea* (19), 34-39.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. España: Paidós.
- Fontcuberta , J. (05 de 05 de 2011). *Banco de la Republica, Actividad Cultural*. Recuperado el 29 de 03 de 2017, de *banrepcultural.gob*
- Fontcuberta, J. (05 de Mayo de 2011). *Por un manifiesto postfotográfico. La vanguardia*.
- Moran, I. (26 de Mayo de 2014). *Quesabesde*. Recuperado el 10 de febrero de 2017.
- Peniche Montfort, E. (2013). *Flickr o la práctica fotografica colectiva*. En A. Constante, *Arte en las redes sociales* (págs. 35-48). Ciudad de México: UNAM.



Handwritten musical notation on a torn fragment of paper.

Handwritten musical notation on a torn fragment of paper.

Handwritten musical notation on a torn fragment of paper.

El Músico como Terapeuta

Oscar Gabriel Pérez Ruiz

Resumen

La musicoterapia es una transdisciplina que se conforma principalmente del arte (música) y la terapia. Este artículo está enfocado en identificar las distintas disciplinas que intervienen en ambas áreas. Es de esperarse que un músico se muestre interesado en conocer las distintas materias que conciernen a la parte terapéutica, y, a su vez, explotar sus conocimientos artísticos en ésta. Asimismo, un terapeuta puede verse en las mismas circunstancias si se quiere adentrar al mundo de la música para aplicarlo en sus terapias.

Palabras clave: *Musicoterapia, arte, transdisciplinar, musicoterapia, contemporáneo*

¿Qué es la musicoterapia?

Se conoce como musicoterapia al trabajo terapéutico dirigido a una persona o a un grupo de personas y en el que la música desempeña un rol esencial. El interés que compete a la musicoterapia es el de utilizar las capacidades musicales para la sanación abarcando la salud mental, emocional y física, siempre con base en las necesidades del paciente y a las capacidades que el terapeuta pueda ofrecer.

Aunque el término musicoterapia por sí mismo expresa un conjunto directo, es esencial mencionar que la comprensión de esta transdisciplina resulta un poco más compleja de lo primeramente perceptible, ya que las dos áreas que la conforman –música y terapia– se nutren a su vez de una gran variedad de conceptos relacionados con otras disciplinas que también conforman un muy amplio campo de estudio. En su conjunto, todas estas disciplinas se complementan unas a otras creando lo que se conoce como musicoterapia. Es por esto que resulta de suma importancia para aquel músico que desee convertirse en musicoterapeuta desarrollarse con competencia también dentro del área clínica, y que adquiera la capacidad de utilizar sus conocimientos y habilidades musicales como una ventaja en pro del desarrollo musicoterapéutico.

Para comprender la naturaleza y los alcances de la musicoterapia es importante reconocer, por un lado, la subjetividad propia del arte musical. Esta subjetividad involucra la participación de la creatividad, la improvisación, y la espontaneidad. Por otro lado, se encuentra una metodología terapéutica muy bien sistematizada, y que incluye, en términos generales, un estudio exhaustivo acerca de la psicología, la anatomía y la teoría clínica.

Lo anterior podría percibirse como un juego múltiple de contradicciones. Sin embargo, la realidad es que las áreas de la música y la terapia, lejos de contraponerse una con la otra, funcionan como un todo fluctuante en el que las diferencias –entiéndase en términos conceptuales– más bien funcionan de manera complementaria, casi de la misma manera, quizás, en que se puede utilizar una tonalidad menor para crear una melodía de carácter alegre o por el contrario, una tonalidad mayor con carácter triste o melancólico. Pues bien, es de esperarse que un músico interesado en emprender su especialización como musicoterapeuta tenga un sin fin de incógnitas al respecto, y que intentaremos resolver.

El músico deberá contar con herramientas que le ayuden no sólo a adaptar sus estudios y habilidades profesionales a la terapia, sino a abrir nuevas puertas hacia el desarrollo y la investigación de la misma.

Partiendo del hecho de que su herramienta principal será la música, es de esperarse que realmente haya logrado un dominio en su área para llevar la terapia a un nivel óptimo. De este modo, el profesional de la músico-terapia podrá contribuir a llevar esta disciplina a un nivel competitivo con otras terapias alternativas, e incluso ayudar a convertirla en la opción principal para el paciente.

El norteamericano Kenneth Bruscia califica a la musicoterapia como un campo relativamente nuevo (Bruscia, 1998), sin embargo, es precisamente Estados Unidos uno de los países en donde más se ha estudiado, desarrollado y ejercido esta transdisciplina. Si bien en México, y en general en Latinoamérica, la musicoterapia aún no ha alcanzado un nivel de profesionalismo equiparable al de otros países-potencia, podemos encontrar la excepción en Argentina, que forma parte de los países pioneros en su estudio y atención.

El estudio de la relación entre las artes y la terapia tiene por supuesto antecedentes históricos. Recordemos, por ejemplo, la importancia que los artistas surrealistas otorgaban al psicoanálisis, además de que sus fundamentos principales estaban basados en éste. En sus manifiestos surrealistas, André Breton, habla de la capacidad del artista que, apoyado en el psicoanálisis, es capaz de llevar los sueños del subconsciente al consciente, y así poder tener un mayor control de éstos. Se dice que Salvador Dalí, después de obtener un análisis clínico por parte del mismo Sigmund Freud, cayó en cuenta (decepcionado) de que su obra surrealista no derivaba de una enfermedad psicótica basada en los sueños. Por el contrario, Freud afirmó no saber el origen de la imaginación surrealista de su paciente.

A pesar de los antecedentes históricos que han englobado a las artes con las terapias, actualmente resulta difícil para algunas regiones sociales darle la importancia que se merece. En el caso de la música, es natural que las personas la utilicen en su vida cotidiana –de forma consciente o no– para relajarse, enfocar ideas y pensamientos, equilibrar su estado de ánimo y para la sanación en general. Sin embargo, al querer dar una definición oficial y específica de la musicoterapia como disciplina socialmente aceptada, el tema se torna bastante más difícil. La concepción de música y terapia juntas resulta muy distinta para un músico que para un psicólogo, y en mucho mayor rango para una persona que no esté muy familiarizada con alguna de estas dos áreas. Satisfacer a una persona que pregunta acerca de tu profesión como musicoterapeuta, por lo tanto, puede llegar a ser una tarea sumamente compleja, y dependerá del concepto que tú mismo puedas tener acerca

de esta transdisciplina. Carolyn Kenny (1982) relata cómo ha afrontado este reto:

Cada vez que alguien me hace la pregunta tengo que absorber el silencio, concentrarme y pensar "Dios mío, otra vez. ¿Qué voy a decir ahora?" Cada vez más palabras a algo que por naturaleza es indescriptible y que además tiene la particularidad de ser diferente cada vez que sucede.

En parte resulta entendible la postura de Kenny acerca del tema, ya que si algo tiene la música –y el arte en general– es la virtud de ser impredecible, y siendo así, aun teniendo un protocolo o una secuencia como guía, el resultado siempre puede ser distinto. En otras palabras, el hecho de esperar que el proceso de sanación, así como el resultado final, sea el mismo para todos los pacientes (incluso para un individuo que haya pasado por el mismo método más de una vez) utilizando una terapia en que la música es la herramienta principal, es como querer esperar que Itzhak Perlman toque un concierto para violín exactamente igual en cada ejecución. No obstante esto, la esencia del violinista sigue siendo la misma, continúa transmitiéndola incluso cuando la interpretación de la pieza resulte un tanto distinta. Lo mismo pasa con la musicoterapia, y es por eso que esa esencia es lo que como profesionistas tenemos que transmitir a nuestros pacientes y a la sociedad en general.

Definiendo a la musicoterapia

Definir la musicoterapia es en buena parte comprender los límites que tiene la disciplina, las áreas a la que es capaz de alcanzar y las que ya no le corresponden, porque precisamente se encuentran fuera de esos límites. Así, a pesar de que cada definición está dirigida hacia un público en específico –por muy variada que sea–, debe tener muy en cuenta esos límites y respetar la esencia que anteriormente se ha mencionado. Al tener claro sus límites, es posible calificar qué tipo de pacientes y problemas son aptos para tratar con musicoterapia, y dentro de la misma, qué procesos son los más adecuados para llevarse a cabo; ya sea en el área clínica, de investigación o teórica. Todo esto debe tenerse en cuenta para sostener un principio ético-profesional, y conscientemente tener una visión más sustentada acerca de la profesión que se ejerce.

Bruscia (1998) menciona que "sin estas delimitaciones es imposible diseñar una currícula y programas de entrenamiento de campo para

preparar a los musicoterapeutas, y tampoco se podrían establecer los requerimientos mínimos para desempeñar actividades en esta área”.

Las definiciones ayudan al terapeuta a conocer qué papel debe y no debe ejercer, creando consciencia en el profesionalista acerca de sus capacidades, así como de sus limitaciones. De esta manera, es posible enfocar profesionalmente todas las cualidades que un músico puede aportar a la terapia.

Un aspecto interesante acerca de las definiciones, es que no sólo nos sirven para concretar límites, sino también para ir formando una estructura ética-profesional, la cual resulta ser meramente individual. Es por eso que se vuelve muy importante el hecho de compartir entre colegas, organizaciones e instituciones la definición de cada uno acerca de la musicoterapia, y como musicoterapeuta, conocer algunas de las más importantes para poder tomar elementos de éstas e incluirlas en la propia.

Cuando se lee una definición, no sólo se están leyendo conceptos sobre una o más disciplinas, sino al mismo tiempo se está obteniendo una idea acerca de la personalidad y muy probablemente de las creencias filosóficas que engloba al mundo de la musicoterapia de quien crea la definición; y es por eso que estas definiciones se van formando, desarrollando y curiosamente cambiando a través de la carrera de un individuo. Debido a la experiencia, aprendizaje, nuevos enfoques, nuevas necesidades en la población y otros factores que surgen a lo largo de la carrera, la forma de pensamiento va cambiando y con ella, la concepción acerca de la musicoterapia. Podría verse quizás como una evolución de la disciplina, ya que la definición influye directamente en su estudio, en la experimentación, y en la práctica misma.

Es claro entonces que existe una vasta cantidad de definiciones, y siendo así, ¿Cuáles son a las que debemos poner más atención para poder ir formando una propia? En realidad existen terapeutas e instituciones muy reconocidas a nivel internacional que han compartido su forma de definir a la musicoterapia, y es por eso que lo más recomendable es prestar mayor atención a éstas. En Estados Unidos, la Asociación Nacional de Musicoterapia (NAMT, por sus siglas en inglés) manifiesta que la musicoterapia “es el empleo de la música para alcanzar objetivos terapéuticos: la recuperación, conservación y mejoría de la salud mental y física” (NAMT, 1980). Esta definición es muy práctica y engloba a grandes rasgos lo que podemos entender como musicoterapia. Sin embargo, es un solo ejemplo de tantas definiciones que pueden ser prácticas y funcionales. “Muchos terapeutas han construido su propia definición y casi todas las organizaciones de musicoterapia del mundo han creado su definición oficial, y que refleja los conceptos y las prácticas de sus miembros. (Bruscia, 1984a,

1985; Maranto, 1993.) La Asociación de Musicoterapeutas Profesionales de Gran Bretaña proponen que la musicoterapia es un tratamiento que involucra una relación mutua entre el cliente y el terapeuta; esta relación es la clave para dar lugar al cambio en los problemas del cliente, creando así, la terapia.



Hasta este punto ya se han mencionado algunas de las dificultades con las que un estudioso pudiera encontrarse. Una de las incógnitas es, precisamente, ¿cómo se pueden mezclar, ya en la práctica, la música y la terapia? En el siguiente diagrama de Bruscia (Fig.1) podemos observar las múltiples disciplinas que están directamente relacionadas con la música (lado izquierdo), y aquellas que se relacionan con la terapia (lado derecho).

