

VOLUMEN IV. NÚMERO 7
ENERO - JUNIO 2023

ARTES

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

Entre la originalidad, la copia y la repetición:
relecturas de la Historia del Arte en la
producción artística de Joel Peter Witkin

Alexis Navas Fernández

Ciencia y naturaleza en Hoffmann:
metáforas cognitivas en *El huésped siniestro*

Gabriel Ignacio Paravano

En clave de títere, maniquí, fanteche o marioneta:
la despersonalización vanguardista en el teatro
de Antonin Artaud

Paloma López Medina Ávalos

Los hilos de Ariadna:
el cabello en *Las mujeres flores* de Eunice Adorno

Anel Jiménez Carrizosa

Adulación o abuso: crítica de arte en China

Peng Feng

Un monstruo sin rostro. *Blanco en blanco* (2019)
y la violencia de lo estático

Juan Ramón Ríos Trejo



ISSN: 2954-470X

Directorio

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca

Rectora de la UAQ

Dr. Javier Ávila Morales

Secretario Académico

M. Luis Alberto Fernández García

Secretario Particular

Dr. Eduardo Núñez Rojas

Secretario de Extensión y Cultura Universitaria

Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña

Secretaria de Investigación, Innovación y Posgrado

Lic. Diana Rodríguez Sánchez

Directora del Fondo Editorial Universitario

Ivonne Álvarez Aguillón

Coordinadora de Publicaciones Periódicas

Dr. Sergio Rivera Guerrero

Director de la Facultad de Artes

Mtro. José Olvera Trejo

Secretario Académico de la Facultad de Artes

M. en A. Salvador Guzmán Molina

Secretario Administrativo de la Facultad de Artes

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic

Jefa de Investigación y Posgrado de la FA

Dr. León Felipe Barrón Rosas

Director de HArtes

Mtra. Susana del Rosario Castañeda Quintero

Editora

Mtro. José Antonio Tostado Reyes

Imagen y diseño editorial

C. Cinthya Ibarra López

Formación

C. Bruno David Sánchez Mureddu

Asistente editorial

Andrés Camacho López

Foto de portada. Título: Sin título

Comité Editorial

Dr. Sergio Rivera Guerrero

Facultad de Artes, UAQ. México

Dr. Eduardo Núñez Rojas

Secretaría de Extensión y Cultura Universitaria, UAQ. México

Dra. Cristina Medellín Gómez

Facultad de Artes, UAQ. México

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic

Facultad de Artes, UAQ. España

Dr. Fabián Giménez Gatto

Facultad de Artes, UAQ. México

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Facultad de Artes, UAQ. México

Dr. Juan Granados Valdéz

Facultad de Artes, UAQ. México

Dra. Silvia Pantoja Ruiz

Facultad de Artes, UAQ. México

Consejo Asesor

Dra. Layla Eréndira Ortiz Cora

Facultad de Artes, UAEM. México

Dr. José Luis Crespo Fajardo

Universidad de Cuenca. Ecuador

Dra. María Sicarú Vásquez Orozco

Universidad Iberoamericana Ciudad de México. México

Mtro. Andrés Camacho López

Seminario Permanente de Arte y Cultura Mexico-Japón, CENIDIAP. México

Mtro. Jorge Javier Cruz Florín

Facultad de Ingeniería, UAQ. México

HArtes, Vol. 4, No. 7, enero-junio 2023, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, Centro Universitario, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, Querétaro Qro., C.P. 76010, Tel. (442) 192-12-00 ext. 100, <https://revistas.uaq.mx/index.php/hartes>, revistahartes@uaq.mx Editora responsable: Susana del Rosario Castañeda Quintero. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2022-082917305500-102, ISSN: 2954-470X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Facultad de Artes, Susana del Rosario Castañeda Quintero, Centro Universitario Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, Querétaro Qro., C.P. 76010, fecha de última modificación: 30 de enero de 2023.

Fotografía de Portada: Andrés Camacho López. Diseño Editorial: Jimena Nieves U., Jorge Figueroa C.

CONTENIDO

Artículos

Entre la originalidad, la copia y la repetición: relecturas de la Historia del Arte en la producción artística de Joel Peter Witkin5

Alexis Navas Fernández

Ciencia y naturaleza en Hoffmann: metáforas cognitivas en *El huésped siniestro*24

Gabriel Ignacio Paravano

**En clave de títere, maniquí, fanteoche o marioneta:
la despersonalización vanguardista en el teatro de Antonin Artaud47**

Paloma López Medina Ávalos

Los hilos de Ariadna: el cabello en *Las mujeres flores* de Eunice Adorno65

Anel Jiménez Carrizosa

Traducciones

Adulación o abuso: crítica de arte en China81

Peng Feng

Reseñas

Un monstruo sin rostro. *Blanco en blanco* (2019) y la violencia de lo estático96

Juan Ramón Ríos Trejo

ARTÍCULOS

Entre la originalidad, la copia y la repetición: relecturas de la Historia del Arte en la producción artística de Joel Peter Witkin

Between originality, copy and repetition: re-readings of Art History in the artistic production of Joel Peter Witkin

Alexis Navas Fernández

Universidad de Málaga, España
alexis_navas_fernandez@hotmail.com

Original recibido: 19/08/2022

Dictamen enviado: 08/09/2022

Aceptado: 17/10/2022

Resumen

En el presente estudio veremos cómo se ha puesto en cuestión el concepto de originalidad por distintos teóricos y artistas desde la segunda mitad del siglo XX. En un primer momento veremos cuál ha sido su desarrollo dentro del pensamiento francés contemporáneo (Jaques Derrida, Roland Barthes y Michael Foucault) para posteriormente centrarnos en su desarrollo dentro de la crítica de arte norteamericano (Douglas Crimp y Rosalind Krauss). Seguidamente pasaremos a analizar distintas prácticas apropiacionistas desarrolladas en el ámbito de la fotografía contemporánea, para ello examinaremos la obra de Sherrie Levine, Richard Prince, Vicent Leo Robert y Cindy Sherman. Finalmente, dentro de este contexto, pasaremos a examinar la práctica artística del fotógrafo Joel-Peter Witkin, para ello nos centraremos principalmente en tres de sus obras más conocidas: *Las Meninas (self portrait after Velázquez)* (1987), *Gods of heaven and earth* (1988) y *Woman once a bird* (1990). Con este recorrido pretendemos dilucidar si la apropiación funciona como mero reflejo de la obra de referencia o estos trabajos desarrollan una identidad propia. Otra cuestión que intentamos aclarar es en qué medida representan una postura crítica en el ámbito artístico.

Palabras clave: apropiacionismo, Witkin, intertextualidad, copia, original.

Abstract

In this study we will see how the concept of originality has been questioned by different theorists and artists since the second half of the 20th century. We will first look at its development within contemporary French thought (Jaques Derrida, Roland Barthes and Michael Foucault) and then focus on its development within American art criticism (Douglas Crimp and Rosalind Krauss). We will then move on to analyze different appropriationist practices developed in the field of contemporary photography, examining the work of Sherrie Levine, Richard Prince, Vincent Leo Robert and Cindy Sherman, and finally, within this context, we will examine the artistic practice of the photographer Joel-Peter Witkin, focusing mainly on three of his best-known works: Las Meninas (self portrait after Velázquez) (1987), Gods of heaven and earth (1988) y Woman once a bird (1990).

Keywords: *Appropriationism, Witkin, intertextuality, copy, original.*

Introducción

El concepto de originalidad lo encontramos unido al de novedad e innovación a partir del Romanticismo, como ruptura de las reglas preestablecidas y de la tradición, si bien debemos tener en cuenta que en épocas anteriores su significado estaba vinculado a su etimología como origen; así durante el Renacimiento y el Barroco el concepto de originalidad se entendía como una continuación del trabajo de los autores clásicos (Martin, 2006, p. 284). También debemos tener en cuenta que antes del Romanticismo no existía una distinción tan clara como la tenemos hoy en día entre el original y la copia y no solamente en el arte bizantino con la repetición prácticamente invariable del mismo modelo. Dentro de la obra de Leonardo da Vinci lo podemos ver en las 60 versiones que existen de la *Gioconda*, algunas de las cuales intervino el propio artista o las 43 que existen de *La Virgen de las Rocas*, lo mismo sucede con otras obras de Tiziano, Rafael o Perugino incluso un autor posterior como Corot llega a firmar imitaciones realizadas por otros pintores (Morón, 1998, p. 119).

Durante el último tercio del siglo XX un grupo bastante heterogéneo de fotógrafos va a desarrollar su práctica artística a partir de imágenes preexistentes por medio de la intertextualidad, la cita y la apropiación; un proceso de crítica de la representación basada en la construcción de imágenes a partir

de otras. Dicha práctica arranca a mediados de la pasada centuria con la obra de Rauschemberg, Boltanski, Richter y Warhol entre otros (Chevrier y Lingwood, 2004, p. 257). En la obra de Andy Warhol se advierte a principios de los años sesenta con sus serigrafías en tela o papel; estereotipos de los medios de comunicación que recorta, encuadra, amplía y repite¹ en un proceso que arranca de Duchamp (García, 1989, p. 96). En esta misma época Richter, en 1962, empezó a plasmar en tela imágenes extraídas de revistas (Chevrier y Lingwood, 2004, p. 249).

El concepto que va a poner en cuestión la idea de originalidad va a ser la intertextualidad. Esta se basa en la afirmación de que todos los textos e ideas existen dentro de un terreno común de relaciones (Clippinger, 2002, p. 247) y es desarrollada principalmente por Jacques Derrida, Roland Barthes y Michel Foucault.

Derrida (1971) ataca el sistema logocéntrico occidental, el cual privilegia el habla, otorgándole un lugar preeminente sobre la grafía:

La época del logocentrismo es un momento de la borradura mundial del significante: entonces se cree proteger y exaltar al habla, pero sólo se está fascinado por una figura de la tecne. Al mismo tiempo se menosprecia la escritura (fonética) porque tiene la ventaja de asegurar un mayor dominio al borrarse: al traducir lo mejor posible un significante (oral) para un tiempo más universal y más cómodo; la auto-afección fónica, absteniéndose de todo recurso "exterior", permite a cierta época de la historia del mundo y de lo que se llama, entonces, el hombre, el mayor dominio posible, la mayor presencia consigo de la vida, la mayor libertad (p. 360).

Le otorga al significante —al texto— un lugar preeminente ya que es este el que produce el sentido; el cual proviene del sistema de diferencias esta-

¹ Para Gilles Deleuze "estamos autorizados a hablar de repetición cuando nos encontramos frente a elementos idénticos que tienen absolutamente el mismo concepto" (2002, p. 53). El pensador francés concede a la repetición un carácter preeminente dentro del ámbito artístico, por encima de la imitación y otorgándole la naturaleza de simulacro: "El arte no imita, pero ante todo porque repite, y repite todas las repeticiones valiéndose de una potencia interior (la imitación es una copia, pero el arte es simulacro; convierte las copias en simulacros)" (Deleuze, 2002, p. 431). Situando como uno de los referentes de esta práctica artística las series de Andy Warhol: "la manera como el Pop-Art en pintura ha sabido llevar la copia, la copia de la copia, etc. Hasta el punto extremo donde la copia se invierte y deviene simulacro (así ocurre con las admirables series serigénicas de Warhol, donde todas las repeticiones, de costumbre, de memoria y de muerte, se hallan conjugadas)" (Deleuze, 2002, p. 432). Para Deleuze el simulacro "ha puesto la semejanza en el exterior y vive de diferencia" (Deleuze, 2002, p. 198).

blecidas en el propio texto y que a su vez nos remite a otros textos, convirtiéndose de esta forma en el significante de otro significante y encontrando inscrito en él la *huella*² o traza de otros, por lo tanto, cada componente de la lengua se forma a partir de otros y su funcionamiento y significado es en relación con otros elementos (Bolívar, 1985, p. 181). El sistema utilizado por Derrida, la *deconstrucción*, “no se limita a ser una crítica, sobre todo una crítica teórica, sino que debe desplazar las estructuras institucionales y los modelos sociales” (Derrida, 1989, p. 11). También lo podemos tomar como una estrategia de lectura que busca “un mecanismo textual que sobrepasa, o que ha sobrepasado, las intenciones de quien produjo el texto en cuestión, o las intenciones que pretende manifestar el texto mismo” (González, 1988, p. 10). Todo esto nos lleva hacia la negación a una referencia objetiva última, lo cual manifiesta una multiplicidad de sentidos, aunque debemos tener en cuenta que esto no nos puede llevar a aceptar cualquier interpretación (González, 1988, p. 12). Siguiendo esta lógica derridiana la identidad del sujeto sería una construcción intertextual constituida por distintas narraciones y de la que el sujeto no tendría la clave de su intencionalidad (González, 1999, p. 412).

Roland Barthes expresa su ataque al concepto de originalidad de la siguiente forma: “...el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras” (1987, p. 69). Barthes, que seguirá defendiendo “la muerte del autor” en textos posteriores como *El placer del texto*, propugna una interpretación del texto en términos derridianos, es decir, la imposibilidad de encontrar una explicación final (Hayward, 2002, p. 41).