Con base en su diagrama, Bruscia propone una serie de preguntas que, de cierta forma, invitan al interesado a reflexionar y profundizar más acerca del conjunto y prác-

tica entre la música y la terapia: "¿Cuando el empleo de la música es una tarea puramente artística y cuándo se convierte en una forma de terapia? Y cuando se convierte en terapia, ¿qué tipo de terapia es? ¿Musicoterapia, terapia de danza o fisioterapia? De la misma manera, ¿cuándo el aprendizaje musical se convierte en una forma de terapia, y qué tipo de terapia es? (Bruscia, 1998). Estas preguntas nos ayudan a reflexionar acerca de la importancia de primero comprender claramente los conceptos de música y de terapia, después analizar las múltiples disciplinas que envuelven a cada una de las áreas, y por último –siendo tal vez el paso más complicado– tratar de encontrar la manera de involucrar todas disciplinas como un todo y trabajar con ellas como una transdisciplina. El hecho de que el profesor Bruscia desglose un listado de diversas disciplinas no significa que un musicoterapeuta deba (o incluso, pueda) dominar cada una de ellas. El musicoterapeuta podría especializarse en sólo una disciplina de cada una de las dos grandes áreas, o bien, estudiar y trabajar con varias de ellas. Siendo así, los elementos de las múltiples disciplinas son seleccionados de acuerdo a lo que requiera el tratamiento que cada terapeuta en particular haya desarrollado.

¿Qué es la música?

La música es el arte de organizar los sonidos en el tiempo. Esta es una de las definiciones más aceptadas, y nos conduce a realizar las siguientes preguntas: ¿tiene el sonido únicamente un impacto en el sentido auditivo? Y si es así, ¿qué impacto tiene el sonido en los demás sentidos del ser humano? Tomando por el momento al sonido como punto de partida, pareciera que por el hecho de sólo organizar en el tiempo un sonido, éste pudiera ser automáticamente calificado como música. Pero sabemos que existen múltiples series de sonidos que, estando organizados en el tiempo, producen meramente ruido y no serían necesariamente catalogados como música, por ejemplo el motor de un automóvil o el tic-tac de un reloj. Por ende, podemos argumentar que dicha definición de música, si bien no es errónea por sí misma, sí tiene sus excepciones, y existen diversos factores que resultan vulnerables al referirnos al arte musical.

El profesor Guevara Sanín sostiene que el hecho de que la música se conciba en muchos casos como “un elemento organizador del trabajo en serie” (una idea muy parecida al concepto expresado anteriormente) puede explicarse como la necesidad que tienen los trabajadores de martillar al mismo tiempo para mantener un ritmo y hacer más efectiva la producción, y de igual manera la necesidad que tienen los soldados al marchar para crear un orden y disciplina. El profesor Guevara explica algunas de las definiciones de la música y las funciones que ésta cumple para las personas; sin embargo, en sus clases de teoría musical deja muy en claro a sus alumnos el concepto que más acepta y evidentemente más le ha funcionado: la música es el arte de combinar sonidos agradablemente al oído según las leyes que lo rigen (Guevara, 2010). Sin embargo, dentro del arte, y para ser más precisos, dentro de la música, puede existir un particular público y/o crítico que catalogue una obra como meramente ruido –aunque éste haya sido organizado–, y otros que califiquen a la misma obra como música verdadera, o no sólo eso, ¡sino como una gran obra de arte!

En realidad, la concepción de música es un asunto de perspectiva. Ya que dependiendo del enfoque que cada persona tenga, el concepto irá dirigido hacia lo que cada uno busque. Por ejemplo, retomando la pregunta de si el sonido tiene un impacto en otros sentidos además del oído, un físico experimental podría realizar una investigación en la que observe la reacción del tacto cuando se le expone a diversos tipos de música, variando desde la tonalidad, el volumen, el ritmo, o incluso los instrumentos utilizados. La cuestión aquí sería, ¿cómo afectan las

vibraciones de esos sonidos a las distintas áreas del cuerpo humano y cómo responde éste? Como explica Kenneth Bruscia, para que pueda denominarse musicoterapia, debe de existir la intervención de un terapeuta; así pues en el ejemplo anterior, al tratarse de una situación únicamente experimental no puede considerarse como musicoterapia, a pesar de haberse utilizado música para afectar el estado anímico o emocional de una persona.

Para Bruscia, es recomendable diferenciar tres tipos de desenvolvimiento que un músico profesional puede tener dentro de su disciplina: la composición, la interpretación y la improvisación. Es entendible el hecho de que el profesor Bruscia crea práctico hacer esta división entre “los tipos de músicos”, ya que, como veremos más adelante, dentro del proceso terapéutico es indispensable que en cierto punto del diagnóstico se determine la terapia que se usará con el paciente según sus necesidades, y ésta puede ser, precisamente, composición, interpretación o improvisación. Sin embargo, un músico profesional podría diferir fácilmente de la idea de determinar el concepto de acuerdo a estas tres áreas. En una licenciatura en música, esta división se asemeja mucho a lo que por lo general se puede apreciar en el plan de estudios, aunque la improvisación e interpretación suelen comprender una misma área. En la mayoría de los casos, aunque cada estudiante de música se enfoque a un área determinada, durante la trayectoria de su carrera lo que buscan es ir creciendo tanto en la interpretación (incluyendo en este punto a la improvisación), como en la composición, y en algunos casos de igual manera la educación musical; ya que si bien es cierto, en la carrera de música éstas son áreas que suelen dividirse pero únicamente para enfocar al estudiante a una especialización de alguna de ellas, más no para excluirlo de las demás. Cuando un músico elabora su propia definición de música, influyen muchos factores en el proceso: su área de especialización, su país de origen, el género que interpreta y que escucha, e incluso la época en la que vive. Ludwig van Beethoven declaró que “la música es una revelación más alta que la ciencia o la filosofía”.

Si bien no es fácil decidir qué definiciones o conceptos deberíamos tomar en cuenta para crear los propios, en mi opinión los mejores provienen tanto de músicos como de filósofos. Desde sus inicios, la filosofía ha estado en una conexión directa con las artes, en especial con la música. Desde la época de los antiguos griegos, podemos responsabilizar al célebre Pitágoras por haber revolucionado la forma de entender y practicar la música a partir del descubrimiento de las proporciones matemáticas en los intervalos.

La palabra filosofía, tiene raíces griegas, y se traduce como el “amor a la sabiduría”. Por milenios, esta ciencia se ha dedicado a la reflexión y al pensamiento del hombre. Según Aristóteles, todos los hombres tienden por naturaleza a saber. Para él, en el hombre existe un deseo natural que impulsa al saber y conocer, y la naturaleza es la sustancia de una cosa, aquello en que realmente consiste; por tanto, el hombre aparece definido por el saber; es su esencia misma quien mueve al hombre a conocer (Marías, 1941). Así pues, a lo largo de los años, los filósofos han creado definiciones bastante bien elaboradas acerca de distintas disciplinas o áreas del conocimiento, entre ellas, las Bellas Artes. Es por eso que cuando se trata de definir a la música, es importante voltear a ver a la filosofía. A continuación se darán los conceptos sobre la música de algunos de los pensadores más importantes de la historia:

- Platón, en *La República* habla sobre la educación y hace mención a tres disciplinas que conforman el desarrollo del hombre: el cuerpo, la mente y el espíritu. Propone que la gimnasia es para fortalecer el cuerpo, que la filosofía es para fortalecer la mente y que la música es para fortalecer el alma.
- Aristóteles, de igual manera enfocado a la educación de los jóvenes, en *La Política*, considera que la música contribuye a fomentar distintas virtudes, como el placer, el reposo, el goce, el amor y el odio. Cada una de ellas pueden ser inducidas por la música, “en los ritmos y las melodías que encontramos las semejanzas más perfectas en consonancia con su verdadera naturaleza de la ira y la mansedumbre, de la fortaleza y la templanza, como también de sus contrarios y de todas las otras disposiciones morales, los ritmos, unos tienen un carácter más reposado, otros más movido, y de estos unos inducen emociones más vulgares, y otros otras más propias de un hombre libre”.
- Descartes dedicó su obra *Compendium Musicae* a su amigo matemático Isaac Beeckman, en la cual desarrolla un método musical basado principalmente en las matemáticas, aritmética y geometría, retomando en gran parte los principios de Pitágoras.
- Kant consideraba que la música tiene una presencia excesiva de su materialidad y por lo tanto resulta inferior a otras artes. “La música habla a través de muchas sensaciones sin concepto y, por lo tanto, no deja algo para meditar como la poesía”.
- Para Schopenhauer, la música posee un lugar de privilegio no sólo dentro de las artes, sino también en la jerarquía del saber.

- Marrades, en su artículo acerca de “Música y significado” habla de la importancia de la expresión en la música y describe a ésta como la actividad mediante la cual el compositor engendra e ilumina –da a luz– un mundo exterior de formas sonoras dotadas de los atributos de su mundo interior (Marrades, 2000). En su artículo, Marrades cita a Susanne Langer quien concibe a la música como el lenguaje de los sentimientos (Langer, 1967); Marrades explica que el lenguaje al que se refiere Langer difiere totalmente del habla, ya que la música no está estructurada de forma gramatical.

Es claro que el concepto de música puede ser muy diverso y que éste es influenciado por una serie de factores, de los cuales, uno de los más importantes, es la profesión que cada persona tenga y el enfoque con que se le defina, y puede resultar evidentemente la necesidad de definir la música para la musicoterapia. Sin embargo, ya en la práctica clínica, todos estos conceptos pueden transformarse, y hasta cierto punto de la terapia, definir en sí a la música llega a ser un tanto irrelevante. Si un terapeuta se basara en las definiciones “oficiales”, e incluso en la mayoría de las “extraoficiales”, la musicoterapia se vería muy limitada. Un proceso terapéutico debe llevarse a cabo de acuerdo a lo que el paciente necesite, sin importar si un crítico opina que lo que se está utilizando en la terapia no puede ser denominado como música o arte.

Conceptos en el desarrollo terapéutico

La palabra terapia deriva de sus raíces griegas *therapeia*, que significa ayudar, atender o tratar. Tan sólo por su etimología misma, la terapia se ha visto afectada en cuanto a su definición. Precisamente por ese tipo de confusiones, Kenneth Bruscia cree que utilizar una definición tan corta y que pueda abarcar términos muy generales resulta muy poco práctico; en especial si lo que se pretende es conformar una definición que nos puedan crear bases para tener una idea más concreta de la forma en que vamos a trabajar. Bruscia plantea entonces una serie de preguntas que engloban la misma idea: ¿la terapia implica atender, ayudar o tratar? Cualquiera que requiera ese apoyo, ¿califica para recibir terapia? ¿Importa quién brinda la atención, la ayuda o el tratamiento? ¿Debe la persona estar específicamente entrenada? ¿Cuál es el procedimiento a través del cual se ofrece ese apoyo y cuáles son los cambios que resultan de éste? (Bruscia, 1998). Es claro que a lo que Bruscia llama

terapia sugiere la presencia de un terapeuta dentro del proceso, es por eso que propone una serie de aspectos que se deberían de considerar para poder tener una concepción más concreta de terapia:

1. El estado de salud o necesidad del cliente que puedan ser tratados con musicoterapia.
2. Los respectivos roles y las funciones de la música y el terapeuta.
3. La formación y responsabilidades del terapeuta.
4. La naturaleza de las relaciones que se desarrollan entre el cliente, la música y el terapeuta.
5. Las metas adecuadas del terapeuta según las diversas orientaciones filosóficas.
6. Una definición del proceso terapéutico que defina la intervención y los cambios esperados, más allá de una tendencia filosófica.

Estos seis aspectos son de suma importancia, ya que cada punto es un factor que se tiene que tener bien en claro e irlo trabajando y mejorando a lo largo de la carrera, incluso cuando el músico sea ya musicoterapeuta y se encuentre ejerciendo profesionalmente. En especial si es un músico quien quiere introducirse al mundo de la terapia, estos seis aspectos podrían tomarse como una guía para darse una idea si como terapeuta se está yendo por un camino coherente.

Bruscia confiere carácter de arte a la musicoterapia debido a la subjetividad, individualidad, creatividad y belleza, de igual manera considera a la ciencia en la musicoterapia a partir de su objetividad, universalidad, repetitividad y verdad. Parece totalmente lógico plantear el hecho de que música y terapia deriven del arte y la ciencia, y es curioso cómo estas disciplinas pueden converger en una sola; sin embargo, en este punto también se plantea algo de suma importancia llamado “proceso inter-personal”, es decir, el desarrollo que presenta un individuo a lo largo del proceso terapéutico, así como el vínculo y la comunicación terapeuta-paciente que se va creando.