Por otro lado, Michel Foucault en *¿Qué es un autor?* analiza la noción de autor en relación con la obra y la noción de escritura, ambos como conceptos que bloquean la constatación de la desaparición del autor. “Lo que habría que hacer, es localizar el espacio que de este modo deja vacío

² Para un buen número de estudiosos de la fotografía, lo esencial de esta radica en su carácter de *huella* debido a su exactitud mimética con la realidad que le ha servido de referente. A partir de aquí, Philippe Dubois incorpora a la teoría fotográfica la noción de *index* de Charles S. Peirce para quien el *index* es el “signo determinado por su objeto dinámico en virtud de la relación real que mantiene con él” (Dubois, 1986, p. 57). Dubois señala la condición de *index* de la fotografía por su conexión física con su referente (Dubois, 1986, p. 57). De la conexión entre objeto y signo, del *index*, derivarán a su vez los principios de *singularidad* “no significa de entrada un concepto; antes de nada ella designa un objeto o ser particular, en lo que tiene de absolutamente individual” (Dubois, 1986, pp. 65-66), *atestiguamiento* “esta no puede sino remitir a la existencia del objeto del cual procede” (Dubois, 1986, p. 67) y *designación* “Una vez más, como emanación física de un referente único, el *index* nos obliga literalmente, «por impulso ciego», a dirigir nuestra mirada y nuestra atención sobre ese referente y sólo sobre él” (Dubois, 1986, p. 69).

la desaparición del autor, no perder de vista la repartición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer” (Foucault, 2020) que serían las siguientes:

1. *El nombre del autor.* El impedimento de tratarlo como un nombre propio y como una descripción.
2. *La relación de apropiación.* El autor no es ni el propietario, ni el inventor, ni el responsable.
3. *La relación de atribución.* Es la relación más clara que tiene con el texto, ya que el autor es al que se le puede atribuir lo escrito.
4. *La posición del autor.* En relación con los diferentes tipos de discursos y como fundador de un campo discursivo como por ejemplo Freud y el psicoanálisis, y el significado de “regreso a” como un juego que consiste en que eso estaba y por otro lado y lo contrario, no se trata de las palabras legibles y visibles, es decir, “se trata más bien de lo que se dice a través de las palabras” (Foucault, 2020).

I. La apropiación posmoderna en fotografía y la repetición

En líneas generales, puede afirmarse que la llegada de la fotografía a la escena artística neoyorquina en la década de los setenta viene propiciada por el uso de la fotografía como documento por los artistas conceptuales y de la *performance* junto con el uso de las imágenes de los medios de comunicación que hacían los artistas pop (Ribalta, 2004, p. 16). Los artistas apropiacionistas neoyorquinos de finales de los setenta exponían en las galerías Metro Pictures y Nature Morte (Guasch, 2000, p. 341). Gran parte de ellos participaron en una de las exposiciones que va a marcar el posterior desarrollo de las prácticas fotográficas: *Pictures* comisariada por Douglas Crimp y realizada en el *Artist Space* de Nueva York.

Douglas Crimp defiende la impureza de los medios artísticos, el acercamiento de pintores y escultores a cualquier estrategia creativa fundada en la presencia teatral y la temporalidad (fotografía, performance, video...) (Guasch, 2000, p. 343). El modelo que en este momento se pone en valor es una lectura barthesiana de la obra de arte: “no estamos en busca de fuentes y orígenes, sino de estructuras de significado: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen” (Crimp, 2000, p. 95). En función de esta lectura de la obra de arte, y del proceso de producción artístico, dos artistas van a lograr una posición privilegiada dentro del aparato crítico del momento (a la larga,

también determinará su posición dentro del mercado) que serán Cindy Sherman y, sobre todo, Sherrie Levine.

En *Pictures*, Sherrie Levine presentó una serie tripartita en la que recortó tres fotos de una madre y su hijo con la silueta de los presidentes Washington, Lincoln y Kennedy. Dichos perfiles proceden de las caras de monedas y las fotografías que recorta estaban tomadas de una revista de moda. La imagen de la silueta de Kennedy fue proyectada a través de un proyector que dio como resultado una imagen de 2,4 m. (la búsqueda de la originalidad). Tal como sostiene D. Crimp (2000):

Ahora bien, ¿cuál es el medio de esa presencia y, por ende, de la obra? ¿La luz? ¿Una diapositiva de 35 mm? ¿Una foto recortada de una revista? ¿O el medio de esta obra es quizá su reproducción aquí en este libro? Y, si es posible localizar el medio físico de la obra, ¿podremos entonces localizar la obra de arte original? (p. 94).

Douglas Crimp pone en cuestión el concepto de originalidad, idea que está desarrollada con más profundidad en textos posteriores como *La actividad fotográfica de la posmodernidad*. Estas ideas están presentes en el aparato crítico de los principales teóricos de lo que hemos llamado posmodernidad. Así, en uno de los textos más significativos de Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna*, de nuevo aparece la constante crítica al concepto de originalidad, entendido esto como rasgo distintivo de la modernidad. Para ello toman como punto de partida la realización de *Las puertas del infierno*, obra inacabada de Rodin, cuya ejecución fue llevada a cabo después de su muerte, a partir de los modelos en escayola que se encontraban en su estudio, de los cuales se sacaron un número limitado de copias en bronce. Dicho proceso de ejecución de la obra vendría a revelarnos “que todos los vaciados de *Las puertas del Infierno* son ejemplos de copias múltiples que existen en ausencia de un original” (Krauss, 2001, p. 14). Rosalind Krauss se apoya en el texto de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde se afirma que “la noción de autenticidad se vacía de sentido a medida que uno se aproxima a aquellos medios que son intrínsecamente múltiples” (Krauss, 2001, p. 14). Al igual que Rosalind Krauss, Douglas Crimp también hablará de la copia múltiple y de la pérdida del aura partiendo de las tesis benjaminianas, que son uno de los referentes de la crítica del momento (Crimp, 2004, p. 15).

El proceso que describe Rosalind Krauss en la realización de *Las puertas del infierno* pone de relieve lo que Carles Méndez Llopis y Hortensia

Mínguez García (2017, p. 113) describen como la copia “auténtica” u “original” a partir de una matriz legalizada y que se diferencia de otras copias calificadas como impropias. Esta diferenciación viene a plasmar “la voluntad por legitimar la autenticidad y originalidad de la copia ha permanecido constante dentro del cerco establecido por el mercado del arte” (Méndez y Mínguez, 2017, p. 116).

En el texto de Rosalind Krauss, el concepto de originalidad dentro de la vanguardia va asociado a la cuadrícula. A lo largo del texto va derribando paulatinamente la idea de que la cuadrícula sea un original del siglo XX, para concluir que se trata de una repetición. Este tema, que aquí trata brevemente, está más desarrollado en un texto anterior: *Retículas*. Para Krauss la retícula: “...ha logrado con un éxito casi total atrincherar las artes visuales en la esfera de la pura visualidad y defenderlas de la intrusión de las palabras” (Krauss, 2006, p. 59). Aunque critica el formalismo, Krauss viene a reproducir aquí las mismas tesis que Clement Greenberg (2006), para quien:

La esencia de la modernidad se basa [...] en el uso de métodos característicos de una disciplina para realizar la crítica de la propia disciplina, [...] para atrincherarla más firmemente en su área de competencia. [...] El carácter plano, la bidimensionalidad, era la única condición que la pintura no compartía con ningún otro arte, y así la pintura moderna se orientó hacia la “planitud” como no hizo hacia ningún otro sitio (pp. 111-112).

La retícula en Krauss, en gran medida, vendría a ser lo mismo que en Greenberg la planitud, la bidimensionalidad de la pintura, lo que es propio del medio pictórico en la modernidad. Ambos presentan un desarrollo cronológico y formal similar. Greenberg sitúa los primeros precedentes en el siglo XVI en Venecia y en el XVII en Holanda, España y Bélgica, mientras que Krauss sitúa los ejemplos previos de retícula en los tratados de perspectiva de los siglos XV y XVI, y en los estudios de Uccello, Leonardo o Durero. Aunque seguidamente se contradice, al afirmar: “Sin embargo, los estudios de perspectiva no son ejemplos tempranos de retículas” (Krauss, 2006, p. 61). Uno y otro desarrollan una línea discursiva en la que los orígenes del arte pictórico del siglo XX arrancan en el siglo XIX. Para Krauss el origen de la retícula se encuentra en las ventanas del arte simbolista y que luego pasará al siglo XX como una repetición en la obra de Mondrian, Agnes Martin o Ad Reinhardt, poseyendo entonces un carácter trascendente. Para Greenberg, el desarrollo de la planitud en la pintura del XIX viene propiciado

por David e Ingres, Manet y los impresionistas, hasta llegar al Cubismo. Ambos ven el siglo XX como una continuación del XIX. Frente a esta solución de continuidad podemos enfrentar la opinión de Mario de Micheli: “El arte moderno no nació por evolución del arte del siglo XIX. Por el contrario, nació de una ruptura con los valores decimonónicos” (Arnaldo, 1993, p. 11); lo cual no deja de ser también una simplificación del problema dejando de lado múltiples tradiciones, reacciones y hechos que relacionan un siglo con otro, como señala Javier Arnaldo. Lo que sí podemos afirmar es que las distintas teorías de la vanguardia y de la modernidad han buscado todas ellas un denominador común, pero la complejidad del fenómeno exige una lectura que vaya por más de un camino. Así, por ejemplo, las lecturas desarrolladas por Greenberg y Krauss son en gran medida herederas de las definiciones de la modernidad realizadas por Alfred H. Barr, Barr reducía todas las vanguardias a dos corrientes principales: Arte Abstracto Geométrico y Arte Abstracto No Geométrico, que estaban ya definidos en su primera exposición como director del MoMA en 1936, *Cubismo y Arte Abstracto* (Foster, 2006, p. 221). Hasta cierto punto este esquema nos puede servir para explicar algunos de los movimientos artísticos de principios del siglo XX. Pero no debemos olvidar que el fin último de algunos movimientos de vanguardia como el Surrealismo o el Dadaísmo era el de cambiar el mundo a través de la unión del arte y la vida.

Regresando de nuevo al texto de Krauss, *la originalidad de la vanguardia...*, Krauss nos propone un nuevo modelo de artista basado en la figura de Sherrie Levine. El medio que utiliza Levine no es otro que fotografiar fotografías (refotografía), o como lo denomina Krauss “la fotografía pirateada”, para ello se apropia del trabajo de fotógrafos reconocidos, como las fotos realizadas a su hijo Neil de Edward Weston o los paisajes de Eliot Porter. En una primera fase se apropia del trabajo de conocidos fotógrafos de los años treinta y cuarenta como Walker Evans, Edward Weston y Alexander Rodchenko; para continuar una nueva serie a principios de los ochenta con la apropiación de artistas del siglo XX (Miró, Matisse, El Lissitzky, etc.) para realizar versiones en color y continuar, a partir de 1985, con la apropiación de imágenes y motivos fuera de su contexto (Guasch, 2000, pp. 352-353). Para Douglas Crimp, Sherrie Levine también es el modelo de artista de la posmodernidad, poniendo como ejemplo, al igual que Krauss, las refotografías que realiza de la obra de Edward Weston a su hijo Neil, y señala que en su proceso de apropiación no solo se apropia de la obra de arte, sino también de otras vidas, otros relatos que incorpora como si fuesen suyos.

Dentro de las múltiples y variadas prácticas apropiacionistas, Richard Prince parte de la apropiación de la imagen publicitaria. Vicent Leo Robert

se dedica a recortar las reproducciones de la obra de Frank, *The Americans*, y formar un *collage*, para después fotografiar el resultado y producir “un nuevo concepto de objeto” (Wallis, 2001, p. 82).

La multiplicidad reproductiva que deviene del apropiacionismo se encuentra “entre la legitimación formalista comercial y la resistencia simbólica de la propia obra” (Méndez y Mínguez, 2017, p. 117) donde frente a la unicidad y singularidad de la obra de arte “lo múltiple sería concebido en su complejidad y multiplicidad [...] y singular lo sería como diferencia o fuera de lo ordinario” (Méndez y Mínguez, 2017, p. 121).

Cindy Sherman empieza a desarrollar su serie *Untitled Film Still*, una de las más apreciadas por la crítica y el mercado. En ella, y a través de la puesta en escena, adopta una serie de estereotipos sobre la imagen de la mujer; y a partir de ellos construye un personaje, para de este modo, poner en cuestión estos modelos. Así lo revela una de sus obras más conocidas (y cotizadas) que describe Douglas Crimp en el catálogo de *Pictures*. La obra de Cindy Sherman se basa en una serie de autorretratos ficcionalizados, utilizando el sistema de convencionalismos imperante en la sociedad, las formas de representar el rol femenino. Dicho en otras palabras, se autorretrata para, de esta forma, atacar las convenciones vigentes. Aunque el autorretrato ha sido una forma de afirmar la libertad y la individualidad (Cid, 1985, p. 179), el uso de la teatralidad y la ficción de los personajes representados anulan estos valores.

Las prácticas que desarrolla Cindy Sherman, al igual que las de Joel-Peter Witkin que veremos a continuación, estarían inscritas en lo que A. D. Coleman denomina el método dirigido. Coleman distingue dos grandes corrientes dentro de la fotografía: la denominada *straight photography* (fotografía directa, instantánea); y el método dirigido, en el que el fotógrafo “crea” consciente e intencionalmente los acontecimientos. Aunque señala que en el primero también encontramos rasgos del segundo. Según Coleman, en el método dirigido entrarían a formar parte las obras de estudio y la retratística formal, y tendría su punto de arranque en 1850, llegando hasta nuestros días.

El fotógrafo *crea* consciente e intencionadamente los acontecimientos con el objeto expreso de hacer imágenes a partir de ellos. Esto se puede hacer interviniendo en los acontecimientos “reales” que están teniendo lugar, o mediante la creación de cuadros escenificados; en definitiva, haciendo que ocurra algo que, de otro modo, no habría ocurrido (Coleman, 2004, p. 134).

II. Apropiación, imitación e intertextualidad iconográfica en tres ejemplos: *Las Meninas*, *Gods of heaven and earth* y *Woman once a bird*.

Dentro de las prácticas apropiacionistas, la mayor parte de la obra de Joel Peter Witkin la podemos encuadrar bajo el término *intertextualidad iconográfica*, que utiliza Simone Franco. Este concepto parte de la noción de dialogismo de Bajtín, que recupera Julia Kristeva, en la “que cada texto se construye como un mosaico de citas, cada texto es absorción y transformación de otro texto, que define la intertextualidad como la transposición de uno o más sistemas de signos en otro sistema de signos, ampliando también la noción de diálogo” (Franco, 2004, p. 211). Dicho concepto, el de la intertextualidad iconográfica, vendría a funcionar como la huella o traza derridiana y la pluralidad de voces (textos) que se encuentran en la escritura según Barthes, en otras palabras, cada texto (u obra artística) lleva en sí misma huellas o rastros de otra anterior que nos permiten leerla. Esto lo podemos observar sobre todo en las reinterpretaciones de obras clásicas del arte occidental. Dichas composiciones están realizadas con la técnica de los *tableau vivant*, en la que es primordial que el espectador conozca previamente la obra de referencia, y que consiste en una puesta en escena (con telas pintadas, personajes, poses, iluminación, vestuario) de la obra de referencia (Legramante, 2018, p. 87).

Esta transposición de signos que se articulan para generar otro sistema, Franco la ejemplifica en la versión que realiza Witkin de *Las Meninas* (1656) de Velázquez. En dicha obra existe una pluralidad de imágenes que no solo hacen referencia a la obra de Velázquez, sino que también se abren a la pintura cubista de Picasso o a las formas anamórficas de Joan Miró (2004). Este lienzo ha sido objeto de múltiples reinterpretaciones y ha servido como fuente de inspiración a lo largo de la historia para distintos artistas como Francisco de Goya, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Richard Hamilton, Cristóbal Toral, Micheline Lo, Herman Braun-Vega, Fernando Botero, Celia Washington, Sophie Matisse, Eve Susman, entre otros; y nos ofrecen una visión general de cómo se ha ido transformando el arte a lo largo del tiempo y su vinculación con el pasado y con la historia (Stoleriu, 2020, p. 83).

Las Meninas (self portrait after Velázquez) (1987) de Witkin nace del encargo realizado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con motivo de la retrospectiva que se le dedicó en 1988. En palabras del comisario de la exposición, Alain Dupuy, la intención de este encargo es “inscribirnos en la trayectoria del fotógrafo, y reconocer cuánto hay en su obra inspirado en la tradición del arte español” (1988, p. 4). En esta obra asimila y transforma el lienzo velazqueño dando resultado a una obra en la que podemos ver “todas las temáticas de Witkin, desde Cristo y los disca-

pacitados hasta el surrealismo y la reconstrucción de la historia” (Celant, 1995, p. 39), esta conjunción de temática variada quedaría expresada de la siguiente forma:

El tema del artista, tan destacado en la obra original, juega también aquí un papel importante, y Witkin consigue hacerlo suyo. Así, detrás del pintor hay una mesa con una cámara fotográfica, y de esta manera se autorretrata [...], eliminó elementos del lienzo de Velázquez e introdujo la pintura de Miró *Figura y perro ante la luna*, la bombilla del *Guernica* de Picasso (a la izquierda, detrás del pintor) y substituyó las copias de Rubens y Jordaens por fragmentos de obras velazqueñas (*La fragua de Vulcano*, *Los borrachos* y *La coronación de la Virgen*). A la derecha vemos un cuadro de composición cubista (Museo Picasso Barcelona, 2020).

El fotógrafo norteamericano, con el rostro desdibujado, ocupa el mismo lugar que Velázquez en el lienzo original y logra mantener, un aspecto similar, la imagen del rey Felipe IV junto con su esposa Mariana de Austria en el espejo del fondo, también mantiene el punto de fuga de la composición original, en el fondo en el personaje que aparece abriendo una puerta en la obra de Velázquez, se trata del aposentador de la reina, José Nieto Velázquez, y en la versión de Witkin es sustituido por Jesucristo como se puede observar en el boceto de la obra. La figura del aposentador se encargaba de anunciar la entrada de la reina, la de Cristo abre un camino de luminosidad (Celant, 1995) como se anuncia en los Evangelios de Juan y Mateo: “Yo soy la luz del mundo”.

La figura central de la obra sigue siendo la Infanta Margarita de Austria, pero desaparecen de su lado enanos, bufones y acompañantes. La modelo es una niña que tiene espina bífida y que fue junto a su familia desde Detroit a su estudio de Nuevo México durante el tiempo que duró la composición de la obra (cinco semanas); el armazón metálico a modo de falda sobre el que está sentada fue realizado por un amigo del artista y posteriormente él le incluyó las ruedas, incluye a uno de sus perros (UNM Art Museum, 2013) en el mismo lugar que en el original pero tumbado, uniéndose con una cuerda con la figura central. Esta figura está en relación directa con otra obra de Witkin, *Woman on a table* (1987) (Celant, 1995, p. 39).

Si atendemos a la forma de desarrollar la obra por parte de Witkin, sobre todo por el subtítulo de la misma (Autorretrato según Velázquez) podemos entender la obra como una reivindicación de la posición del fotógrafo

dentro del ámbito artístico, como artista-demiurgo al mismo nivel que el pintor. De esta forma daría continuidad a una de las líneas interpretativas de *Las Meninas*, la de Charles de Tolnay, que ha visto en el cuadro de Velázquez una alegoría de la creación artística. Para Witkin el estatus de artista vendría dado porque él refleja un tipo de belleza poco convencional, la de los freaks y los discapacitados (Celant, 1995, p. 40).

La obra está concebida como un homenaje a España y a Michael Foucault (Celant, 1995) por lo que podemos suponer que el fotógrafo norteamericano puede compartir la lectura que realiza el filósofo francés de la obra de Velázquez:

Quizá haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. En efecto, intenta representar todos sus elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquella recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta —de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo —que es el mismo— ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación (Foucault, 1968, p. 25).

Podemos concluir que la versión que realiza Joel Peter Witkin de la obra de Velázquez es un trabajo en el que el resultado final da lugar a una obra:

Creativa y no imitativa de su fuente de inspiración debido a su distintiva tecnología artística, así como su contenido. Se puede percibir como una obra de arte con identidad propia, única y diferente de *Las Meninas*. Puede servir como un buen ejemplo de una obra inspirada en una antigua obra maestra, que, sin embargo, debido a las características innovadoras de su contenido ya no necesitan depender de la original (Myoo, 2017, p. 90).

Estas características se pueden hacer extensivas a otras obras que realiza a partir de grandes iconos de la Historia del Arte; como *El nacimiento de Venus* (1482-85) de Sandro Botticelli y de la que realizará varias versiones. La primera, *Birth of Venus* (1982) siendo la más conocida, la siguiente que realiza y titula *Gods of heaven and earth* (1988). El título de esta última “sugiere que, al igual que los hombres, los dioses son sensibles a las mutaciones y

que son igualmente grotescos, desprotegidos de deformaciones” (Amaral, 2013, p. 112). En esta obra no solo mantiene el número y la disposición de los personajes de la obra de referencia, sino que añade alguno más como podemos ver en la parte inferior de la fotografía, en la que podemos ver una figura yacente y que nos remite al *Cristo Muerto en el sepulcro* (1521) de Hans Holbein el Joven.

En la primera versión que realiza la figura principal de Venus está encarnada por un transexual que mira directamente al espectador, mientras se agarra su pene erecto. Las referencias a la obra de Botticelli son mínimas: la concha en la que la diosa llega a la costa se mantiene y en la parte izquierda hay una figura alada y la cabeza de un maniquí que serían una reminiscencia a Céfiro, dios del viento del oeste que la transporta hasta la playa. El resto de los personajes han desaparecido, así como la mayor parte de la vegetación, aunque en la parte inferior derecha se pueden observar algunas plantas.

El nacimiento de Venus es debido a que Cronos corta los testículos de su padre, Urano, y los arroja al mar, produciendo la espuma marina de donde surge Venus. La obra de Botticelli representa el momento en que Venus sobre la concha se acerca a la orilla de la costa impulsada por Céfiro, el dios del viento del oeste, que aparece junto con su esposa y hermana Cloris, la brisa. En la parte derecha del cuadro aparece una de las Horas (la primavera) en disposición de cubrir con su manto a la diosa recién nacida. Se trata de una representación de Venus Anadyomene (Venus saliendo del mar) que huye de lo sensual, se cubre el pecho y sus partes íntimas; nos muestra una imagen de la Venus púdica que enlaza con otras obras de Botticelli y que representa el ideal de belleza (Gebhart y Charles, 2010, p. 142). La espuma del mar en forma de pequeñas líneas quebradizas y las flores esparcidas nos remiten al Uno primordial que está ausente del cuadro, Urano (Trias, 1992, pp. 69-72).

Como ya hemos indicado anteriormente, en la segunda versión que realiza el fotógrafo norteamericano de la obra de Botticelli mantiene los personajes y la disposición del original. En la composición de la obra debemos señalar “que los propios modelos participan activamente en la remodelación de sí mismos, dando a luz sus propias formas femeninas idealizadas” (Villaseñor, 1996, p. 79); y que vienen a ser un modelo de belleza para el propio artista al considerarlos los modelos más guapos, únicos y maravillosos con los que ha trabajado (ArchiveDVD, 2013a). El personaje de Cloris es sustituido por un hombre y las figuras de Venus y de la Hora de la primavera, por transexuales. Witkin se sirve de la figura del transexual, muy presente a lo largo de su obra junto con el personaje de Venus, para superar las distinciones de género entre lo masculino y lo femenino y de esta forma superar el concepto clásico de belleza: (Celant en Buscemi, 2017). Dicha superación opera al

contraponer la imagen de la Venus púdica de Botticelli que oculta su sexualidad con la del transexual que lo muestra abiertamente; y podríamos hablar incluso de ostentación de dicha sexualidad en la primera versión que realiza. La obra de Botticelli no sólo ha servido a Witkin para cuestionar las identidades sexuales y corporales, sino también a otros artistas como Orlan, Valie Export o Ulrike Rosenbach para abordar los temas de género (Montua, 2019, p. 291). También debemos mencionar que Witkin, al igual que Botticelli, recoge la tradición clásica del paganismo, pero con un carácter distinto, el de la superación de los géneros binarios. En los mitos clásicos podemos encontrar múltiples ejemplos sobre las identidades sexuales:

Aunque Tiresias es el personaje mitológico más conocido en el que se da la transexualidad, existen otros casos tanto en la mitología griega, como en la romana en los que la intervención divina provoca el cambio de sexo; sucede así con Ceneo amante de Poseidón [...] Hipermestra (o Mestra) también gracias a sus amores con Poseidón, podía asumir alternativamente uno u otro sexo [...]. También aparece la transexualidad en el de Leucipo, hecha pasar como varón y transformada al llegar a la edad adulta en muchacho por la diosa Leto [...] o el mito similar de Ifis (Pérez, 2006, pp. 189-190).

En *Woman once a bird* (1990) toma como obra de referencia la fotografía de Man Ray *El violín de Ingres* (1924). A su vez la obra de Man Ray toma como referencia la obra de Ingres *La bañista de Vapinçon* (1808) tomando como modelo a su amante Kiki de Montparnasse, realizando de forma simultánea un homenaje y cuestiona la tradición que representa Ingres, convirtiendo el violín en un objeto de deseo (Powell, 2000, pp. 772-773).

Witkin ve a su modelo como aprisionada en una cárcel de carne, la conoce en Nueva York en un concurso de fetichismo denominado "cintura y corsé pequeños" (Borhan, 2000, p. 51). Ella en su vida diaria lleva corsés extremos, realizados por su marido, y esto le lleva a estar constantemente bajo supervisión médica porque debido a esto los órganos internos de su cuerpo se van moviendo de sitio (UNM Art Museum, 2013).

En la obra del fotógrafo norteamericano las marcas del violín son sustituidas por dos heridas simuladas, realizadas por un maquillador, por la pérdida de las alas y que vienen a funcionar como metáfora de la libertad perdida por el género femenino a lo largo de la historia (Centre for Creative Photography, 2016). Witkin en su obra demuestra no solo el conocimiento de la Historia del Arte para resignificarla, sino también un dominio de la técnica:

Aprovecha la luz para crear un juego de sombras gracias al cual podemos ver las imperfecciones de su piel, cicatrices, heridas, celulitis. Además, este halo de luz resalta las antiestéticas curvas de su cuerpo. Los extremos de la fotografía están acentuados por contornos negros creando así para la figura, una prisión mal definida. Ella está erguida y, presentándose por detrás, no muestra ninguna expresión. La forma de su silueta nos recuerda a un busto de maniquí; su cabeza rapada la priva de cualquier signo externo de belleza y feminidad. En su espalda son evidentes dos marcas de mutilación muy pronunciadas. Denotan la amputación de la libertad y la pureza, porque evocan la ablación de alas similares a las de los querubines que se encuentran en las pinturas religiosas del Renacimiento. En su cintura, un cinturón de hierro comprime su caja torácica, en alusión al corsé que llevan las mujeres y por extensión, en alusión a la absurda búsqueda de la perfección que obliga a la representación del cuerpo con grilletes que lo asfixian (Montauban, 2009).