El proceso interpersonal es lo que ayuda a que arte y ciencia, teniendo términos totalmente contradictorios entre sí (como la subjetividad del arte y la objetividad de la ciencia) puedan coexistir durante el tratamiento. De esta manera, habrá ocasiones en que una de las dos disciplinas predomine en la terapia y la otra la complemente. A partir del proceso interpersonal, la humanidad del arte y la metodología de la ciencia pueden crear un proceso terapéutico sumamente estructurado y funcional. Y como dice Bruscia, por medio del proceso interpersonal, la musicoterapia es motivada y realizada a través del arte y guiada

por la ciencia (Bruscia, 1998). El musicoterapeuta deberá estar listo y capacitado para ser un todo y poder trabajar como artista, científico y terapeuta. Un músico completo en su disciplina, ya con varios años de experiencia musical, debería tener la capacidad de adaptarse fácilmente a las otras dos áreas (ciencia y terapia) que lo complementarán como musicoterapeuta, debido a que la música, siendo ésta bastante estricta, obliga al profesionista no sólo a expresar, interpretar y crear, sino a medir, precisar, transmitir y afectar; características propias de la ciencia, la terapia y en forma cotidiana, del arte.

En la práctica clínica, el empleo de la musicoterapia es muy diversa, ya que se le puede aplicar a muchos casos de distinta índole, desde personas con enfermedades físicas, otros con problemas mentales, y hasta personas con problemas emocionales; los tres casos con todo tipo de situaciones y niveles de gravedad. De esta manera, los objetivos pueden ser educativos, recreativos, de rehabilitación, preventivos (en algunos casos implícitos en los objetivos educativos) y psicoterapéuticos. Los métodos que se utilizan son seleccionados de acuerdo a lo que el terapeuta considere. Éstos principalmente se enfocan en la improvisación, ejecución, la escucha y la composición.

Por último, podemos hablar sobre la diferenciación del rol como terapeuta y el rol que representa el paciente. En la musicoterapia es indispensable que exista una intervención positiva, y esa depende principalmente del terapeuta, ya que es su responsabilidad la relación terapeuta-paciente que se pueda construir. Por otro lado, el paciente inicia su rol en la terapia en el momento en que necesita ayuda externa. Es ahí cuando el terapeuta puede iniciar una intervención y se entra en el contexto de la relación.

Conclusión

Como terapeuta, tener la capacidad de ubicar el área de trabajo es sumamente importante, en especial cuando la herramienta principal es la música. Con ésta se han logrado alcanzar grandes avances terapéuticos en la salud emocional, psicológica, física, e incluso, espiritual. La musicoterapia es una materia que desde hace ya algunos años ha sido avalada y estudiada a profundidad. Incluso la ciencia se ha visto interesada por esta rama encontrando a la música como una ventana de estudio para pacientes con problemas mentales, a partir de la interpretación, ejecución y percepción musical. Si se camina por un campo donde se conocen los caminos de nuestra área, podemos

darnos cuenta de todas las disciplinas que ayudan a complementar y enriquecer nuestro trabajo. Música y terapia, arte y ciencia; son un ejemplo muy claro del éxito en el trabajo en conjunto.

Bibliografía

- López, L. (2016). *Musicoterapia Creativa (CMT)*. 2016, de Altra-Forma. org Sitio web: <http://www.lamusicoterapia.com/musicoterapia-creativa-cmt-nuestro-perfil-teorico/>
- Bruscia, K. (1998). *Defining Music Therapy*. New Hampshire, EUA: Barcelona Publishers.
- Ispa, M. (2016). *Musicoterapia Creativa: Nordoff-Robbins*. 2016, de La Terapia de la Música Sitio web: <https://sites.google.com/site/laterapia-delamusica/la-terapia/musicoterapia-creativa-nordoff-robbins>
- Schapira, D. (2010). *Modelo de Musicoterapia Creativa*. Programa ADIM, IV, p.10.
- Cárdenas Rivarola, Horacio Jacinto, Topelberg, Alicia y Suárez, Ermelinda. (2008). Historia de la Musicoterapia en la Argentina. 2008, de XV Jornadas de Investigación y Cuarto Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Sitio web: <https://www.academica.org/000-032/100.pdf>
- Lozano, O., Santos, S., & García F. (2013). Música y Cerebro. 06/06/2013, de Revista Médica Sitio web: https://www.uv.mx/rm/num_anteriores/revmedica_vol13_num1/articulos/el_cerebro.pdf
- Bretón, A. (1992 y 2001). Primer Manifiesto Surrealista. Buenos Aires, Argentina: Visor Literario.
- Marrades, J. (2000). Música y significado. 2000, de Teorema: Revista internacional de filosofía Sitio web: <http://sammelpunkt.philo.at:8080/1190/1/MARRADES.pdf>
- Asociación de Musicoterapeutas Profesionales de Gran Bretaña. (1992). Una Carrera en Musicoterapia. Cambridge, Inglaterra.: publicación de la asociación.
- Platón. (1993). *Los Diálogos de Platón, La República*. Barcelona: Atalaya.
- Kenny, C. (1982). *La Arteria Mítica: La Magia de la Musicoterapia*. Atascadero, CA: Ridgeview Publishers.



Seguimiento de egresados de la Facultad de Bellas Artes. Un encuentro con la realidad a partir de una mirada propia

*Eduardo Núñez Rojas,
Ma. Sandra Hernández López,
M. en A Atzimba Navarro Mozqueda*

Resumen

Una actividad esencial para innovar y retroalimentarse de una institución universitaria es la evaluación continua y sistemática de la institución universitaria, encontrando evidencia de los puntos a trabajar para una mejora continua en el método de enseñanza aprendizaje, esto como resultado del seguimiento de egresados. Desde 2008 se realiza el estudio anual de seguimiento de egresados, a fin de conocer los indicadores principales de satisfacción, así como el porcentaje que se encuentra empleado al momento de responder la encuesta, las características del empleo, entre otra información de interés. El Arte de la Institucionalidad es también la tendencia a aprehender y experimentar, la intuición, lo reglamentado, lo solicitado por las circunstancias, la pertinencia, la eficacia, eficiencia, y criterios que lleven a la reorganización constante, diseño, rediseño de planes y estrategias al ritmo de nuestra contemporaneidad y los sucesos que afecta el entorno son los que justifican el conocimiento que generamos día con día desde la FBA. La Universidad Autónoma de Querétaro cuenta con la Comisión Institucional de Seguimiento de Egresados (CISE), integrada por un representante de cada facultad, con la finalidad de manejar un solo programa a nivel institucional y poder tener un mismo instrumento indicadores comparativos de análisis. Al aplicar toda la institución la misma metodología permite tener un parámetro general de medición confiable y estandarizado. Localizando elementos que permitan la reestructuración de programas educativos que se enfoque en la realidad laboral.

Palabras clave: *Egresados, Bellas Artes, programas educativos*

Introducción

La evaluación continua y sistemática de la institución universitaria es una actividad esencial para innovar, descubrir nuevos métodos de enseñanza–aprendizaje y optimizar recursos, a lo cual contribuyen los estudios de seguimiento a egresados. Los estudios de seguimiento e impacto de egresados se convierten en un mecanismo para establecer una relación de doble vía entre la institución y los egresados y benefician a todas las partes involucradas, desde las instituciones hasta la comunidad, incluyendo a los egresados y a los profesionales en formación.

Conocer el mercado laboral relacionado con una determinada carrera y, fundamentalmente, la opinión de los jefes de los egresados facilita precisar lo que necesita o cree necesitar el mercado, el tipo de profesional que demanda en comparación con el tipo que se está formando y con el que la institución desea formar. Cuando se comparan los datos de la caracterización con la inserción laboral como tamaño de empresa, rango de salario, antigüedad, entre otros, se identifican los factores que han facilitado a los egresados exitosos obtener empleos y permanecer en éstos; factores guía para reestructurar los programas de estudio y mejorar las oportunidades de los futuros egresados.

Para que un programa de seguimiento de egresados pueda llevarse a cabo, es conveniente desarrollar acciones que ayuden a su implementación, tales como:

1. Crear lazos de cooperación y colaboración entre los coordinadores de programas educativos, sociedades de alumnos, profesores y personal administrativo, con el objetivo de solicitar apoyo a fin de lograr mayor acercamiento con los egresados.
2. El programa de seguimiento de egresados tomará en cuenta el Plan Institucional de Desarrollo, así como a las formas institucionales que se tengan para el seguimiento de ex alumnos, de manera que se puedan aprovechar recursos, información y estrategias utilizadas y probadas por la propia Intuición de Educación Superior IES.
3. Considerar aspectos como: personal requerido, llamadas telefónicas, equipo de cómputo, conexión a internet, papelería, copias, captura y análisis de la información para su posterior entrega o publicación de resultados a las autoridades pertinentes. (Guzmán, S. y Cols. 2008)

Antecedentes

En la Universidad Autónoma de Querétaro, desde el año 2008 se realiza el estudio anual de seguimiento de egresados, a fin de conocer los indicadores principales de satisfacción, así como el porcentaje que se encuentra empleado al momento de responder la encuesta, las características del empleo, entre otra información de interés.

En la Facultad de Bellas Artes, se ha trabajado en la mejora continua del Programa de Seguimiento de Egresados y para proceder al acercamiento con sus egresados se han estado empleando distintas estrategias, las cuales se mencionan posteriormente. Es un programa académico-administrativo que permite conocer la situación de los egresados FBA-UAQ, aportar datos para el análisis acerca de la calidad de los servicios educativos, así como la reestructuración de los planes de estudios y conocer el impacto que éstos tienen en el desarrollo social y productivo de la región. La Coordinación General de Seguimiento de Egresados mantiene el contacto con los egresados para conocer su trayectoria laboral, una vez que han dejado las aulas de la UAQ. A través de distintos mecanismos, conoce y difunde información relevante del estudiante egresado, por medio del cuestionario de seguimiento de egresados. Con la información obtenida, se cuenta con importantes indicadores para retroalimentar el currículo en función de las nuevas exigencias del mercado laboral, fortaleciendo así la formación académica que se imparte en la UAQ.

Presentación de la Facultad de Bellas Artes (FBA)

El Arte en la institucionalidad no sólo desde su razonamiento estético; sino también la tendencia a aprehender y experimentar, la intuición, lo reglamentado, lo solicitado por las circunstancias, la pertinencia, la eficacia, eficiencia, y criterios que lleven a la reorganización constante, diseño, rediseño de planes y estrategias al ritmo de nuestra contemporaneidad y los sucesos que afecta el entorno son los que justifican el conocimiento que generamos día con día desde la FBA. La incorporación de nuevas tecnologías en el transitar de la información y visión del arte y una clara aplicación de esta no sólo homologa para una certificación, proporciona las bases para pronosticar y proponer las nuevas tendencias, corrientes artísticas y, hacia dónde se quiere llegar convirtiéndose en la nueva influencia, no como novedad, sino como nuevo parámetro de calidad.

El acreditamiento de los Programas de Estudio la posiciona como una Facultad de calidad y excelencia académica, obligándolos a la mejora continua y sobre todo a atender la contemporaneidad, ya que el arte es de tendencia vertiginosamente creciente y cambiante.

Misión de la FBA

Impartir educación universitaria de excelencia a partir del Arte. Las disciplinas artísticas elevarlas a rangos competitivos y contemporáneos a través de la formación de profesionales del Arte que establezcan su función en la sociedad. (Facultad de Bellas Artes, 2016)

Visión de la FBA

Es de una Facultad de Bellas Artes con brechas de calidad y competitividad cerradas y de soluciones en las problemáticas que se presentaron anteriormente. Hemos avanzado en logros en el desempeño del desarrollo académico, administrativo y con una nueva proyección de Facultad. (Facultad de Bellas Artes, 2016)

Programas Educativos (PE)

La Facultad de Bellas Artes cuenta con cinco programas de Licenciatura (con egresados en la generación del presente estudio), que responden a demandas sociales y se han generado a partir de estudios de pertinencia y campo laboral, siendo pioneros en la profesionalización del arte en sus distintas manifestaciones en el Estado y la República.

Características de los PE

Licenciatura en Artes Escénicas.

El programa de Artes Escénicas forma parte de la oferta educativa de la Facultad de Bellas Artes. Fue aprobado por el Consejo Universitario el 29 de enero de 2004 y obtuvo su registro ante la Dirección General de Profesiones el mismo año, con el número 614301, ha tenido dos reestructuraciones en 2010 que es el actual plan de la generación de egreso del presente estudio y en 2016 la reestructuración arroja una ampliación a dos licenciaturas separadas: Licenciatura en Arte Danzario y Licenciatura en Actuación.