Al mismo tiempo, podemos encontrar fragmentos de otras obras que incluye en su producción artística, a modo de cita textual. De esta forma nos encontramos la lámpara del *Guernica* (1937) de Pablo Picasso en varias obras como en la versión de *Las Meninas* anteriormente citada, en *Waiting for De Chirico in the artist's section of purgatory* (1994) o en *Pygmalion* (1982). La inclusión de obras de otros grandes nombres de la Historia del Arte como Miró en las *Meninas* o *Picasso en Pygmalion*, donde "Witkin reproduce fielmente las partes de un cuadro de Picasso, *Mujer con flor* (1932)" (Legramante, 2018, p. 88). También observamos reinterpretaciones sin citas o referentes explícitos al original, como en *The revenge of Guernica* (1982), versiones parciales de la obra como *The Guernica variations: pathological reproductions* (1986). Al mismo tiempo son numerosas a lo largo de su trayectoria fotográfica los homenajes a grandes artistas de la Historia como podemos ver en *Picasso en los disparates de Goya* (1987), la anteriormente citada *Waiting for De Chirico in the artist's section of purgatory* (1994), *Studio of the painter* (Courbet) (1990), *Poussin in hell* (1999) o *The sins of Joan Miró* (1981), entre otras.

Conclusiones

Las obras aquí analizadas de Joel-Peter Witkin reflejan el diálogo del artista con la Historia del Arte. Para el fotógrafo norteamericano mirar hacia el pasado es necesario para comprender nuestro presente: "mi trabajo siempre implica mirar hacia atrás, porque sin un sentido de la historia estamos

diciendo que no nos importa lo que pasó con todo el conocimiento, la vida y las realizaciones que dieron lugar a nuestra época” (ArchiveDVD, 2013b).

Para Pierre Borhan (2000) la obra de Witkin representa una solución de continuidad con la Historia del Arte, donde la originalidad reside en aquello que aporta, pero también está en cómo lo aporta. Esta lectura que realiza Borhan del concepto de originalidad está en sintonía con aquella que hemos mencionado anteriormente que tenían en el Renacimiento y el Barroco, entendida como continuación del trabajo de los autores clásicos.

El resultado final de las obras viene a poner de relieve que no se trata de una mera transposición de signos a partir de la obra de origen, logra reformularlas para impregnarlas de su propio carácter adquiriendo así identidad propia. De esta forma *Las Meninas (self portrait after Velázquez)* (1987), como señala Celant, es un resumen de las principales inquietudes del artista (*Cristo y los discapacitados*), *Gods of heaven and earth* (1988) cuestiona las identidades sexuales y corporales y en *Woman once a bird* (1990) la obra funciona como una metáfora de la pérdida de libertad del género femenino. Al mismo tiempo, dicha originalidad se reviste de una “pugna dialéctica entre ella y la tradición, al basarse ella misma en conexiones históricas insalvables y rasgos convenciones que la hacen comprensible” (Méndez, 2017, p. 8).

Otra de las constantes en la fotografía de Witkin es la relectura de los modelos arquetípicos de representación del cuerpo humano. Para ello va a utilizar en la mayor parte de sus obras modelos fuera de los cánones de belleza dominantes, siendo el sujeto principal de su praxis artística aquellos que presentan alguna anomalía física y que en muchos casos pertenecen a las capas más desfavorecidas de la sociedad; otorgándole de esta forma una visibilidad que les está velada en otros ámbitos.

Referencias bibliográficas.

- Amaral, M. (2013). Joel Peter Witkin: Uma produção pluralista nas artes. *DAPesquisa*, 8(10), pp. 106-115.
- Analdo, J. (1993). *Las vanguardias históricas (I)*. Madrid: Historia 16.
- ArchiveDVD. (2013a, 3, 23). *Joel-Peter Witkin "l'image indélébile"*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=lapZU__W2H8&has_verified=1 .
- ArchiveDVD. (2013b, 3, 23). *Joel-Peter Witkin "Vile Bodies"*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_ZJd8EGjy5A&has_verified=1 .
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Bolivar, A. (2001). *El estructuralismo: de Levi Straus a Derrida*. Madrid: Cin-cel.
- Borhan, P. (2000). *Disciple and Master*. Paris: Fotofolio.
- Cabanillas, C. y Calero, J. (Coords). *Actas de las IV Jornadas de Humanidades Clásicas*, (pp. 285-292) Mérida: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura.
- Celant, G. (1995). *Witkin*. Zurich: Scalo.
- Celant, G. (2015). *Fotografia maledetta e non*. Milano: Feltrinelli, en G. Buscemi (2017) *Una prospettiva sulla fotografia di Joel Peter Witkin* [Tesis Doctoral Università di Pisa].
- Centre for Creative Photography. (2016, 9, 27). Joel Peter Witkin Lecture 9-9-16. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=TAIX-4P2b06g&t=1396s&has_verified=1 .
- Chevrier, J., Lingwood, J. (2004). Otra objetividad en Ribalta, J. (Ed.) *Efecto Rel*, (pp. 240-279), Barcelona: Gustavo Gili.
- Cid, C. (1985). Algunas reflexiones sobre el autorretrato. *Liño: Revista anual de Historia del Arte*, 5, pp. 177-204.
- Clippinger, D. (2002). Intertextualidad. En Victor E. y Charles Winqunst (Eds.), *Enciclopedia del Posmodernismo*, (p. 247) Madrid: Editorial Síntesis.
- Coleman, A. (2004). El método dirigido. Notas para una definición en Ribalta, J. (Ed.), *Efecto Real*, (pp. 129-144), Barcelona: Gustavo Gili.
- Crimp, D. (2000). Pictures, en Guasch (Ed.) *Los manifiestos del arte posmoderno*, (pp 88-95) Madrid, España: Akal.
- Crimp, D. (2004). La actividad fotográfica de la posmodernidad, en Jorge Ribalta (Ed.), *Efecto Real*, (pp. 150-162), Barcelona: Gustavo Gili.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Derrida, J. (1971). *De la Gramatología*. Coyoacan: Siglo Veintiuno.
- Derrida, J. (1989). Prólogo, en De Peretti, C. *Jaques Derrida, texto y deconstrucción* (pp. 9- 16) Madrid: Anthropos.

- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós.
- Dupuy, A. (1988). *Joel Peter Witkin* [Folleto exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Foster, H. (2006). *El Arte desde 1.900*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (1968). Las Meninas en *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (pp. 13-26) Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2003). *¿Qué es un autor?* Recuperado de saber.ula.ve/handle/123456789/15927.
- Franco, S. (2004). Intertextualidade iconografía, *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 21, pp. 12-23.
- García, M. (1989). *El arte después de Auschwitz*. Madrid: Historia 16.
- Gebhart, E., y Charles, V. (2010). *Botticelli*, Nueva York: Parkstone Press International.
- González, C. (1999). Deconstrucción: ironía e ironistas, en V. Bozal (Ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2, (pp. 405-414) Madrid, España:Visor.
- Greenberg, C. (2006). La pintura moderna, en Fanes, F. (Ed). *La pintura moderna y otros ensayos*, (pp.111-120). Madrid: Siruela.
- Guasch, A. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Barcelona: Alianza.
- Hayward, S. (2002). Barthes, Roland. En Victor E. Taylor y Charles Winqvist (Eds.), *Enciclopedia del Posmodernismo*, (p. 41) Madrid: Editorial Síntesis.
- Krauss, R. (2001). La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna, en B. Wallis, (Ed.). *Arte después de la modernidad*, (pp. 13-29). Madrid: Akal.
- Krauss, R. (2006). *Retículas en La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, (pp. 58-85). Madrid: Akal.
- Legramante, N. (2018). A fotografía na contramao dos códigos idealizadores de pintura, en F. Miranda, G. Vicci y Melissa Ardanche (Orgs.), *Actas del I Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual. Dispositivos y artefactos, Narrativas y Mediaciones*, (pp. 86-90) Montevideo: Universidad de la República.
- Martin, P. (2006). *Los conceptos de imitación y originalidad antes del Romanticismo*. En C.M Cabanillas y J.A Calero (Coords), Acta de las IV Jornadas de Humanidades Clásicas, (pp. 285-292) Mérida: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura.
- Méndez, C. (2017). De la originalidad como problema, en C. Mendez (Coord.) *La originalidad en la cultura de la copia*, (pp. 7-12). Ciudad

- Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Méndez, C. y Mínguez, H. (2017). La copia (in)evitable. De la originalidad y lo múltiple en la gráfica reproducible, en C. Méndez. (Coord.) *La originalidad en la cultura de la copia*, (pp. 111-124). Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Montauban. (2009, 22 Agosto). Woman once a bird. Recuperado de <https://www.ladepeche.fr/article/2009/08/22/658420-montauban-woman-once-a-bird.html> (consultado el 23/12/20).
- Montua, G. (2019). Giving an edge to the beautiful line: Botticelli referenced in the Works of contemporary artists to address issues of gender and global politics, en Ana Debenedetti y Caroline Elam (Eds.), *Botticelli Past and Present*, (pp. 290-305) Chicago: UCL Press.
- Morón, M. (1998). Originales y copias: la ilusión en la creación, *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 6(24), pp. 117-121.
- Museo Picasso Barcelona (2020). Recuperado de http://www.museupicasso.bcn.cat/meninas/art_witkin_1_es.htm (consultado el 13/12/20).
- Myoo, S. (2017). Las Meninas Interpretation narratives throughout centuries, *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 9, pp. 73-87.
- Pérez, I. (2006). *Mito y género en la Grecia antigua. Tántalidas, Labdácidas y Dardánidas* [Tesis Doctoral Universidad de Salamanca].
- Powel, K. (2000). Le Violon d'Ingres: Man Ray's Variations on Ingres, Deformation, Desire and de Sade, *Art History*, 23(5), pp 772-779.
- Ribalta, J. (Ed.). (2004). *Efecto Real*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Stoleriu, I. (2020). A Contemporary Approach of Las Meninas, en *ANASTASIS. Research in Medieval Culture and Art*, 7,(1), pp. 137-149.
- Trias, E. (1992). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- UNM Art Museum Distinguished Lecture Series-Joel Peter Witkin (2013, 31 enero) en <https://www.youtube.com/watch?v=3dCBlgjDukM> (consultado el 13/12/20).
- Villaseñor, M. (1996). The Witkin Carnival, *Performing Arts Journal*, 18, pp. 77-82.
- Wallis, B (Ed.). (2001). *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal.

**Ciencia y naturaleza en Hoffmann:
metáforas cognitivas en *El huésped siniestro***

*Science and nature in Hoffmann:
cognitive metaphors in The Sinister Guest*

Gabriel Ignacio Paravano

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
paravano69@gmail.com

Original recibido: 25/05/22

Dictamen enviado: 24/08/22

Aceptado: 28/09/22

Resumen

El siguiente trabajo presenta un análisis sobre un conjunto de nociones, perspectivas e implicancias que aparecen en el relato de Hoffmann, titulado *El huésped siniestro*, a saber: la naturaleza ominosa, la racionalidad y sensibilidad humana, y la capacidad discursiva —literal y figurativa— de representar a la realidad. A través de este cuento, encuadrado en la tradición romántica y en el género de terror, se ponen en juego dos comprensiones de la ciencia y la naturaleza, una moderna, de posición ilustrada, y otra romántica, de posición idealista, las cuales terminan atravesando ideas de poder, de sujetos y de objetos. La tesis que se defiende es que Hoffmann se posiciona dentro de una ontología y epistemología romántica para criticar o discutir las falencias de la ciencia moderna y esto lo hace usando un conjunto de metáforas que se presentan con cargas cognitivas específicas.

Palabras clave: ciencia, naturaleza, metáfora cognitiva, cuento, romanticismo.

Abstract

The following work presents an analysis of a set of notions, perspectives and implications that appear in Hoffmann's story, entitled The Sinister

Guest, namely: the ominous nature, rationality and human sensitivity, and the discursive capacity –literal and figurative– to represent reality. Through this story, framed in the romantic tradition and in the horror genre, two understandings of science and nature are put into play, one modern, from an enlightened position, and the other romantic, from an idealistic position, which end up going through ideas of power, subjects and objects. The thesis that is defended is that Hoffmann positions himself within a romantic ontology and epistemology to criticize or discuss the shortcomings of modern science, and he does this by using a set of metaphors that are presented with specific cognitive loads.

Keywords: Science, Nature, Cognitive Metaphor, Story, Romanticism.

Introducción

A primera vista, *El huésped siniestro*, obra de 1820 de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), parece una obra menor para la opinión popular, cuando se compara con relatos que han tenido más renombre, tirada o representación teatral del autor, como el *Hombre de arena* (1817) u *Opiniones del gato Murr sobre la vida, con una fragmentaria biografía del director de orquesta Johannes Kreisler* (1819-1821), tal vez porque esta es una historia de terror sobrenatural en la cual, al final del relato, se disuelve el misterio con explicaciones de tenor científico. Pero, debe precisarse, en los estudios contemporáneos de la novela romántica se ha señalado que este cuento es uno de los primeros que muestran la interiorización del mito gótico, debido a que lo inseguro o sobrecogedor ya no yace en lo externo (como en un bosque o en un cementerio) sino en el propio hogar, sobre el cual el “mal” irrumpe para destruir los espacios seguros preestablecidos (Bridgwater, 2013, p. 322).

De todos modos, este trabajo no se centra en los aspectos góticos del trabajo de Hoffmann, sino que recupera una cuestión que no ha sido abordada con profundidad en este relato: las ideas de ciencia y naturaleza que se implican y desarrollan. Los estudios hoffmannianos, cuando analizan las posturas epistémicas y ontológicas de los románticos en general, y de Hoffmann en particular, tienden a recuperar el relato *El magnetizador* de 1814. Las razones de ello son varias, como su referencia directa al científico Franz Anton Mesmer (Lu de Zhejiang, 2017, p. 86), su exploración del segundo yo o del áter ego que habita en el individuo pero que es incontrolable por la consciencia humana (Martín López, 2006, p. 125), o su desarrollo de lo siniestro desde la ambivalencia de la conducta en la vigilia y de la conducta bajo hipnosis (Abalia, 2013, p. 109). Todos estos elementos y recursos permiten lecturas críticas sobre los supuestos cognitivos y ontológicos del

autor y de la corriente de pensamiento en la que está inmerso. En los estudios referenciados, el relato *El huésped siniestro* es mencionado y no desarrollado, mayormente porque se considera como una obra menor para los análisis epistemológicos de las obras literarias románticas en general. En cambio, aquí se defiende la tesis de que dicha historia y los componentes que la hacen posible son una buena herramienta para dos consideraciones esenciales:

- Por un lado, para dar una clara idea de la imagen de la ciencia y de la naturaleza que caracterizó el siglo XVIII, y que luego serviría como base para pensar y discutir cómo debe confeccionarse y juzgarse la imagen de la ciencia y de la naturaleza de los siglos XIX y XX (Kragh, 1989, p. 16)¹.
- Por otro lado, para recuperar un conjunto de metáforas de la época que aún hoy son características de la ciencia, principalmente, de cómo debe entenderse el funcionamiento del universo para interpretarlo de una manera adecuada y para intervenir en los procesos de los fenómenos físicos con eficacia.

2. Resumen del cuento y sus principales elementos

El relato está enmarcado en una compilación de novelas cortas y cuentos, organizada en cuatro volúmenes, titulada *Los hermanos Serapion*, y publicada entre 1819 y 1821. El eje vertebrador de la compilación es una serie de conversaciones entre amigos, que se dan en el espacio de varios encuentros a lo largo del tiempo. Allí se comparten 28 relatos, analizados desde los preceptos y conceptos del mártir Serapion (Hoffmann, 2021, p. 839), con el fin de poder enunciar con claridad un principio estético que señale el proceso creativo del humano cuando este intenta generar una armonía entre la naturaleza y su espíritu (Brown, 2013 p. 33)². La historia de *El huésped siniestro* es contada por Ottmar, quien oficia de narrador

¹ Aquí se abre un debate propio de la Historia de la Ciencia, en cuya disciplina se reconocen dos corrientes historiográficas de cómo se instituyó la ciencia, cómo debe ser estudiada y qué tipo de efectos sobre la realidad pueden esperarse del conocimiento científico. Este debate no puede ser desarrollado aquí, pero una parte significativa del mismo supone una discusión entre una mirada ilustrada de la ciencia y una mirada romántica de la ciencia. La primera entiende la ciencia como una búsqueda y una garantía del progreso, la segunda la entiende como algo atado a su contexto y que opera con valores culturales intransferibles. Para más información remito a Kragh, H. (1989) y Ambrosini, C., Beraldi, G. (2020).

² Para más información sobre el debate de los amigos de la obra que varios intérpretes relacionan estrechamente con los amigos y escritores reales de Hoffmann, pertenecientes al círculo literario y social *Los hermanos Serapion*, remito a Brown, H. (2013).

omnipresente. La trama gira en torno a cuatro personajes: Angélica, hija del coronel de G., el capitán Moritz de R., Margarita de T., y el conde de S., quien también se presenta con otra identidad, el “general de S.”.

El relato está ambientado en Alemania, durante las guerras napoleónicas (1803-1815), estilística y filosóficamente se incorpora en el movimiento romántico (Roca, 2021, p. 7). Está presentada en episodios, conectados entre sí por elipsis de tiempo, y sobre los cuales los protagonistas intervienen con sus diálogos (caracterizados por ser fuertemente emotivos). Para marcar la atmósfera del cuento, al principio los personajes están en la casa del coronel, esperando su regreso bajo una fuerte tormenta y hablan entre sí sobre hechos fantasmagóricos y sobrenaturales. Algunas de las ideas presentadas allí, como lo siniestro de la luz en la oscuridad, el temor a lo extraño, los principios naturales más allá del entendimiento o el rol del inconsciente en la conexión con el universo, serán los componentes ontológicos-narrativos de todo el relato.

El nudo de la trama es el amor que Angélica y Margarita de T. (sirvienta de la familia G.) tienen hacia el capitán Moritz de R., este último sólo le corresponde a Angélica (Hoffmann, 2019, p. 110), pero el coronel de G. ha prometido la mano de su hija a un misterioso y siniestro hombre conocido como conde de S. (p. 126).

La historia se desarrolla cuando el conde de S. se vale de dos situaciones para lograr que Angélica acepte casarse con él: el llamado al frente de batalla del coronel y del capitán (p. 137) y los celos de Margarita de T. ante el amor no correspondido (p. 121). El conde de S. da la falsa noticia de que el capitán murió en una emboscada (p. 140), cuando en realidad sobrevivió a ella, pero fue hecho prisionero en un palacio por un aliado del conde, el Caballero de T. (p. 146). Tanto el conde de S. como el Caballero de T. son integrantes de una Escuela Invisible dedicada a la “ciencia secreta” del mesmerismo (p. 151).

El conde de S. se aprovecha del desasosiego de Angélica y del despecho de Margarita. El conde logra que esta última susurre palabras secretas al oído de la primera cuando duerme, y que deje la puerta de su habitación abierta para manipularla oníricamente con la mirada (p. 140). Margarita escapa el día de las nupcias por su sentimiento de culpa, y por una carta que el conde le dejó confesando que, por el uso de la *ciencia secreta* para controlar a Angélica, consumió su propia vitalidad y pronto morirá (p. 149). Con su muerte, Angélica se “libera del hechizo” (p. 150). Paralelamente, un amigo del capitán lo encuentra en un pueblo cercano. El capitán logró escapar de su cautiverio gracias a un compañero de guerra que lo rescató —aunque luego fallecería en el campo de batalla— y que, casualmente, también conoció al conde, pero como el general de S. Con este alter ego,

y mediante técnicas mesméricas, el conde había logrado que la amada del compañero de guerra lo odiara y dejara (p. 148). Posteriormente, el capitán y su amigo encontrarán a Margarita, les contarán lo sucedido con el conde y con Angélica (p. 153). Enterados ya de todo, se reúne la familia del coronel, el capitán y su amigo.

El epílogo de la historia presenta al capitán casado con Angélica, en una noche de tormenta, tal como empezó el relato, pero ya no con temor a la naturaleza sino con un regocijo ante ella (p. 154).

En esta historia, como se señaló, operan un conjunto de ideas sobre la ciencia y la naturaleza que, a la vez, implican nociones del conocimiento, poder e identidad de los sujetos y los objetos. Tales ideas y nociones serán analizadas a continuación, en dos áreas filosóficas: una ontológica, dedicada a la *naturaleza*, y otra epistémica, dedicada a la *ciencia*.

3. La ontología del “huésped siniestro”, la naturaleza romántica

En la obra de Hoffmann, se muestra la representación romántica de la naturaleza, la cual no puede ser dominada por el conocimiento y la tecnología. Lo natural aparece como una extraña fuerza que estimula a los mecanismos psicobiológicos de los humanos, causándoles desconcierto, temor o extrañeza (Roca, 2021, p. 9). Esta conexión entre los fenómenos naturales (mayormente representados con eventos meteorológicos, p. ej., la lluvia) y la psique humana (mayormente patentizados mediante pasiones intensas, p. ej., el terror), pone en evidencia que todo está conectado misteriosamente, inclusive lo producido por el humano, como si cada elemento no pudiera entenderse sin el *todo*, sin lo original; es decir, hasta los objetos de la técnica (p. ej., tetera, chimenea, trompeta, etc.) generan la sensación ominosa de la naturaleza incontrolable de la que irremediablemente provienen (p. ej., tormenta, vendaval, maremoto, etc.):

¿Acaso no podemos sentir el mismo pavor, oyendo el sordo tronar de la tormenta, el ruido del granizo al caer, los gemidos y el ulular del viento? ¡Vaya! Dedicemos alguna atención a la loca música y a las mil espantosas voces que brotan de esta chimenea o a la *cancioncilla fantasmal que comienza a cantar la tetera* (Hoffmann, 2019, p. 109. Cursivas agregadas).

Esta sensación de lo *ominoso*, es decir, de lo abominable y que produce aborrecimiento, en realidad es la forma que tiene el humano para hacer consciente de que está experimentando la cercanía con lo *numinoso*, i. e., aquella energía que no puede ser indagada por la razón, revestida con un carácter sagrado, es la fuerza directa y sin mediación del universo, es

la manifestación de lo que es absolutamente divino y absolutamente otro (Cardero, 2010, p. 3). Lo ominoso, entonces, es un sentimiento ante lo que es exterior y seductor, ante aquello que asombra y aterriza al mismo tiempo. Esta sensación, paradójicamente, no deja de mostrarse como una categoría del pensamiento y de la percepción del universo, pues se presenta como algo consciente e identificable³.

Este juego de seducción y terror proviene del conocimiento de que, lo que ha hecho posible que esto real exista también puede hacer que deje de existir. Es la intuición de que existe una fractura entre el universo y el caos, entre lo natural y lo artificial; y el humano toma profundo entendimiento de ello cuando se revelan las fuerzas ilimitadas de la naturaleza (p. 2). Para fortalecer tal imagen, Hoffmann se vale de dos obras sobre la condición indómita e inclasificable de la naturaleza y, por extensión, de lo que realmente sería el humano; lo cual funciona, a su vez, para señalar el límite analítico de la propia ciencia moderna.

La primera obra, *Regno di Pianto* [Reino del llanto], es mencionada simplemente en una cita en italiano tras el miedo de Margarita por la tormenta y las historias de fantasmas contadas por los protagonistas (Hoffmann, 2019, p. 111). Esta frase podría provenir de un poema de Giovanni Lotti de 1688, donde se realiza el mismo paralelismo que en el relato de Hoffmann. En el poema se habla del amor perdido y su afinidad con la consciencia de la muerte. Esto es así porque “morir” y “perder el amor” son dos formas de mostrar los límites humanos para con el mundo que lo rodea, y sobre el cual habrá que rendirse, pues no habría manera de evitarlo o de dominarlo:

[...] *Tombe, parlate voi. Anch'essa parlerà e quando meno se 'la crede di sotto a cupo avello farà publica fede, che alfin ciò ch'è più bello in tenebre sen va; anch'essa parlerà [...]* [Tumbas, hablas tú. Ella también hablará y cuando menos lo creas bajo un sepulcro lúgubre hará pública la fe, que al menos lo más hermoso en la oscuridad se va, y también hablará] (Lotti, 2017. Traducción propia).

Antes de continuar con el análisis en sí, es necesario abrir un paréntesis y dar cuenta de los elementos que llevan a relacionar el poema con el relato,

³ Aquí se abre una línea de interpretación literaria, dentro de la tradición psicoanalítica freudiana, en donde el propio Freud analiza el concepto de lo “siniestro” en Hoffmann en particular –pero, también, en la mirada romántica en general– en un artículo titulado “Lo Siniestro”, publicado en 1919. Allí se habla de la relación entre lo siniestro, el pavor y la experiencia de la divinidad aniquiladora. La interpretación freudiana toma al terror ante lo siniestro como una experiencia de pérdida del “yo”. Para más información sobre la cuestión de lo siniestro en el romanticismo y en el psicoanálisis, remito a Molpeceres Arnáiz, S. (2020) y a Olañate, J. J. (2008).

y a relacionar la fractura humana con la fractura de la naturaleza. Aunque parezca arbitrario, la frase “Regno di Pianto” es demasiado específica como para considerarla como parte del lenguaje de la ópera italiana de la época. Según el *Archivio della Cantata Italiana*, la única obra que utiliza específicamente esta frase es la mencionada de Giovanni Lotti⁴. A su vez, en los estudios sobre la poesía y la cantata del s. XVII, esta frase aparece refiriendo solamente a Giovanni Lotti. Ahora, si bien esta frase aparece también en otra obra italiana, el sentido que se le da es contrario al de Lotti y al de Hoffman. La otra obra a la que se puede aludir es la ópera “Santidad en las ermitas, o verdaderas. El S. Bruno Certosino” de 1748, de Scipione Careri. En ella se relata la vida del santo Certosino, que vivió en el s. XI, y la oración aparece como parte de un soneto: “[...] *Spero al regno di pianto. Colle mie forze invitte. Portar memorie alla mia fronie aferite [...]*” [Espero al reinado del llanto. Con mis fuerzas invencibles. Trae recuerdos a mis fondrías favoritas] (Careri, 1748. p. 114. Traducción propia).