Licenciatura en Artes Visuales (LAV)

En 1991 dio inicio el programa educativo de la licenciatura en artes visuales con el plan de estudios aprobado por el Honorable Consejo Universitario, plan de estudios, que tenía, como objetivo fundamental, el de integrar en la formación de artistas visuales, la disciplina de las artes plásticas y la del diseño gráfico. El trabajo educativo de artes visuales, interdisciplinario. El plan que cursa actualmente la generación de egreso es el de LAV07. Actualmente la LAV tiene el nivel uno de los Comités Interinstitucionales para la Evaluación de la Educación Superior (CIEES).

Licenciatura en Docencia del Arte (LDA).

Inicia como un área de oportunidad para muchos artistas escénicos de talla internacional que cuentan con una larga trayectoria artista y docente pero no cuentan con el título de licenciatura, por tal motivo en un principio se perfiló para una sola generación y se llamó Licenciatura en Docencia de Artes Escénicas. Posteriormente al tener gran éxito en sus resultados y aceptación entre artistas y empleadores, la Facultad de Bellas Artes solicita una reestructuración con el fin de cubrir las necesidades pertinentes no sólo del artista escénico sino también de otras disciplinas artísticas y en marzo de 2010 se aprueba dicha solicitud dando paso a la Licenciatura en Docencia del Arte.

Perfil de egreso

El egresado de la Licenciatura en Docencia del Arte dominará los fundamentos teóricos epistemológicos de la pedagogía y la didáctica para generar una metodología propia de la enseñanza del arte. Tendrá los conocimientos sustanciales teóricos y estéticos que fundamentan su quehacer como docente del arte, así como los conocimientos que generen el aprecio y el respeto por la cultura y sus múltiples manifestaciones estéticas.

Contará con las bases teóricas, metodológicas y analíticas para desarrollar una visión crítica de su realidad como docente del arte y será capaz de colaborar en el fomento de la educación artística. Poseerá los elementos necesarios para formar parte de los cuerpos docentes en escuelas de nivel básico, medio y profesional en el área de las artes, mostrando disposición para la docencia e interés por la investigación científica docente y creadora. Tendrá los elementos que le permitan crear planes y

programas de estudio en los diferentes niveles educativos que ofrece el Sistema Educativo Nacional. (Facultad de Bellas Artes, 2007).

Licenciatura en Música

En 1989 se funda la Licenciatura en Educación Musical, en el entonces Instituto de Bellas Artes de nuestra universidad pública, se convierte en escuela. En la actualidad, la Licenciatura en Música con sus cuatro líneas terminales en Educación Musical, Canto, Instrumento y Composición, con una duración de ocho semestres cada una, ha pretendido desde cada una de sus líneas terminales construir una identidad en el campo profesional de la música teniendo a la enseñanza, a la ejecución y a la creación como instrumentos de penetración en la estructura social.

Licenciatura en restauración de bienes Muebles

El nuevo programa de Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, forma parte de un modelo de educación artística superior universitario, basado en el Modelo Educativo de la UAQ el cual considera los siguientes componentes como sustento de su intencionalidad, mismos que se reflejan en el plan de estudios:

1. Educación centrada en el aprendizaje.
2. Formación humanista, integral, de calidad y excelencia.
3. Sustentada en valores éticos y de responsabilidad social.
4. Flexible.
5. Enfoque inter y multidisciplinario.

El Técnico Superior Universitario en Restauración de Pintura de Caballete, con más de 20 años de experiencia, ha sido fundamental en la identificación, intervención y conservación de las colecciones pictóricas del Estado y la región, contribuyendo a la profesionalización del restaurador como una disciplina profesional reciente.

La Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles de la Universidad Autónoma de Querétaro, se propone seguir aportando desde la universidad pública, a la construcción de espacios de formación profesional públicos y democráticos al servicio de la sociedad de Querétaro.

Seguimiento de egresados FBA

El programa de Seguimiento de Egresados FBA, depende de la Secretaría Académica y está organizado de manera que se cuenta con un Coordinador del Programa de Seguimiento de Egresados. El cual a su vez se apoya en responsables de cada PE y trabaja en forma organizada en la Comisión Institucional de Seguimiento de Egresados (CISE) constituida por la Coordinación General y los Coordinadores de Facultad.

Objetivo

Promover y mantener vínculos con los egresados de la Facultad de Bellas Artes de la UAQ, con el propósito de retroalimentar los procesos educativos, dentro del marco de mejora de la calidad, competitividad e innovación continua, tomando en cuenta las recomendaciones pertinentes del sector productivo.

Misión

El programa de Seguimiento de Egresados tiene como propósito fomentar y mantener vínculos entre la Universidad y sus egresados. Promueve de manera profesional y responsable la colaboración entre ambos en proyectos de interés común.

Visión

El programa favorecerá la permanente comunicación de la UAQ con sus egresados y será un recurso para valorar y mejorar los procesos educativos, funcionando de forma sistematizada para todos los niveles superiores.

Principios

- Responsabilidad y compromisos compartidos.
- Ética y calidad humana.
- Participación e integración de la comunidad.

Metodología

La Universidad Autónoma de Querétaro cuenta con la Comisión Institucional de Seguimiento de Egresados (CISE), integrada por un

representante de cada facultad, con la finalidad de manejar un solo programa a nivel institucional y poder tener un mismo instrumento que arroje indicadores comparativos de análisis. Al aplicar toda la institución la misma metodología nos permite tener un parámetro general de medición confiable y estandarizado.

Primera fase: Selección de generación de estudio

La Universidad Autónoma de Querétaro, realiza el estudio de sus egresados a partir del sexto mes de egreso, por recomendación de los CIEES; en este año 2016, se realizará el estudio de las generaciones 2014 y 2015 para hacer entrega de los indicadores.

Segunda fase: Elaboración del Directorio

Para realizar el directorio, se actualizan los datos cada semestre con los alumnos próximos a egresar, utilizando el formato institucional F-14-09, y la información obtenida se capturó en la base de datos del software SIA Egresados.

ACTUALIZACIÓN DE DATOS
F-14-09



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
Coordinación de Seguimiento de Egresados
Facultad de _____

Formato de
ACTUALIZACIÓN DE DATOS
F-14-09

Mantener sus datos actualizados es muy importante, ya que así podremos mantener vinculo con usted y generar mejores formas de desarrollo profesional. Sus datos están seguros con nosotros.

Nombre: _____ **Fecha:** _____

Facultad: _____ **Carrera:** _____ **Expediente:** _____

Tel. particular: _____ **Tel. celular:** _____ **Tel. p/dejar recados:** _____

Dirección: _____

Correo electrónico: _____ guión bajo guión medio
Marque el tipo de guión que tiene el correo.

DATOS LABORALES

Responder sólo en caso de tener empleo

El objetivo de tener base de datos de los empleadores, permite a la Universidad Autónoma de Querétaro mejorar la preparación de sus egresados y responder más adecuadamente a las necesidades laborales y de la sociedad.

Razón social: _____ **Dirección:** _____

Ciudad: _____ **Teléfonos:** _____ **Área donde labora:** _____

Cargo: _____ **Jefe inmediato:** _____

Teléfono: _____

Fuente: Documento institucional CISE.

Tercera fase: Instrumento para la recolección de la información

Se cuenta con un cuestionario institucional que aplica la Universidad Autónoma de Querétaro. Dicho instrumento fue elaborado por los integrantes de la Comisión Institucional de Seguimiento de Egresados (CISE) y se ha ido modificando, de un cuestionario de 66 preguntas hasta quedar en el actual que contempla 5 apartados:

1. Datos generales.
2. Datos escolares.
3. Datos laborales (mi primer empleo).
4. Datos laborales (mi actual empleo).
5. Nivel de satisfacción

Aplicación del instrumento

La Coordinación de Seguimiento de Egresados aplica el cuestionario en primera instancia por vía telefónica, sin embargo, se cuenta dos dificultades, no se cuenta de manera institucional con acceso a llamadas a teléfono celular. Por ello se dificulta la localización de los egresados, además ha sido notorio debido al aumento de la inseguridad social que los egresados por cuestiones se reservan a no contestar por esta vía, resultando una baja en las estadísticas. Revisando y analizando los recursos con los que se cuenta para la aplicación del instrumento se ha implementado la utilización del internet. Utilizando herramientas como correo electrónico y redes sociales (Facebook), pues se ha considerado a través del historial de visitas y miembros activos en la página, que el alcance.

CAPÍTULO I. Características generales de la muestra y datos escolares

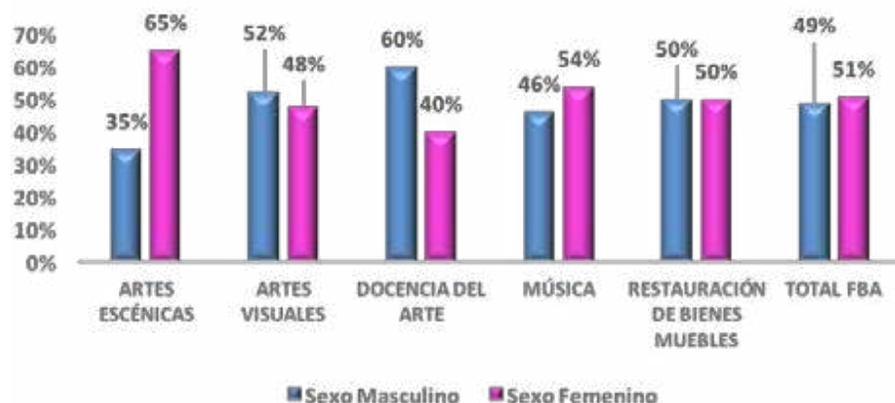
Es importante señalar que los indicadores mostrados a continuación son en base a los egresados encuestados del total de egresados Tabla 1.1, tomando como muestra representativa de cada programa educativo un mínimo del 50%. de la generación de egreso 2014 tomando en cuenta para los PE de egreso semestral los semestres 2014- 1 y 2014- 2.

Facultad	Carrera	Total Egresados	En Encuesta	No Encuesta	Muest.
1 FAC. BELLAS ARTES	LICENCIADO EN DOCENCIA DEL ARTE	23	20	3	8
2 FAC. BELLAS ARTES	LICENCIADO EN MÚSICA LÍNEA TERMINAL COMPOSICIÓN	4	3	1	7
3 FAC. BELLAS ARTES	LICENCIADO EN ARTES ESCÉNICAS LÍNEA TERMINAL EN B.	4	2	2	5
4 FAC. BELLAS ARTES	LICENCIADO EN ARTES VISUALES ESPECIALIDAD EN DISE.	64	28	36	4
5 FAC. BELLAS ARTES	LICENCIADO EN ARTES ESCÉNICAS LÍNEA TERMINAL EN D.	17	15	2	5
6 FAC. BELLAS ARTES	BACHILLERATO EN MÚSICA	7	0	7	9
7 FAC. BELLAS ARTES	LICENCIADO EN MÚSICA LÍNEA TERMINAL EN CANTO	4	2	2	5
8 FAC. BELLAS ARTES	LICENCIADO EN ARTES VISUALES ESPECIALIDAD EN ARTE.	24	3	21	5
9 FAC. BELLAS ARTES	LICENCIADO EN RESTAURACIÓN DE BIENES MUEBLES	5	4	1	8
10 FAC. BELLAS ARTES	LICENCIADO EN MÚSICA LÍNEA TERMINAL EN INSTRUMENT.	5	4	1	5
11 FAC. BELLAS ARTES	LICENCIADO EN MÚSICA LÍNEA TERMINAL EN EDUCACIÓN	7	4	3	5
12 FAC. BELLAS ARTES	LICENCIADO EN ARTES ESCÉNICAS LÍNEA TERMINAL EN D.	10	8	2	5

Tabla 1.1 liceciatura de la facultad de bellas artes con egresados. Fuente UAQ

Distribución por sexo: de la muestra de alumnos entrevistados se encuentra la siguiente distribución por carrera para sexo femenino y sexo masculino del total de la población de la facultad Grafica 1.1

1.1 Procedimiento de seguimiento de egresados Facultad de Bellas Artes 2014:
Genero de Egresados Entrevistados por Carrera