En términos cronológicos, la ópera de Certosino es más próxima al relato de Hoffmann que el poema de Lotti, pero en términos conceptuales –y en el uso metafórico que tiene la frase– es más cercano Hoffmann a Lotti. En la ópera, la frase “Regno di Pianto” es una metáfora del esfuerzo sobrehumano que realiza Certosino para construir las iglesias en las que pueda funcionar –sin ningún tipo de persecución– la “Orden de los Cartujos” a la que pertenece (p. 5). En el poema, el sentido de la frase “Regno di Pianto” es mostrar la tensión y cercanía que existe entre dos situaciones existenciales que experimenta el humano: el amor y la muerte, y cómo sobre estas situaciones se generan poderosos sentimientos, como el deseo de amar o el temor a la muerte.

Dicho lo anterior, se puede seguir con la obra que Hoffmann toma para reflexionar sobre la condición indómita e inclasificable de la naturaleza. Esta segunda obra es referida explícitamente: *Puntos de vista sobre la cara oscura de la Ciencia de la Naturaleza* de G. H. Schubert (Hoffmann, 2019, p. 107). En ella se desarrolla un análisis de la representación de la naturaleza por parte de la ciencia actual dominante –lo que hoy denominaríamos “ciencia moderna”–, y cómo su forma intervencionista, mecanicista y analítica sólo produce ignorancia y pérdida de las conexiones íntimas que tiene la vida entre sí y las fuerzas naturales que la posibilitan, las cuales irían desde los modos biológicos de vivir, hasta las lenguas y culturas que se han creado (Schubert, 2008).

El elemento principal que se toma de la obra mencionada es la tesis “mesmérica” o del “magnetismo animal”, según la cual los problemas de salud (psíquicos o físicos) pueden curarse accediendo a lo onírico (Carrasco-Conde, 2016, p. 159), es decir, escapando de la mirada racional y alcanzando la

⁴ Para este dato en específico remito a Amendola, N. (2017)

dimensión oscura, anónima u oculta de lo humano –aquel punto de conexión con lo primordial o auténtico de la existencia–, mediante ciertas técnicas que permiten transformar la conducta del individuo, orientada por lo racional y lo social, a un entendimiento corporal de la intimidad ontológica que hay entre la existencia de uno y la existencia del universo: “[...] las maravillosas propiedades aumentan diariamente con la magnetización prolongada, los *accidentes nerviosos desaparecen* y el magnetismo a menudo hace lo que ningún otro remedio podría hacer” (Schubert, 2008, p. 330. Traducción propia. Cursivas agregadas).

Cabe mencionar que, consistente con el relato de Hoffmann, donde lo femenino es un objeto débil y deseante, Schubert aclara que esta técnica tiene mayor eficacia en mujeres y aún más si son jóvenes (p. 315). Por el tema que preocupa a este trabajo, no puede desarrollarse aquí el problema del género, la literatura y la ciencia, aunque sí cabe hacer las menciones siguientes. Si bien las miradas del conocimiento científico del romanticismo y la modernidad ilustrada son opuestas (p. ej., luz vs. oscuridad, dominio vs. fuerza.), en ambas la idea de lo femenino está subordinada a la idea de lo masculino:

- En la perspectiva moderna lo masculino es el modelo de conocimiento, pues ejemplifica lo racional por sobre lo emocional femenino (Roca, 2007, p. 4).
- En la perspectiva romántica lo masculino es el modelo de la conexión con el orden original, pues ejemplifica la identidad y la costumbre por sobre el caos y desorden femenino (Amorós, 2000, p. 47).

Lo que se quiere señalar es que en ambas perspectivas de conocimiento y de naturaleza se asumen roles sobre la mujer que priman en lo subordinante o en lo pasivo. Si bien es cierto que se pueden encontrar en las ideas de la modernidad y del romanticismo, elementos y conceptos que permitirán a los movimientos feministas obtener argumentos y herramientas críticas eficaces para la lucha de sus derechos como, también, se pueden identificar un gran número de pensadoras dentro de ambas tradiciones que han dado aportes significativos –tanto a la ciencia como el arte–, tampoco deja de ser cierto que tales argumentos y aportes históricamente fueron considerados como propuestas de las “hijas no queridas”, usando aquí la expresión de Celia Amorós (2000, p. 23). Porque, si bien las feministas ilustradas y románticas seguían los preceptos de las tradiciones de las que formaban parte, se consideraban como más radicales de lo que social y culturalmente era aceptado en la época⁵. Es decir, la modernidad y el romanticismo tenían perspectivas útiles para pensar en cuestiones de

⁵ Recomiendo para este tema el texto de Pilar Errázuriz Vidal (2012).

la autonomía y la emancipación de los sujetos de derechos, pero también estaban atravesadas por sesgos sexistas y prejuicios misóginos, los cuales terminaban por limitar al horizonte de acciones posibles de las mujeres (Bonilla, 2010, p. 192).

La cuestión del límite posible de acciones se evidencia en el propio relato de *El huésped siniestro*, allí se presentan dos personajes femeninos fuertes: el de Angélica, que encarna el bien, y el de Margarita, que encarna el mal pero, a la vez, y correspondiente a las expectativas de la época hacia los roles de la mujer, están posicionados en estereotipos subordinados y dependientes a las acciones masculinas: Angélica es la *mujer frágil* y Margarita es la *mujer fatal* (Oser, 1999, p. 13).

Continuando con la cuestión de las identidades de los sujetos que conocen a la realidad, y su relación con la ominosidad de la naturaleza, cabe señalar que esta no se agota en una idea de exterioridad que influye en todos los cuerpos y que, según su género o edad, poseen más o menos resistencia a su carácter terrorífico y universal, pues la idea romántica de conexión “humano con naturaleza” también está suponiendo una cuestión sobre quiénes son las personas cognoscentes. En la ontología romántica, se comprende que en la naturaleza humana yace una incapacidad constitutiva de discernir entre lo que es real y lo que es imaginario, entre la vigilia y el sueño, entre la consciencia y la locura (Martín, 2006, p. 45). Es decir, no sólo se postula que existe un *movimiento externo* de la naturaleza por querer reunir (o reconciliar) a todo lo existente —lo acepte o no, sea consciente o no, intente resistirse o no— sino que, paralelamente, opera un *movimiento interno* en el humano que lo empuja hacia a fuera y, en este proceso, lo vuelve hipersensible, impresionable, de fácil estimulación, que ora lo motiva con afán a cumplir sus metas y objetivos sin pensar en las consecuencias o circunstancias, y que ora lo paraliza tan fuertemente que lo deja atrofiado psíquicamente, mayormente, expresando ociosidad o melancolía intensa.

En la obra de Hoffmann esto se representa claramente al inicio de la historia cuando, en medio de una tormenta nocturna, y a la espera del regreso del coronel de G., los personajes cuentan historias de fantasmas y de eventos sobrenaturales. Allí, Angélica conversa con un amigo de la familia sobre por qué les interesa tanto este tipo de historias:

—[...] También a mí me ocurre que a veces, en medio del sueño, despierto súbitamente, sobrecogida por un miedo indecible, como si me hubiera sucedido algo aterrador. Y, sin embargo, no tengo ni la menor idea del motivo ni el menor recuerdo de aquel sueño, más bien me parece como si despertase de un estado inconsciente y casi mortal.

—Yo también conozco ese estado —añadió [...]—. Quizá tenga relación con ese poder de las extrañas influencias psíquicas a las que nos entregamos involuntariamente. Lo mismo que los sonámbulos no se acuerdan de su estado de sonambulismo, *quizá esa espantosa angustia sea como una especie de resonancia de aquel poderoso encanto, cuyo origen nos es desconocido [...]* (Hoffmann, 2019, p. 113. *Cursivas agregadas*).

Ahora bien, para la perspectiva romántica, lo que conduce al efecto numinoso de la naturaleza en el relato, i. e., lo que muestra definitivamente los aspectos incomprensibles y extraños del universo es la experiencia de la duplicidad de la realidad. La cuestión del doble posee una extensa tradición de pensamiento filosófico, literario, artístico y científico que va más allá de los debates del s. XVII (Rosset, 1993, p. 22). Pero, en las perspectivas románticas e idealistas, como las modernas e ilustradas, se da una dimensión nueva sobre el doble. Mientras que la ciencia moderna proponía la tesis de la homogeneidad de la realidad, donde todos los eventos naturales de la Tierra repiten o duplican los mismos mecanismos que los eventos naturales del resto del universo (Wilson, 2008, p. 52), la ciencia romántica propondrá la tesis de la heterogeneidad de la realidad, donde cada evento posible en la Tierra posee o implica otro evento antagónico, alternativo o incompatible en el universo (Berlín, 2000, pp. 75-76). Mientras que el doble moderno conlleva a una familiaridad con todo lo que sucede en el cosmos, el doble romántico conlleva a un extrañamiento con todo lo que sucede en el cosmos.

Este postulado de la duplicidad romántica será tomado como un recurso para mostrar cómo es la relación entre los personajes y la naturaleza en el relato. En Hoffmann esto funciona del siguiente modo: los protagonistas encuentran los sonidos de la naturaleza un *eco ontológico*, un aviso de que, tras lo percibido y clasificado, aún existe lo imperceptible e inclasificable. Por ejemplo, el sonido de la tormenta revela una presencia que está por llegar, a la vez que denota una distancia entre lo que sería terrible y pavoroso y lo que sería humano y cotidiano; una distancia que cada vez más se va acortando según el ruido se vuelve más nítido y audible, al punto que termina por interrumpir a los relatos (que, cabe mencionar, están ejemplificando el discurso racional-cognitivo humano) y que termina por reconducir al relato, al marco narrativo. Esto es claro cuando el conde S. entra a la casa:

Entonces, el general y yo oímos un potente golpe... Y en el momento en que [...] el narrador, decía estas palabras, se abrió la puerta de la

sala donde estaban con un estrépito terrible. [...] Entró un hombre vestido de negro de la cabeza a los pies, el semblante pálido y la mirada seria y muy fija (p. 118).

Esta repetición auditiva, esta relación “tormenta-huésped” entre el tronar de las nubes y el llamar a la puerta, no supone captar de forma más atenta la realidad sino, más bien, aquello que vuelve (trueno-puerta), lo que es reiterativo, está generando una atmósfera siniestra y tenebrosa, en la que uno duda de sus propias seguridades y se predispone a concebir lo ambiguo como una amenaza a la propia integridad. Sólo desde estos datos ontológicos, la experiencia de la numinosidad del universo, la tensión y fragmentación del humano entre fuerzas internas y externas (que lo han fijado en un tiempo y lugar que es controlado por una naturaleza terrible), y los primeros datos cognitivos que puede captar la limitada razón humana —en términos de repetición o reiteración—, puede ofrecerse la base intelectual de por qué el terror y el miedo —en estas historias y anécdotas contadas— incluyen a los fantasmas, a los aparecidos o a las sombras.

En la cosmovisión romántica el humano sabe que hay algo que lo dobla, i. e., nada en él es simplemente una identidad clara y directa sino que, de alguna manera enigmática, ha sido “duplicado”, “replicado”, “repetido”, en dos realidades. Estas realidades son homomórficas en sus atributos esenciales, coexistiendo en el mismo plano ontológico, pero tienen fuerzas y manifestaciones distintas, heterogéneas: en los sujetos racionales y emocionales es su finitud y fragilidad, en la naturaleza imponente e intempestiva es su infinitud y absolutez. Esto queda mucho más claro, y específico cuando el capitán Moritz de R. narra una experiencia de guerra, en cuyo relato hace hincapié tanto en la repetición auditiva ya señalada, como en la consciencia de los límites humanos ante el carácter ilimitado de la naturaleza, principalmente, con el rol de la muerte como evidencia de la tensión ontológica:

Apenas los primeros rayos del amanecer despejaron las densas tinieblas, me incorporé para ver quién de los tendidos estaba herido o agonizando. Era una noche tranquila; solo, suavemente, comenzaba a dejarse sentir un vientecillo matinal que agitaba el follaje. Por segunda vez oí un largo gemido que atravesó el aire, como si resonase desde la lejanía. Parecía como si los espíritus de los caídos en el campo de batalla se incorporasen y gritaran su dolor hacia la amplia bóveda celeste. Sentí que temblaba y me sobrecogió un terror profundo e indecible. *¡Los gemidos que había oído proferir a gargantas humanas no eran nada en comparación con estos sonidos desgarradores!* (p. 108. Cursivas agregadas).

4. La epistemología del “huésped siniestro”, la ciencia romántica

Antes de iniciar este apartado es necesario detenerse en un supuesto que se ha estado utilizando a lo largo del análisis pero que, ya en este punto, debe explicitarse adecuadamente. Es la tesis de la “ciencia romántica” y del “programa científico del romanticismo”. Por un lado, los estudios tradicionales del romanticismo han señalado que, mientras que la perspectiva moderna ilustrada se abocó por instituir a la “ciencia” como el triunfo de la razón humana sobre la naturaleza, la perspectiva romántica idealista se esforzó por señalar la existencia de fenómenos ocultos que debían ser estudiados por “saberes ocultos” (Berlín, 2000, p. 75). La mayoría de estos estudios han señalado que esta mirada era un modo de promover nociones esotéricas, religiosas u oscurantistas (Gode-Von, 1947, p. 131; Ordoñez, 2003, p. 82). Pero, por otro lado, en las últimas décadas, se está dando lugar a la interpretación de que existió un proyecto científico romántico propiamente dicho, iniciado como una respuesta a la defensa acrítica de la razón humana —considerada herramienta de comprensión del universo— (De Sousa, 2018, p. 108) y una crítica a la separación del saber objetivo con el saber subjetivo —considerado el criterio epistémico de lo verdadero y de lo falso— (Haraway, 1995, p. 345). Autores como Schelling, Wright de Durham, Lambert, Mesmer, Novalis, Orsted, entre otros, son ejemplos de pensadores de corte romántico (Ordoñez, 2003, p. 83.), que ofrecieron una postura científica alternativa de la ciencia moderna, donde reivindicaban dos grupos de grandes tesis:

- Metodológicas científicas: por un lado, la necesidad de la diversidad o pluralidad de perspectivas investigativas a los objetos naturales de estudio (Steinle, 2003, p. 222) y, por otro lado, la necesidad de incorporar herramientas analíticas no mecanicistas, como la intuición, la poesía o las emociones (Sepper, 2003 p. 113).
- De relaciones entre lo cognitivo y lo ontológico: por un lado, el reconocimiento de que la naturaleza no debe asumirse gratuitamente como correlativa a la razón humana —con el corolario de que la organización de saberes no supone una copia de los órdenes de la realidad— y, por otro lado, la hipótesis de que la relación entre los elementos del universo no es similar al de una gran máquina de relojería sino, más bien, es similar a un organismo vivo (Roca, 2021, p. 7).

Mientras que la ciencia moderna se orientó al estudio de los fenómenos físicos, la ciencia romántica estaba preocupada por los estudios de los fenómenos biológicos (Garnica, 2019, p. 62), pues comprendían que el

macro objeto de conocimiento de la ciencia, es decir, la realidad en su plenitud, es un objeto de conocimiento activo, en completo movimiento, con rasgos principalmente orgánicos, que requiere, por lo tanto, estudios sobre su génesis, sus procesos, sus actividades (Fox, 1996, p. 262). Esto daba lugar a producir otro tipo de interrogantes, quizás las más características son las que relacionan a los objetos con la creatividad y el ingenio, p. ej., la interrogante de si la creación de objetos materiales supone un proceso similar a la creación literaria (p. 261), en donde se comprende que no hay una respuesta causa-efecto, o un medio crudamente mecánico, sino una emergencia de partes, sentidos o acciones dentro de un proceso mayor (p. 263).

De este modo, contrario a la tendencia de la ciencia moderna, el pensamiento romántico sobre el conocimiento científico comprendió que las metáforas no eran sólo un componente poético o artístico (Ley, 1986, p. 1) sino que, más bien, tenían la capacidad de señalar verdades sobre el mundo que, de otro modo, no podrían ser captadas. Esta lectura romántica estaba inspirada en los trabajos sobre el discurso y la retórica de Baltasar Gracián (Romero, 2011, p. 63), Emmanuele Tesauro (Molina y Chiuminatto, 2004, p. 29) y Chesneau Dumarsais (Sánchez, 2019, p. 86) quienes, más allá de sus posturas filosóficas diferentes, ofrecían una relación entre la creatividad, el ingenio y la nomenclatura que, a su modo de ver, solo podía ser satisfecha por las metáforas. Es decir, las metáforas crean nombres para aspectos nuevos de la realidad mediante la inauguración de relaciones e identidades. Según estos pensadores, la evidencia de su tesis estaría en los propios tratados de retórica clásica, pues una parte relevante de estos textos estaba constituida por las traducciones de obras, trabajos, biografías, etc. entre un idioma extranjero y el propio y al hacerlo se encontraban con conceptos, términos o nociones que no tenían una traducción literal en su propio idioma, obligándolos a construir metáforas para denotar los sentidos que buscaban preservar. Esta evidencia no era especulativa porque era una práctica aceptada por los propios retóricos clásicos, como Cicerón en *Del Orador* o Mateo de Vendôme en su *Ars Versificatoria* (Faral, 1958; Vázquez, 2010).

Esta lectura de la creatividad metafórica, más relacionada con el ingenio humano que con el conocimiento del mundo, será sintetizada en 1725 por Giambattista Vico en su *Scienza Nova*, aunque la obra se centra en construir una serie de máximas que permitan dar un fundamento claro a los derechos y posibilidades humanas, con un corte teológico cívico (Vico, 2012, p. 82), que le da un lugar central y creador del humano sobre su propio devenir histórico; lo que interesa aquí es cómo, en su esfuerzo de separar el aspecto natural del aspecto social de los estudios científicos (Frausto Gatica, 2016, p. 74), termina por presentar una imagen del inge-

nio creador humano, que da un lugar preponderante a la metáfora, y de cómo ésta reproduce las acciones creadoras de la naturaleza. Vico da una caracterización de la metáfora en relación con la naturaleza, cercana a los usos retóricos de Hoffman, para hablar del poder de la naturaleza y cómo podemos conocerlo.

Para que sea claro lo anterior, a continuación se presenta la idea de conocimiento y metáfora de Vico, en relación con los modos en que se comunica la naturaleza, junto con una reflexión realizada en el propio cuento de Hoffmann sobre la cercanía simbólica entre los sonidos humanos y los sonidos de la propia naturaleza:

Con esta Metáfora, primera en ser concebida por mente humana civil, y más sublime que cuantas fueron formadas: que el Mundo y toda la naturaleza es un vasto cuerpo inteligente, que habla con palabras reales, y con *tales voces extraordinarias avisa a los hombres cosas en que, con aumentos de religión, quiere ser entendido [...]* (Vico, 2012, p. 118. *Cursivas agregadas*).

Estas voces de la Naturaleza se dejan oír en las noches calladas con sonidos semejantes a voces humanas quejumbrosas, que ora parecen venir de muy lejos, ora resonar próximas (Hoffmann, 2019, p. 108. *Cursivas agregadas*).

Ahora bien, aunque la ciencia moderna y la ciencia del romanticismo apelaron a “metáforas” para defender sus posturas, por un lado, las funciones que le adjudicaron fueron distintas y, por otro lado, las funciones cognitivas que le reconocieron tuvieron perspectivas opuestas. Mientras que la ciencia moderna mayormente apeló a las *metáforas mecanicistas* para poder entender los fenómenos naturales como procesos organizados, objetivos y posibles de manipulación técnica (Shapin, 1996, p. 31), por el contrario, la ciencia romántica apeló a las *metáforas emotivas* para poder entender los fenómenos naturales como procesos que no se agotan en lo racional, que ocurren de forma paradójica, y completamente desproporcionados ante los límites sensitivos, psíquicos o intelectuales que puedan plantear los humanos al universo (Roca, 2021, p. 14). En la obra de Hoffmann esta postura es obvia cuando se habla de la reticencia de la naturaleza ante el intento de la ciencia moderna por develar sus secretos, y también en la forma en que expulsa a quienes creen que la ciencia es suficiente para dominarla. Por ejemplo, es patente en la carta que el conde de S. le da a Margarita a modo de advertencia: “La Naturaleza, esta madre cruel, contraría a sus hijos desnaturalizados, *arroja de sí a los espías curiosos* que tratan de levantar su velo y les

lanza un juguete brillante, tan atractivo que dirigen su fuerza destructiva contra ellos mismos” (Hoffmann, 2019, p. 150. *Cursivas agregadas*).

Esta tensión entre metáforas es, en realidad, una tensión cognitiva, pues ambas implican condiciones de posibilidad de interpretación y esquematización del mundo. Dicho de un modo más preciso, apelan y supone la existencia de metáforas con cargas cognitivas. En consonancia con esta lectura, se puede realizar una recuperación sobre qué funciones gnoseológicas habrían de realizar las metáforas en general. Cabe aclarar que lectura no es gratuita, sino que está interpelada por múltiples estudios de Lingüística Cognitiva, Psicología Cognitiva, Neurociencias y Filosofía de la Mente, actualmente vigentes⁶. En este punto señalaremos tres funciones identificadas en los estudios contemporáneos que nos servirán para continuar con la relación entre ciencia moderna y ciencia romántica desde las metáforas utilizadas en el relato de Hoffmann. Podemos identificar tres funciones cognitivas en las metáforas:

- *Función estructurante del mundo* (Kövecses, 2010, p. 37. *Cursivas agregadas*). Aquellas metáforas que permiten a los hablantes comprender un objeto A por medio de la estructura B, como sea el “paso del tiempo es el movimiento”, o recuperando una metáfora del relato en cuestión: “la naturaleza es una madre cruel” (Hoffmann, 2019, p. 150).
- *Función fundante del mundo* (Kövecses, 2010, p. 38. *Cursivas agregadas*). Aquellas metáforas que ofrecen una sustancia o un contenedor para el cúmulo de las experiencias subjetivas, pudiendo ser la “naturaleza”, el “mundo espiritual”, “magnetismo animal”, o recuperando una metáfora del relato: “fuerza espiritual” (Hoffmann, 2019, p. 151).
- *Función orientacional del mundo* (p. 40. *Cursivas agregadas*). Aquellas que posibilitan ubicarse en una coordenada específica en el mundo para darle sentido a las acciones emprendidas, tal como el “frente de batalla”, “lecho nupcial”, o aquella metáfora del relato que señala el final del conde de S.: “árbol maravilloso” (Hoffmann, 2019, p. 152).

Lo que quiere señalarse es que, en el relato de Hoffmann, se presenta un conflicto de metáforas cognitivas a partir de dos sistemas de esquematización de lo que puede percibirse, conocerse y/o divulgarse. El relato ha colocado, en su historia de manipulación, ciencia secreta y control de las voluntades, una disputa epistémica —vigente en la época en la que fue escrito— entre dos sistemas de implicación cognitiva. Dicho de una forma

⁶ Para más información remito a Minervino, R. (2010).

más sencilla, las metáforas que entraron en juego en el relato de Hoffmann son dos tipos de metáforas sobre lo que puede ser denotado y sobre lo que puede enunciar la comunidad cognitiva (Roca, 2007, p. 2) a saber, por un lado estarían las metáforas de la ciencia moderna, coherentes con la idea de “ver es entender” (Lakoff, Johnson, M., 2009, p. 87); por otro lado, estarían las metáforas de la ciencia romántica, coherentes con la idea de “sentir es entender”. Un buen ejemplo de este tipo de metáforas, es el relato de la batalla, donde se entiende cómo esta concluyó no por evidencia visual sino por un sentimiento sobrenatural, terrorífico y pavoroso: “Los españoles, inclinados a lo maravilloso, creían escuchar las poderosas voces de los espíritus sobrenaturales, que eran anuncio de algo tremendo que iba a suceder. Encontraron confirmada su creencia cuando, al día siguiente, *la batalla retumbó terrorífica*” (Hoffmann, 2019, p. 108. Cursivas agregadas).

En esta manera de entender a la carga cognitiva de las metáforas, se está suponiendo la ontología romántica desarrollada en la sección anterior, donde se apela a la existencia de algo invisible que domina a la conducta de los sujetos y a los procesos de los objetos, reforzando el postulado del isomorfismo que define a todos los eventos de la realidad. Presentándose el siguiente doble juego, la manera en *cómo se dan los eventos de la naturaleza* (p. ej., la biografía de los individuos o los fenómenos meteorológicos) supone una tensión ontológica original de fuerzas cósmicas, y la manera en *cómo se dan los eventos cognitivos* (p. ej., la constitución de una disciplina científica o el desarrollo del sentido común) supone una tensión psíquica-emotiva original de fuerzas existenciales.

Estas tensiones no pueden resolverse con un simple pensamiento de cálculo debido a que lo incomprendible, pero necesario ontológica-epistémicamente, quedaría afuera. Se hace necesaria una manera alternativa de expresar lo real, lo que lleva a postular otras maneras de conocer y de enunciar al mundo. Allí el valor de lo metafórico, pero también allí la crítica de la ciencia moderna. Esto da mayor claridad a la caracterización que realiza Hoffmann, en el relato, del arte mágico del conde: “Tengo la certeza de que se ha valido de toda clase de armas secretas para ejercer un efecto psíquico en los caracteres y que esto lo lograba gracias a una fuerza especial que le había concedido la Naturaleza” (Hoffmann, 2019, p. 152).

En este punto, cabe señalar que las metáforas cognitivas mencionadas inicialmente, “ver es entender” y “sentir es entender”, terminan siendo partes constitutivas de dos maneras de hacer ciencia. No fueron algo que se agotó en el siglo XVIII, sino que puede rastrearse, al menos, hasta el siglo XX. Fox Keller explica que durante la revolución biológica de principios de la década de 1920 aún operaban las extensiones de las metáforas modernas mecanicistas e ilustradas (2000, p. 111) pero que, para la década de

1970, se dieron cambios en el concepto de información y de genética, que llevaron a la aplicación de las metáforas de carácter holístico, energético y organicista (p. 110). En sentidos muy cercanos a la tensión a los modernos y románticos, quizás, para que se ilustre este dato, la reformulación de la metáfora básica en términos de “ver en el microscopio es entender” y “sentir bioquímicamente es entender” sean suficientes para mostrar el punto de que las metáforas son relevantes para entender qué imagen de ciencia se está defendiendo y qué tipo de realidad posible se está postulando.