Elaboración propia

Titulación

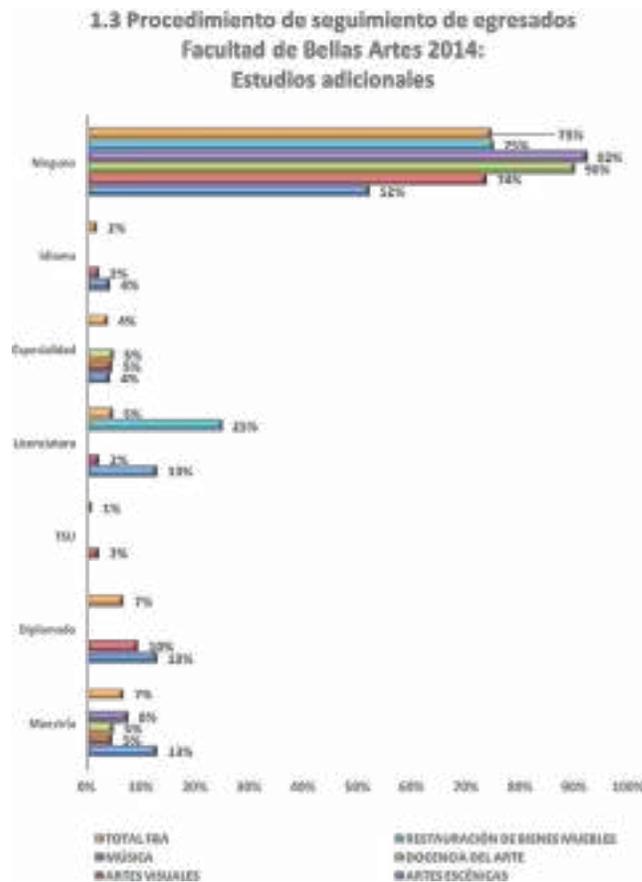
A los egresados entrevistados se les preguntó si ya concluyeron su trámite de titulación (o si están en vías de ello). Tabla 1.2 Encontrando un total de 71.76% de egresados titulados frente a un 28% que no están titulados, encontrando una equivalencia entre las diferentes carreras, excepto en la Licenciatura de restauración de Bienes Muebles donde el porcentaje de egresados no titulados es el más alto, reflejando un 75.



Elaboración propia

Estudios adicionales

De los egresados titulados se les preguntó si realizaron o se encuentran realizando algún estudio adicional, encontrando un alto porcentaje de egresados que posterior a la licenciatura no realizan ningún otro estudio representando un 75% y sólo un 7% ingresan a estudios de maestría. Gráfica 1.3.



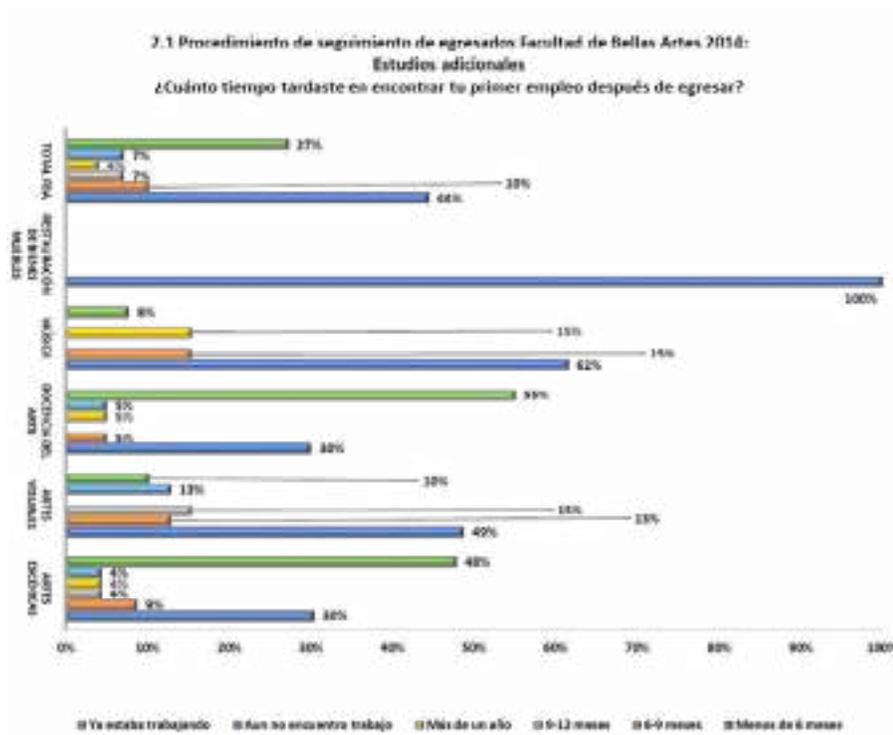
Elaboración propia

CAPÍTULO II. Incorporación al mercado de trabajo (primer empleo)

Referente a la incorporación del egresado al mercado de trabajo en el Referente a la incorporación del egresado al mercado de trabajo en el siguiente bloque se muestran los resultados sobre el tiempo en que el egresado tarda en encontrar empleo y la relación de éste con su área profesional.

Tiempo en encontrar empleo.

Teniendo un 44% de egresados que encuentran empleo antes de los 6 meses de egreso y también un alto porcentaje de egresados que ya se encontraban trabajando antes de egresar, sobre todo para los PE de Artes Escénicas y Docencia del Arte sumando un porcentaje de 27% Gráfica 2.1.



Elaboración propia

Relación laboral y profesional

Un 73.8% de los egresados se encuentra trabajando en empleos relacionados con su área de formación. Gráfica 2.2.



Elaboración propia

CAPÍTULO III. DATOS LABORALES

Situación laboral

Al preguntar al egresado si trabaja actualmente se encuentra un 75% que si trabaja actualmente. Para el Programa de Restauración de Bienes Muebles la tasa de empleabilidad alcanza un 100%. Cabe recordar que la encuesta se realiza a un año de egreso. Gráfica 3.1.



Elaboración propia

Puesto que ocupa.

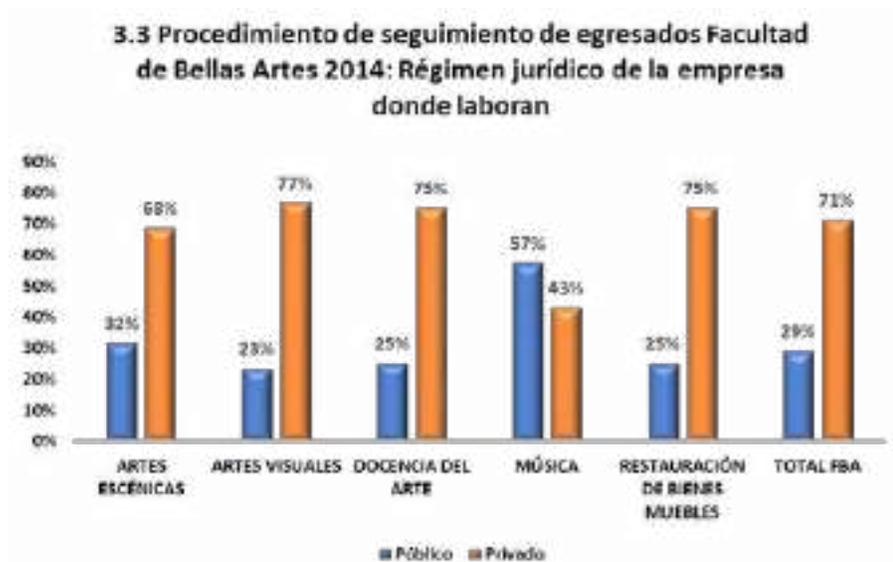
Un 45% se desempeña como profesor en diversas áreas siendo un porcentaje alto incluso para PE que no lo contemplan en su perfil de egreso como Artes Visuales y sólo se encuentra un 21% en mandos medios y un 4% en alta dirección.



Elaboración propia

Régimen jurídico

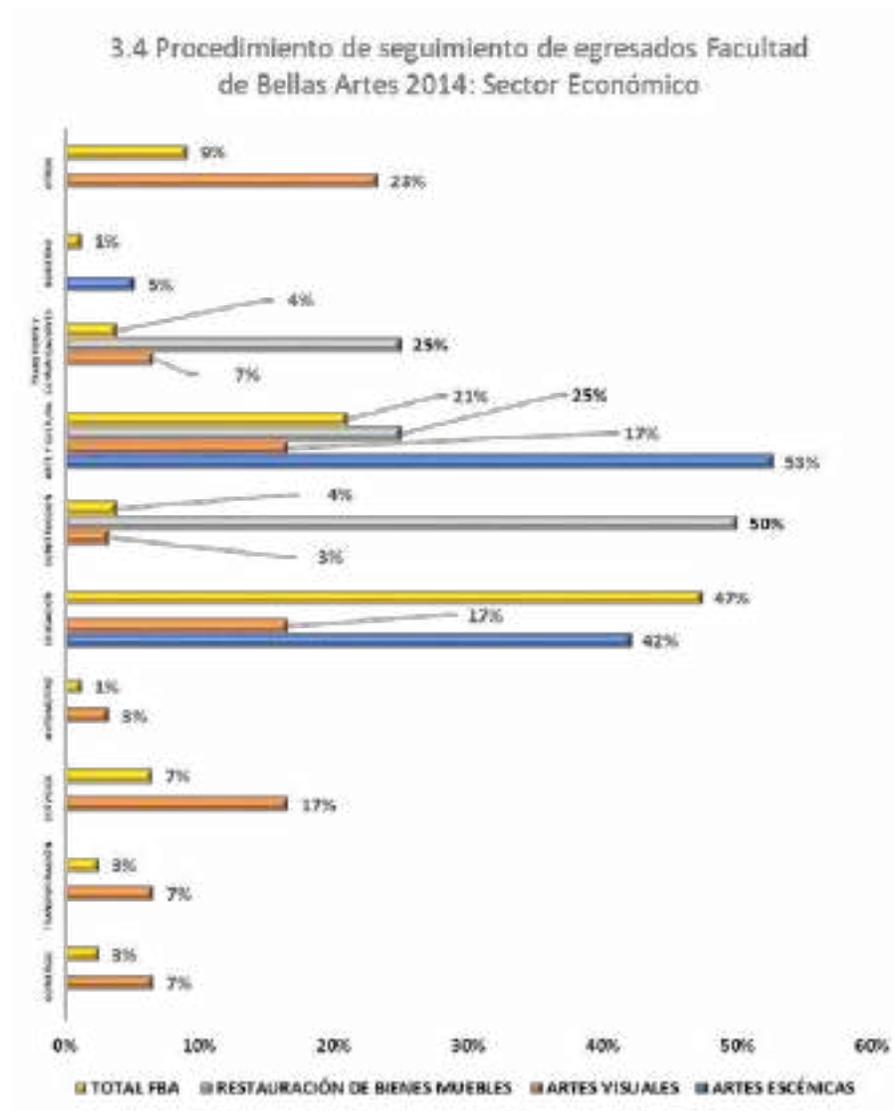
En relación al régimen jurídico de las empresas donde laboran se encuentra un 71% en el régimen privado y sólo un 29% en el sector público. Gráfica 3.3.



Elaboración propia

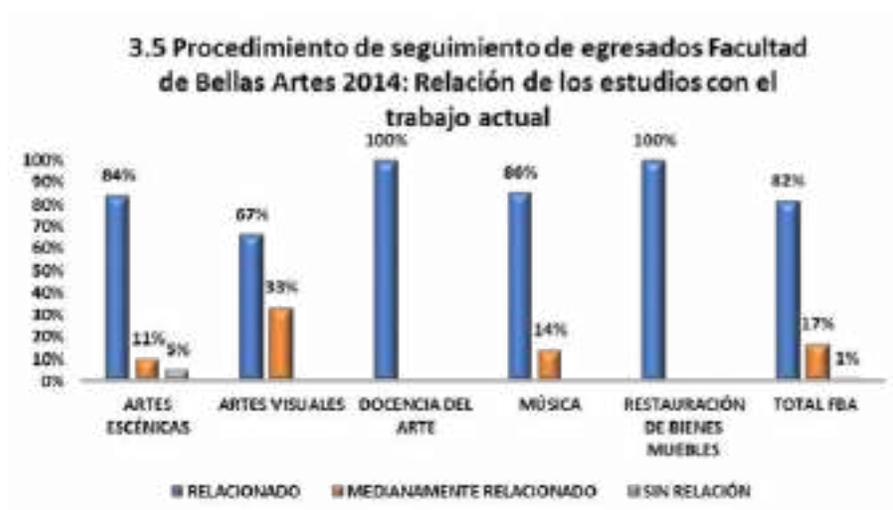
Sector económico

En correspondencia con lo anterior el porcentaje más alto se encuentra en el sector educativo con un 47%, y en segundo lugar el sector de Arte y cultura con un 21% lo que indica que los egresados se encuentran en un alto porcentaje laborando dentro de su área de formación donde un 80% encuentra su trabajo relacionado con sus estudios de Licenciatura. Gráfica 3.4



Elaboración propia

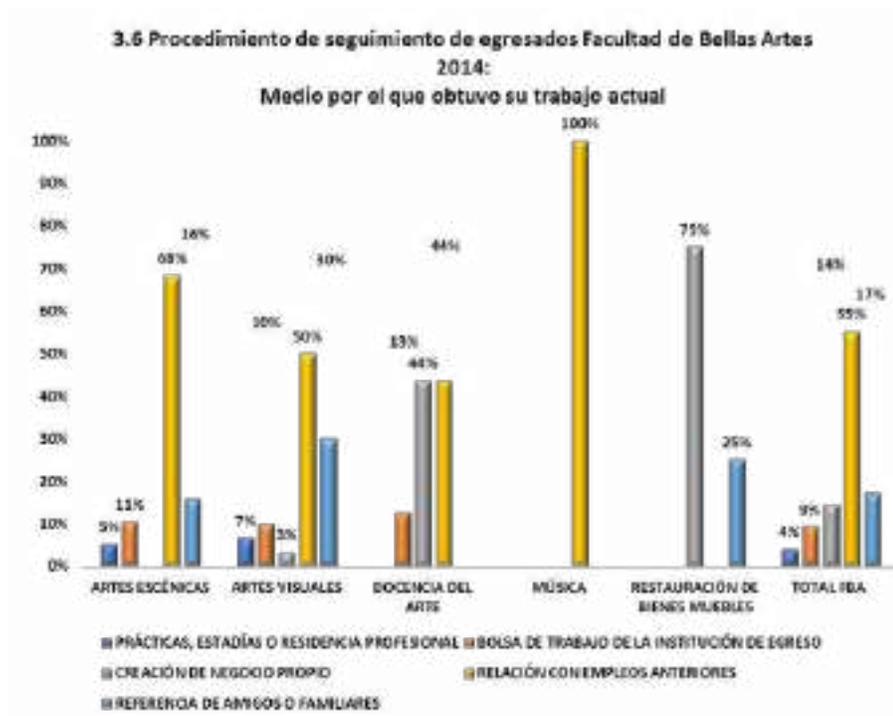
Relación laboral y profesional



Elaboración propia

Medio por el que se obtuvo el trabajo

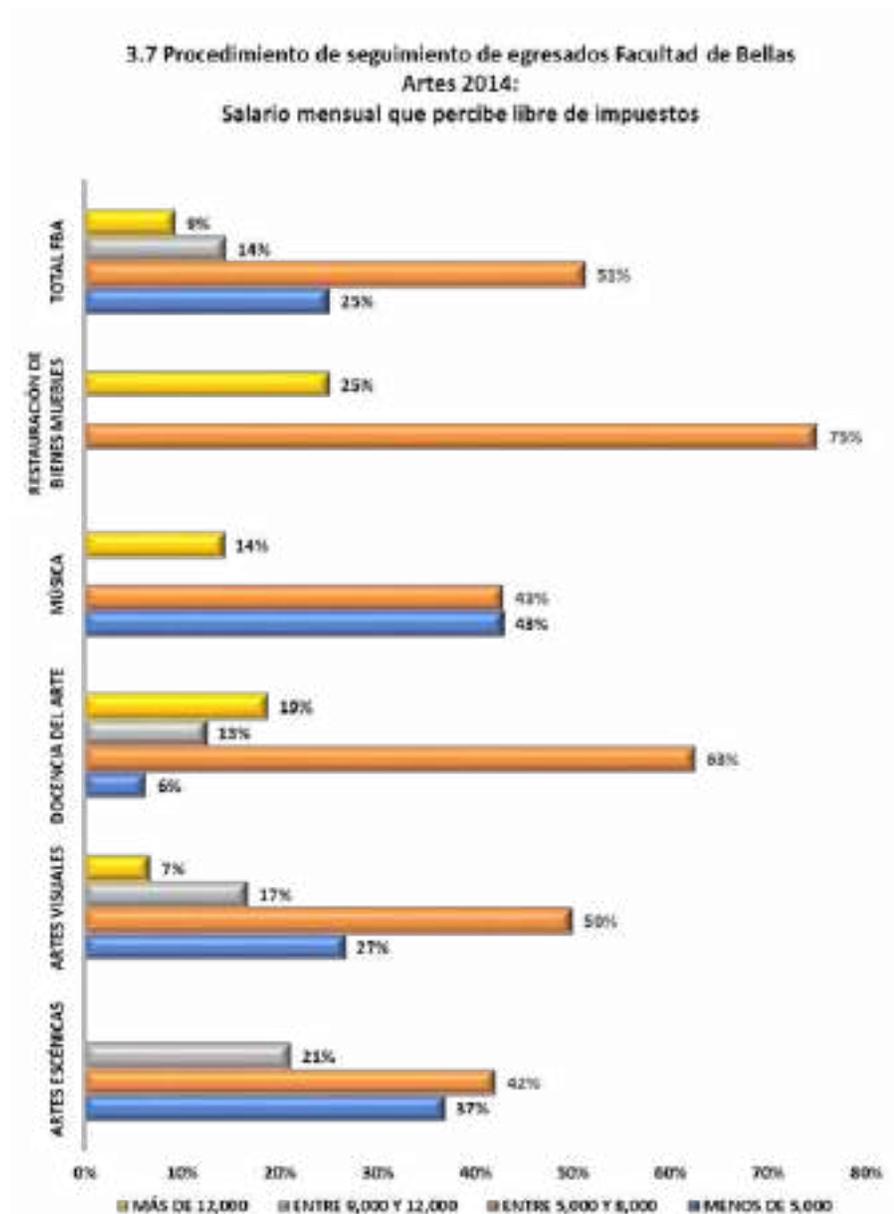
El medio por el que obtuvo su actual empleo el porcentaje más alto lo ocupa por referencia de empleos anteriores donde se encuentra un 55%. Gráfica 3.6



Elaboración propia

Percepción salarial

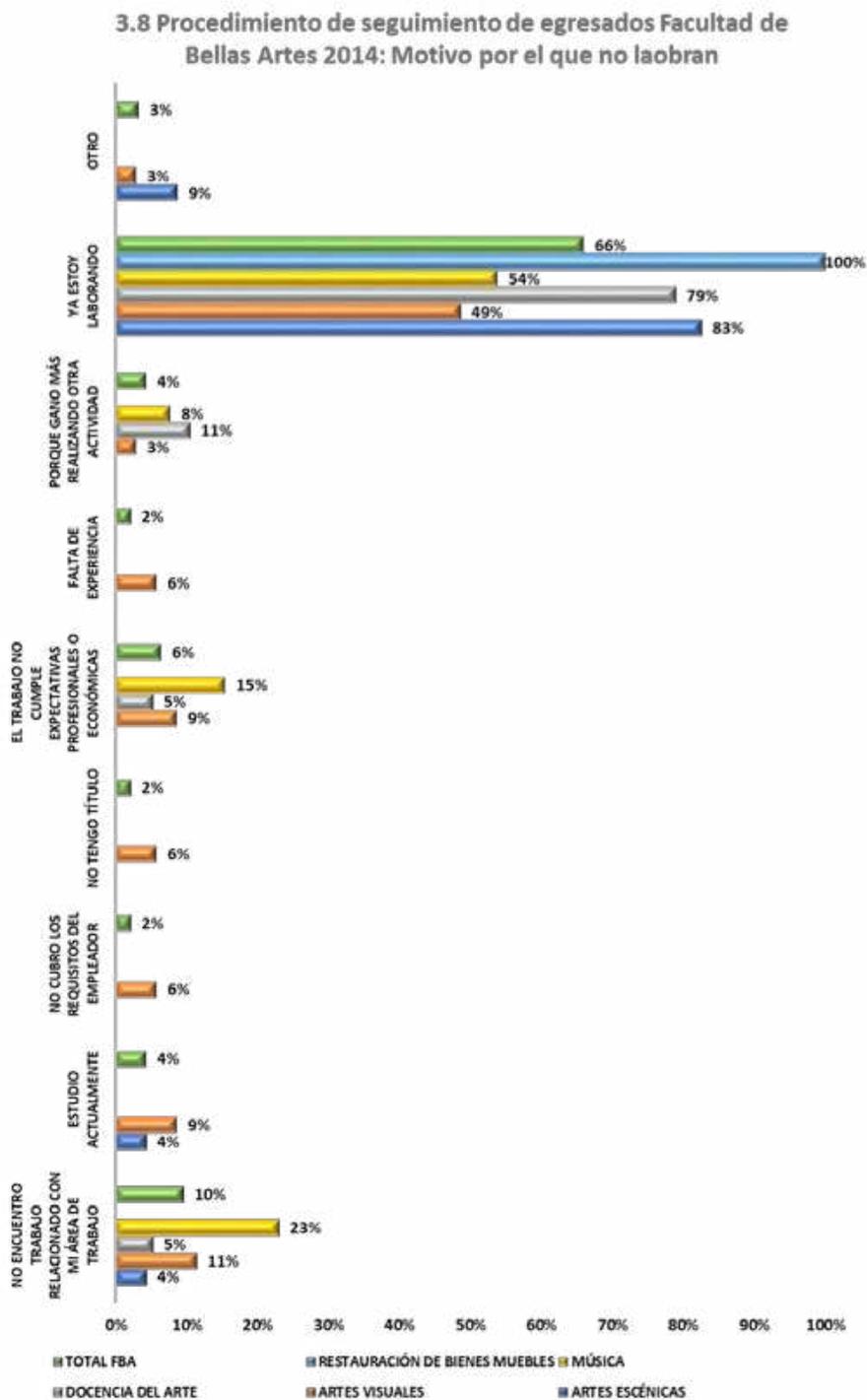
En esta pregunta que se considera de importancia para fines del presente estudio, sin embargo, es delicada y algunos de los egresados se muestran renuentes a responder lo que dificulta la veracidad de los datos, pero de acuerdo a sus respuestas el salario promedio se sitúa entre los \$5,000 y los \$8,000 pesos mensuales y sólo un 9% reporta ganar más de \$12,000 pesos mensuales. Gráfica 3.7



Elaboración propia

Motivo de no laborar actualmente

Del 25% que no laboran actualmente reportan como motivo principal para el que no encuentran trabajo relacionado con su área de formación el 10%, estudia actualmente 4% y otro 4% gana más realizando otra actividad. Gráfica 3.8.



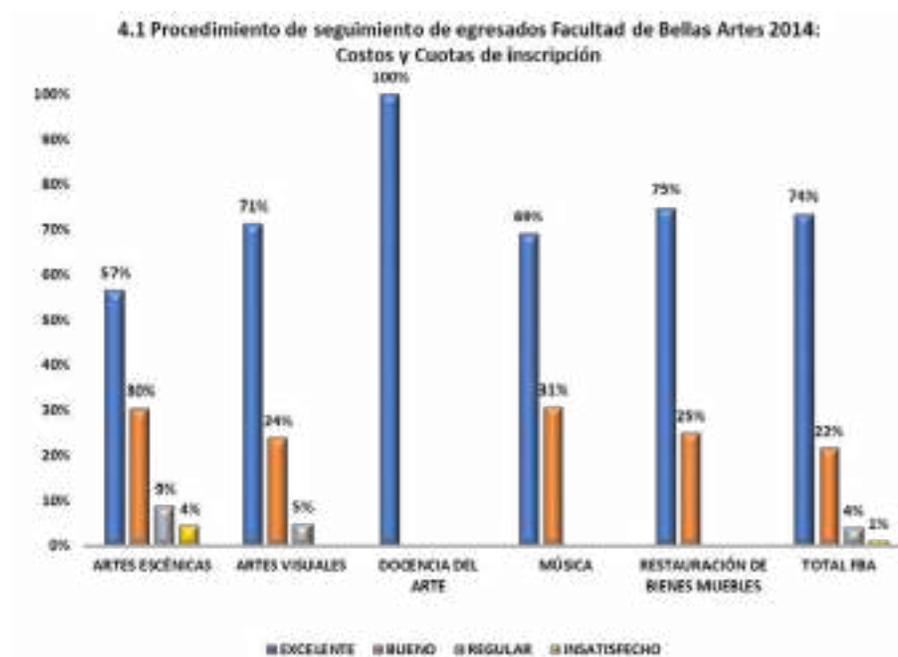
Elaboración propia

CAPÍTULO IV. NIVEL DE SATISFACCIÓN, HABILIDADES, IDIOMAS Y LOGROS ACADÉMICOS

El siguiente bloque de preguntas refleja el nivel de satisfacción de los egresados con la formación recibida de la Institución, encontrando los siguientes resultados.

Costo de Inscripción y Cuotas.

De acuerdo al costo de inscripción y las cuotas el 74% se muestra satisfecho en la escala de excelente y un 22% bueno. Gráfica 4.1.

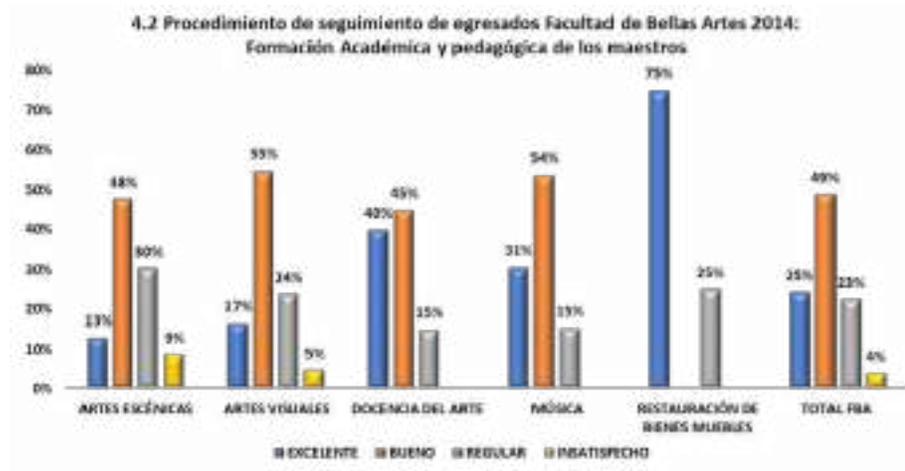


Elaboración propia

Satisfacción con respecto a la formación académica y Pedagógica de los maestros.

Satisfacción respecto al Plan y Programa de estudios.

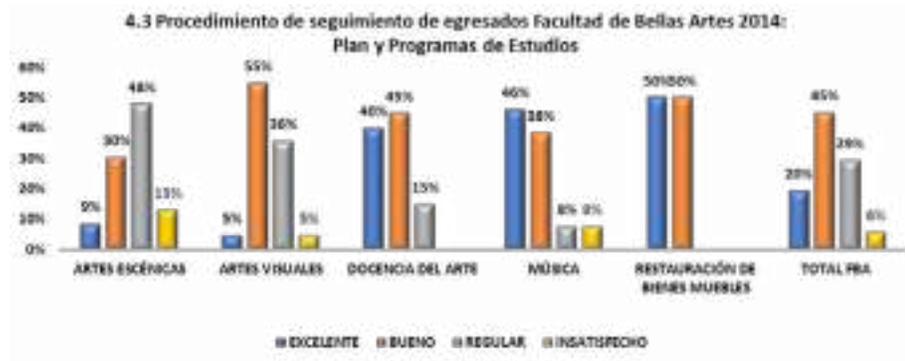
En esta pregunta las opiniones de los egresados se encuentran divididas entre el 49% que la considera buena, el 23% regular y sólo el 25% califica como excelente la formación de los maestros. Gráfica 4.2.



Elaboración propia

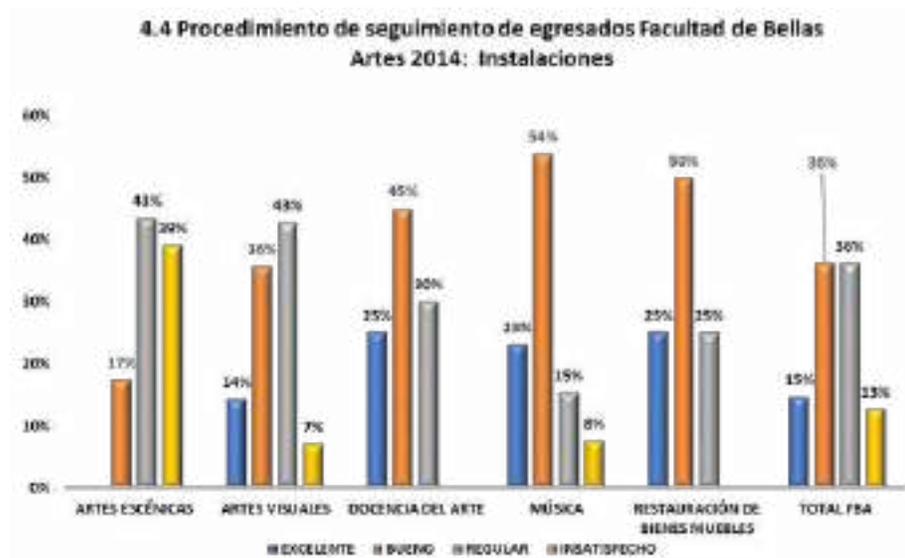
Satisfacción respecto al Plan y Programa de estudios.

Sólo el 45% reporta el plan de estudios como bueno, mientras que el 29% lo considera regular. Gráfica 4.3



Elaboración propia

Instalaciones



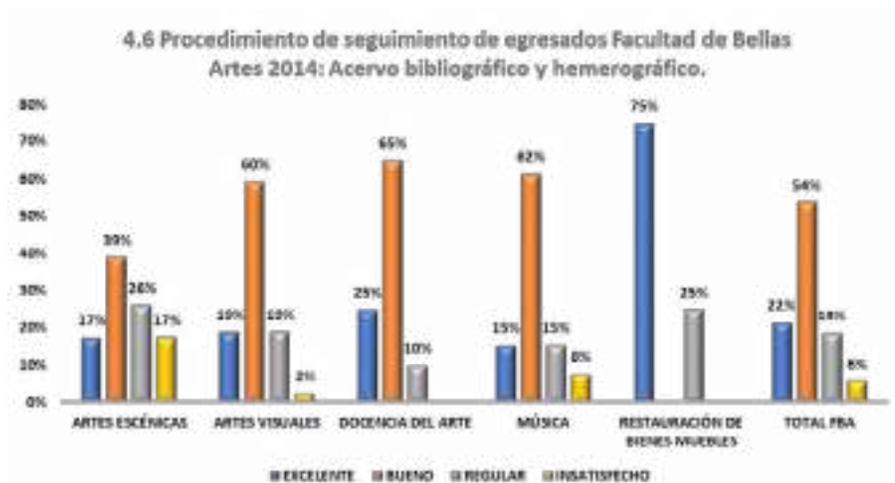
Elaboración propia

Herramientas tecnológicas y software. Gráfica 4.5



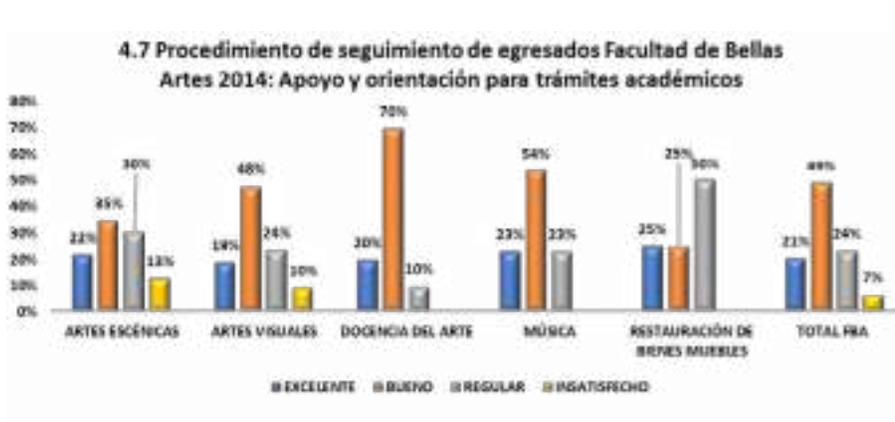
Elaboración propia

Acervo bibliográfico hemerográfico Gráfica 4.6



Elaboración propia

Apoyo y orientación para la realización de trámites Académicos Gráfica 4.7



Elaboración propia

Orientación, conducción de trabajos terminales y tesinas. Gráfica 4.8



Elaboración propia

Habilidades que aporta la carrera.

En este apartado se agrupan las habilidades obtenidas durante la carrera como la formación de un segundo idioma, la comunicación oral y escrita, habilidades en el manejo de las TIC's, actitudes y valores. Gráfica 4.9, 4.10, 4.11, 4.12.



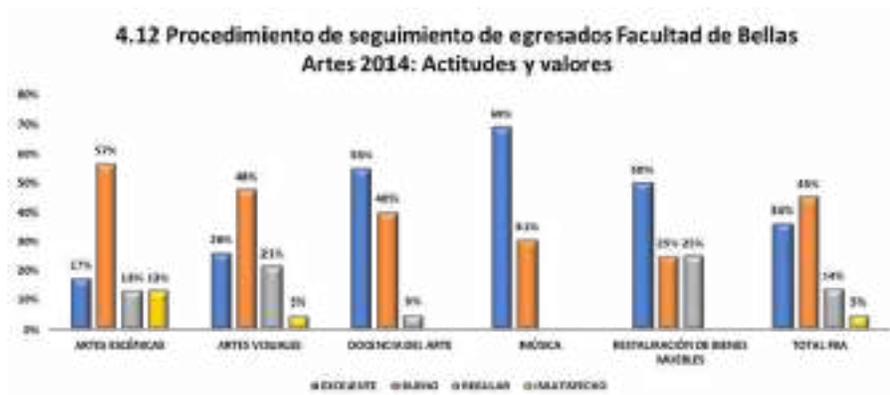
Elaboración propia



Elaboración propia



Elaboración propia



Elaboración propia

CAPÍTULO V LOGROS OBTENIDOS POR LOS EGRESADOS

Finalmente es importante reconocer en este estudio los logros que los estudiantes han obtenido una vez que egresan de la Facultad de acuerdo a su trayectoria y actividades que realizan.

Investigación y Publicación.

5.1 Procedimiento de seguimiento de egresados Facultad de Bellas Artes 2014: Ha realizado Investigación.



Elaboración propia



Elaboración propia



Elaboración propia

Reconocimientos y Premios



Elaboración propia

Becas



Elaboración propia



Elaboración propia

Conclusión

El seguimiento a egresados cumplió con dos funciones; en primer lugar, autoconocimiento para realizar los cambios necesarios y fortalecer acciones de mejoramiento continuo con la reestructura de planes de estudio. En segundo lugar, debe brindar elementos para la asignación de recursos para los programas de seguimiento que necesitan para despegar, sin olvidar el objetivo de permear a los estudiantes los mejores niveles de calidad para su inserción.

Reconociendo y aceptando el reto la Dirección y docentes en cambiar los indicadores que se contaban en 2014, encontrando estrategias específicas que hoy permean resultados como la certificación de varios programas educativos y ratificar las certificaciones 2014, el incremento de la matrícula , la remodelación de instalaciones, lograr una revista digital indexada, un libro virtual, publicaciones en el Congreso de Jóvenes investigadores de Conacyt y varios más, proyectos de investigación de alto impacto, creación de varios laboratorios, siempre con una mirada a la mejora continua en beneficio de nuestros estudiantes y la sociedad.

Bibliografía

- Facultad de Bellas Artes. (2007). Documento Fundamental. Querétaro: UAQ.
- Facultad de Bellas Artes. (2007). Documento Fundamental LDA. Querétaro: UAQ.
- Facultad de Bellas Artes. (2007). Documento Fundamental LEM. Querétaro: UAQ.
- Facultad de Bellas Artes. (2010). Documento Fundamental LAE. Querétaro: UAQ.
- Facultad de Bellas Artes. (2010). Documento Fundamental LRBM 10. Querétaro: UAQ.
- Facultad de Bellas Artes. (6 de Junio de 2016). Facultad de Bellas Artes. Obtenido de <http://ba.uaq.mx/index.php>





Melancolía en el MUNAL

Raúl García Sangrador

En la primavera del 2009 presencié en la Ciudad de Monterrey, una conferencia de Teresa del Conde, titulada Melancolía, poder de la creación. Inició con una línea histórica, citando a los griegos que creían en la existencia de cuatro humores en los hombres: los alegres, los coléricos, los flemáticos, y los presos de la melancolía, es decir la bilis negra; estos últimos solían ser intolerantes, explosivos y muy creativos. Sus consecuencias se pueden ver en la obra de autores como Giorgio de Chirico, Edvard Munch¹, Gustave Moureau, Arnold Böcklin, la época azul de Picasso, Van Gogh, y mil autores más. Entre los mexicanos, son notables los casos de Julio Ruelas quien fue cercano al simbolismo al estar afincado en París al final del s. XIX², y los dos pilares del movimiento neomexicanista: Enrique Guzmán y Julio Galán, a quienes les dediqué mi tesis de Maestría (García Sánchez, 2013) al buscar los orígenes de la melancolía en su pintura. Ambos presentaban puntos en común, como el haber nacido en sociedades conservadoras de provincia, los dos eran homosexuales, los dos fueron esenciales en el movimiento pictórico de los años 70 y 80, y los dos tuvieron muertes trágicas.

¹ De quien son las palabras “La enfermedad, la locura y la muerte, son los ángeles negros que cuidaron mi cuna y me acompañaron toda la vida” CONDE, T. D. (2009). Melancolía. In V. P. Producciones (Ed.), La melancolía como motor de producción artística. Monterrey: Hogar de la Misericordia.

² En el 2006 surgió la noticia en la prensa, sobre la posibilidad de que los restos de Julio Ruelas fueran exhumados y enviados a la fosa común del Cementerio de Montparnasse en París, pues cabía la posibilidad que no fuera albergado a perpetuidad. Al final, el Gobierno del Estado de Zacatecas, su lugar natal, se hizo cargo del trámite y remodelación de su tumba. Licona, S. (4 de Julio de 2006). Los restos de Julio Ruelas no irán a la fosa común. Retrieved 13 de Junio de 2017 from El Universal/Cultura: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/49229.html>

Para la realización de mi investigación, fue fundamental la ayuda de Guillermo Sepúlveda director de la Galería Arte Actual Mexicano en San Pedro Garza García por su cercanía con Galán y Guzmán. Por cierto, que Sepúlveda también fue quien invitó a Teresa del Conde a impartir la conferencia citada al inicio de este texto. Recuerdo que las conclusiones de mi Tesis fueron el resultado de una plática telefónica que mantuve con mi amigo Luis González de Alba, muerto el pasado dos de octubre.

Después de la conversación que tuvimos, Luis escribió en su columna del periódico Milenio: Nos gusta la música triste; mencionó que, según estudios de la Universidad de las Artes en Tokio, y el *Riken Brain Science Institute* también de Japón, concluyeron que la música triste puede despertar experiencias placenteras. Dice Luis:

Hay una importante diferencia que destaca el estudio publicado en el Journal Frontiers in Psychology, con la tristeza de la vida cotidiana: la tristeza sentida por medio del arte en realidad es un sentimiento placentero, quizá porque no plantea una amenaza verdadera para nuestra seguridad. Esta falta de relación entre tristeza del arte y la producida por la vida real pueden ayudar al manejo de las emociones negativas cotidianas (González de Alba, 2013).

Pero Luis mencionó que eso ya lo sabía, simplemente al observar a los griegos seiscientos años antes de Cristo, quienes se reunían a presenciar las tragedias escritas por Esquilo, Sófocles y Eurípides, como terapia de catarsis colectiva.

Bajo estos antecedentes, se vuelve interesante observar la exposición inaugurada el cuatro de abril pasado en el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México, titulada Melancolía. En este punto es relevante mencionar que, a mi parecer, la curaduría tanto del MUNAL como de otros espacios museísticos nacionales, no ha sido clara y ha carecido de rigor en la creación de sentido; si bien es cierto que se ha gestionado el préstamo de obras excepcionales, lamentablemente terminaron mezcladas con piezas de valor estético notablemente menor, en el que se dejan ver ciertos favoritismos y compromisos extra institucionales. Basta recordar la exposición El Hombre al Desnudo presentada en el MUNAL tres años atrás, en la que se enfrentaron piezas como Autorretrato con flores de Omar Rodríguez Graham, firmada en el 2008, junto a Pensando en ti de Julio Galán fechada en 1992; evidentemente no sólo son piezas de autores de distinto rango histórico, diferente significación

y valor pictórico³, sino que se vuelve evidente la presión de las galerías que promueven a Rodríguez Graham, una de las cuales también representa a Damien Hirst en México. Es decir, parece que en no pocas ocasiones el rigor en la creación de sentido curatorial cede ante presiones de interés parcial.

Retomando la muestra Melancolía, es importante señalar que está dividida en cuatro núcleos temáticos: La pérdida del paraíso, la noche del alma, la sombra de la muerte y los hijos de Saturno. El primer núcleo está compuesto por arte sacro, en las que se encuentran obras magistrales, como el Señor de la meditación⁴ de Cristóbal de Villalpando realizado al final del s. XVII, Alegoría de la justicia de Lorenzo Zendejas pintada en el s. XVIII, entre otras obras religiosas. Siguiendo el recorrido, en el mismo núcleo aparece El duelo pintado por Rafael Coronel en 1965 y Después de la tormenta de Diego Rivera, fechado en 1910. Jugando su papel antagónico, Avelina Lésper hace notar que la lectura del arte sacro está siendo errónea en la curaduría, pues su intención es teológica y didáctica de la doctrina cristiana, poco tiene que ver con la melancolía (Lésper, 2017); personalmente pienso que, si bien estamos frente a obras geniales y de manufactura perfecta, resulta incómodo el sesgo religioso, dogmático, y que La pérdida del paraíso involucra la idea de pecado venial.

Es difícil no pensar en un hilo político de visión conservadora. Por otra parte ¿de qué manera las piezas de arte religioso se vinculan con

³ Julio Galán resulta relevante por ser uno de los protagonistas de la pintura que vivió la transición a la globalización, y participó en The Parallel Project, evento realizado con galerías comerciales del barrio neoyorquino del SoHo, con motivo de la firma del TLC y la inauguración de México Esplendor de 30 siglos en el Museo Metropolitano de NY en 1990. Galán no sólo es uno de los pilares de lo que Teresa del Conde denominó “neomexicanismo”, sino que además ganó el Premio MARCO de pintura, representó a Latinoamérica en la Muestra sobre Periferias Magiciens de la terre en el Museo Pompidou de París en 1989 (GUASCH, A. M. (2000). El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. España: Alianza Forma, p 561), mientras que Rodríguez Graham es un excelente pintor, pero que, con Autorretrato con Flores, no deja el hilo que conduce a la obra de Jenny Saville.

⁴ El Cristo de Villalpando tiene la pose del ángel en el grabado Melancolía hecho por Durero en 1514, pose que pareciera quedó marcada en la historia cuando se desea representar un gesto corporal melancólico; se ve en el Retrato del Doctor Gachet que Van Gogh realizó en 1890, y el Big Man hecho en resina poliéster en el 2000 por Ron Mueck, entre muchas otras obras.

Rafael Coronel y con Diego Rivera? La obra del primero remite irremediabilmente a Tata Jesucristo de su coterráneo Francisco Goitia; es en sí una pieza primitiva de Coronel pintada en 1931, seis años después que la de Goitia, y que en nada refleja los Merlines del yerno de Diego Rivera. Después de la tormenta es un evidente testimonio del Diego que experimenta con estrategias pictóricas en boga en Europa, pues el manejo formal y temático de la pieza remite al impresionismo y postimpresionismo. Es una pieza notable del muralista, pero ¿de qué manera se une con la línea de sentido que había iniciado con Villalpando bajo el título La pérdida del paraíso? La muestra en general está plagada de este tipo de inconsistencias en la construcción de sentido curatorial.

En el díptico Autorretrato, además hace uso de su peculiar manejo visual que remite a la fotografía, especialmente en el uso del punto focal. En uno de ellos el paciente psiquiátrico es quien está en foco mientras que el primer plano es borroso, en la segunda pieza del díptico es el paciente quien sale de foco, y es Martha Pacheco quien aparece nítida; el juego visual plantea una identificación con el enfermo mental, refleja las palabras de Rimbaud Yo es otro, y junto con él, pasar una temporada en el infierno⁵. En esta misma línea, incluir el grabado a punta seca Loca de José Clemente Orozco fechado en 1944, es un gran acierto; en sí resulta una imagen que despierta ansiedad, reivindicada no sólo en la mirada del personaje retratado, también es clara en el gesto del trazo. Lo relevante del grabado se observa en las palabras del psiquiatra Darian Leader, que escribe en Duelo, melancolía y depresión:

Si hoy en día la asociamos (a la melancolía) con la tristeza o con una nostalgia dolorosa, en el pasado era a menudo relacionada con estados maníacos o con períodos de creatividad. Al mirar entre diferentes descripciones, los síntomas más comunes serían un sentimiento de miedo y tristeza sin causa evidente...

...Y el panorama clínico de la melancolía que podemos destilar de tales recuentos pone un mayor énfasis en la ansiedad que en los

⁵ En el catálogo impreso (MUNAL. (2017). Melancolía. México, DF, México: MUNAL, Secretaría de Cultura), la pieza que aparece junto al díptico Autorretrato de Martha Pacheco, es la pieza Tiresias de Arturo Rivera, perteneciente a la serie La historia del ojo, en clara referencia a Bataille, y que se presentó en 1996 en el MAM de la CDMX en la excelente muestra Bodas del Cielo y el Infierno, nombre con el que erróneamente aparece titulado el dibujo a lápiz con acuarela de Arturo Rivera dentro del catálogo de Melancolía.

momentos de depresión... ...De hecho, la forma más pura de la ansiedad se encuentra en la melancolía... (Leader, 2011, pp. 29,30).

La muestra termina con *El iluminado*, obra que Rufino Tamayo pintó en 1976; es un hombre desnudo, sólo en la noche, su mente desprende luz, y esa luz es una estrella que dialoga con las constelaciones del cielo. Aquí todos coincidimos en la importancia de la pieza y lo relevante de su lectura; coincide Avelina Lésper, el equipo curatorial del MUNAL, y yo.

Creo que la muestra *Melancolía* no sólo es muy interesante, también es importante que se visite, de modo que la población en general se involucre con los diálogos que resultan al confrontarse con las piezas, sus posibles lecturas y significaciones. Los comentarios aquí presentados tienen la intención de crear ecos, que eventualmente decantan en un rigor mayor a favor de la construcción de sentido; estoy convencido que ésa es la función principal de un espacio tan entrañable, globalmente relevante e importante para México, como lo es el MUNAL, a cargo de administraciones que van y vienen, pero que siempre contendrá gran parte de la esencia que constituye a todos los mexicanos.

Bibliografía

- Conde, T. D. (2009). *Melancolía*. In V. P. *Producciones* (Ed.), *La melancolía como motor de producción artística*. Monterrey: Hogar de la Misericordia.
- García Sánchez, R. (2013). *Búsqueda del origen de la melancolía en la pintura de Enrique Guzmán y Julio Galán*. Universidad Autónoma de Qro. Fac. de Bellas Artes., Maestría en Arte y Sociedad. Qro.: UAQ.
- González de Alba, L. (2013, julio 14). "Nos gusta la música triste". Retrieved junio 13, 2017, from Periódico MILENIO: http://www.mile-nio.com/firmas/luis_gonzalez_de_alba_lacalle/gusta-musica-tris-te_18_116568356.html
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. España: Alianza Forma.
- Leader, D. (2011). *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión*. España: Sexto piso.
- Lésper A. (2017, junio 5). "¡Descuélgalo!" Retrieved junio 14, 2017, from Avelina Lésper: <http://www.avelinalesper.com/2017/>
- Licona, S. (2006, Julio 4). "Restos de Julio Ruelas no irán a la fosa común". Retrieved Junio 13, 2017, from El UNiversal/Cultura: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/49229.html>
- MUNAL. (2017). *Melancolía*. México, DF, México: MUNAL, Secretaría de Cultura.