Pero si lo anterior peca de insuficiente, el autor de este texto interpreta que este uso de metáforas de 1970 tiene una cercanía con el sentido figurativo del pensamiento romántico, i. e., son consistentes con las nociones que hacen posible a la cosmovisión de la ciencia romántica pues, para esta perspectiva literaria y epistémica, no se puede reducir todo a *estados* y *engranajes*, no todo puede ser iluminado para comprenderlo. Aquí, lo natural impone una conexión de todo-parte que debe respetarse, y esto sirve para comprender las propias y necesarias limitaciones. Como la reflexión dada al inicio del relato:

Me refiero a aquella edad dorada, cuando el género humano vivía en íntima unión con toda la Naturaleza [...]. Hablo de esas voces extrañas de los espíritus, pues si no, ¿cómo se explica que todos los sonidos de la Naturaleza, cuyo origen conocemos de sobra, puedan parecerse gemidos quejumbrosos y llenar nuestro pecho del más profundo terror? (Hoffmann, 2019, p. 107. Cursivas agregadas).

Para cerrar este punto y sección (y dar un tercer apoyo argumental a la cuestión cognitiva de las metáforas), se mencionará que los elementos científicos e intelectuales que presenta Hoffmann en su relato, *El huésped siniestro* están mostrando un nuevo carácter, pues no son simples recursos estilísticos y narrativos para constituir la plausibilidad de los fenómenos terroríficos, sino que suponen un compromiso epistemológico con las relaciones entre lo humano y la naturaleza. Se están planteando cuáles son efectivamente las capacidades de conocimiento de los sujetos y, más importante, cuáles son las herramientas más efectivas para conocer al universo, comprendiendo que en el mismo opera tensión ontológica ineludible. Se concluye que es requisito epistémico el utilizar tropos, o elementos figurativos, por lo menos metafóricos, para denotar que *lo real no es lo literal, sino que es lo ambiguo y paradójico*. De allí que la “ciencia” en el romanticismo implique elementos, condiciones y posibilidades esotéricas, místicas o cuasi-mágicas, debido a que atraviesan lo racional para posarse en lo irracional, lo emocional y lo intuitivo. Esto es señalado varias

veces en el cuento. A continuación se colocan las que, a juicio del autor del artículo, son las más explícitas:

“[...] referencia Schubert en sus «Consideraciones de los aspectos nocturnos de la ciencia de la Naturaleza»” (p. 107).

“[...] es como si la voz de un espíritu que presintiera todo os hubiese dicho la verdad” (p. 148).

“Toda mi ciencia nada puede frente a ese negro destino que va a vencerme, cuando ya estaba en la cima” (p. 150).

“¡Margarita! Os he iniciado en secretos que aniquilarían a cualquier ser vulgar que intentase saberlos” (p. 150).

“[...] podría referiros muchas cosas de esa ciencia, que no me es desconocida, pero cuyo nombre no puedo decir por temor a no ser comprendido...” (p. 152).

“No quiero saber nada más de ese reino desconocido, donde habitan el espanto y el terror [...]” (p. 153).

Conclusiones

La idea del relato *El huésped siniestro* no es simplemente la de presentar una historia de amor, donde se da una prueba vital entre dos seres queridos. Eso sería hacer una lectura superficial de la obra. Sino que, más bien, ofrece una macro-metáfora sobre cómo Hoffmann —y por extensión muchos de los pensadores románticos— comprendía la relación entre los sujetos cognitivos (es decir, los propios humanos) con su objeto de conocimiento (los fenómenos naturales) y las posibilidades que otorgaba dicha relación.

Funciona una intuición de que, la ciencia moderna y el pensamiento ilustrado, al reducir la naturaleza a un objeto despersonalizado, han dejado de lado aristas y dimensiones que le son propias a la realidad. Como sea su íntima conexión con el propio sujeto que la estudia pues, al final y al cabo, se es parte del universo que se quiere comprender. Pero este “dejar de lado” no es simplemente una ignorancia que no tiene efectos sino, para la ciencia romántica, tiene peligrosas consecuencias, debido a que la naturaleza al ser la fuerza creadora de los sujetos cognoscentes también puede ser la fuerza que los destruya. Luego, la idea de un “huésped siniestro” toma otro matiz, ya que todo conocimiento científico tiene dentro de sí un agregado oculto, una oscuridad ponzoñosa, un elemento de retroceso que colabora con la destrucción, la pérdida y la incompetencia del humano.

El relato *El huésped siniestro* es una historia que intenta mostrar que se puede pensar una manera diferente de entender lo que existe, que hay lugar para una ontología “otra” y, por tanto, se puede constituir un cono-

cimiento científico alternativo, esto es, también hay lugar para una epistemología “otra”. Esto parecería, a simple vista, cuestiones propias de los procesos de institucionalización de la ciencia, resuelto en la actualidad, pero son problemáticas que al día de hoy la Filosofía de la Ciencia se está ocupando. Se está pensando aquí, por ejemplo, en las Epistemologías del Sur, las Epistemologías Naturalizadas o las Epistemologías Feministas.

Finalmente, si algo puede ser rescatado de las metáforas sobre el conocimiento y la realidad que aparecen en *El huésped siniestro*, es que se ha dado una advertencia específica: ni la ontología moderna ni la ontología romántica y, por consiguiente, ni la epistemología ilustrada ni la epistemología sensitiva están exentas de la ignorancia y el peligro, una destruye a la naturaleza por querer dominarla y la otra destruye al sujeto por querer comprenderla.

Referencias bibliográficas

- Abalia, A. (2013). *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea. Análisis y experimentación*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Amendola, N. (2017). *La poesia di Giovanni Pietro Monesio, Giovanni Lotti e Lelio Orsini nella cantata da camera del XVII secolo* [La poesía de Giovanni Pietro Monesio, Giovanni Lotti y Lelio Orsini en la cantata de cámara del siglo XVII]. Roma: Università degli Studi di Roma Tor Vergata.
- Amorós, C. (Ed.). (2000). *Feminismo y Filosofía*. Madrid: Síntesis.
- Berlín, I. (2000). *Las raíces del romanticismo. Conferencias A. W. Mello en Bellas Artes, 1965*. Madrid: Taurus.
- Bonilla, G. (2010). Teoría feminista, ilustración y modernidad: notas para un debate. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (11), pp. 191-214.
- Bridgwater, P. (2013). *The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective* [La novela gótica alemana en perspectiva anglo-alemana]. UK: Rodopi.
- Brown, H. (2013). *E. T. A. Hoffmann and the Serapiontic Principle. Critique and Creativity* [E.T.A. Hoffmann y el Principio Serapióntico. Crítica y creatividad]. Oxford: Boydell & Brewer.
- Cardero, J. (2010) Signos, dioses y muertos: una dinámica de lo sagrado, en *A Parte Rei: Revista Filosófica*, (72). Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/cardero72.pdf>
- Careri, S. (1748). *La santita negli eremi o vero. Il S. Bruno Certosino* [Santidad en las ermitas, o verdaderas. El S. Bruno Certosino]. Malta: Licenza Superiori del Gran Priorato di Capua. Commenda della Sacra Religione di Malta.
- Carrasco-Conde, A. (2016) F.W.J. Schelling, G.H. Schubert y la cara nocturna (y somnolienta) de la conciencia. *Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 1(35), pp. 157-173.
- De Sousa, B. (2018). No disparen al utopista, en *Construyendo a las Epistemologías del Sur. Vol. I*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 73-143.
- Errázuriz, P. (2012). *Misoginia romántica. Psicoanálisis y subjetividad femenina*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Faral, E. (1958). *Les arts poétiques du XIIème et du XIII siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age* [Las artes poéticas de los siglos XII y XIII. Investigaciones y documentos sobre la Técnica Literaria de la Edad Media]. Paris: Édouard Champion.
- Fox, E. (1996). *Feminism and Science* [Feminismo y Ciencia]. Oxford: Oxford University Press.

- _____. (2000). *Lenguaje y Vida. Metáforas de la Biología del siglo XX*. Buenos Aires: Manantial.
- Frausto, O. (2016). La ciencia nueva de Giambattista Vico. Fundamentos de las ciencias sociales en B.I. Uribe Mendoza (Coord.) *El crisol de la ciencia y la tecnología: Voces y perspectivas desde la historia y la filosofía*. Ciudad de México: UNAM.
- Garnica, N. (2019). *La actualidad del primer romanticismo alemán: Modernidad, filosofía y literatura*. Catamarca: Editorial Científica Universitaria de la Universidad Nacional de Catamarca.
- Gode-Von, A. (1947). *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*. Buenos Aires: Espasa.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, 'cyborgs' y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hoffmann, E. T. A. (2019). El Huésped Siniestro, en *Cuentos de Miedo*. Italia: Greenbooks.
- Hoffmann, E. T. A. (2021) *Collected Works of E. T. A. Hoffmann. Illustrated: The Nutcracker and the Mouse King, The Devil's Elixirs, Little Zaches, Master Flea* [Obras Completas de E.T.A. Hoffman. Ilustrado: El cascanueces y el rey de los ratones, Los elixires del diablo, El pequeño Zaches, El maestro pulga]. Kyiv: Strelbytskyy Multimedia Publishing.
- Koveces, Z. (2010). *Metáfora. Una introducción práctica [Metaphor. A Practical Introduction]*. Oxford: Oxford University Press.
- Kragh, H. (1989). *Introducción a la Historia de la Ciencia*. Barcelona: Crítica.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (2009). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Ley, N. (1986). Raza y Género: el Rol de la Analogía en la Ciencia. *Isis*, 77(2), pp. 261-277.
- Lotti, G. (2017). Datemi lagrime [Dame lágrimas]. *Poesie latine e toscane del Sig. Giovanni Lotti*, Biblioteca Nazionale Centrale. Recuperado de https://cantataitaliana.it/query_bid.php?id=8814.
- Lu de Zhejiang, G. (2017). *Intellektuelle Krisenerfahrungen und literarische Angstevoaktion in E.T.A. Hoffmanns Werken* [Experiencias intelectuales de crisis y evocación literaria del miedo en las obras de E.T.A. Hoffman]. Berlín: Universidad de Berlín.
- Martín, R. (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Molina, E. y Chiuminatto, P. (2004). Sobre la agudeza. Un capítulo del *Catalejo Aristotélico* de Emanuele Tesauro. *Onomázein*, (9), pp. 27-49.

- Oser, J. (1999). Die Frauenfiguren in E.T.A. Hoffmanns «Der unheimliche Gast» [Los personajes femeninos en “El huésped maldito” de E.T.A. Hoffmann]. *Neuere Germanistik*, Universität Mannheim, pp. 1-13. Recuperado de https://www.audimax.de/fileadmin/hausarbeiten/literatur/Hausarbeit_Literatur_Die_Frauenfiguren_in_E._T._A._Hoffmans_der_unheimliche_Gast_ahx907.pdf
- Ordoñez, J. (2003). El romanticismo como programa científico. La protoastrofísica. *Ciencia y Romanticismo*. Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia.
- Otto, R. (1917). *Lo Sagrado*. Buenos Aires: Claridad.
- Roca, A. (2007). Metáforas y analogías en la construcción de conocimiento: el género y el problema de la neutralidad y autonomía. II RAM-UFRGS. GT 20 *Gênero, Ciência e Tecnologia: Desafios Contemporâneos*. GETEC, UTFPR, UBA.
- _____. (2021). Clases Teóricas. Unidad V. Romanticismo. *Material de la Cátedra de Historia de la Teoría Antropológica*. Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Romero, F. (2011). El concepto de paradoja en Baltasar Gracián. *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, (8), pp. 55-72.
- Rosset, C. (1993). *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. España: Tusquets.
- Sánchez, E. (2019). *La gramática general de Du Marsais. Con comentario*. Extremadura: Universidad de Extremadura, Instituto de Estudios Humanísticos.
- Schubert, G. (2008). *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft [Puntos de vista sobre la cara nocturna de la Ciencia de la Naturaleza]*. Berlín: Biblioteca Estatal de Berlín. Recuperado de https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/schubert_naturwissenschaft_1808
- Sepper, D. (2003). Las controversias de Goethe y la formación del carácter científico. *Ciencia y Romanticismo* pp. 109-132. Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia.
- Shapin, S. (1996). *La Revolución Científica. Una interpretación alternativa*. Barcelona: Paidós.
- Steinle, F. (2003). ¿Experimentos románticos? El caso de la electricidad. *Ciencia y Romanticismo* pp. 208-227. Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia.
- Vazquez, D. (2010). Metáfora y Analogía en Aristóteles. Su distinción y uso en la ciencia y la filosofía. *Tópicos*, (38), pp. 85-116.

- Vico, G. (2012). *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Wilson, C. (2008). *Epicureanism at the Origins of Modernity* [El epicureísmo en los orígenes de la modernidad]. Oxford: Oxford University Press.

En clave de títere, maniquí, fanteoche o marioneta: la despersonalización vanguardista en el teatro de Antonin Artaud

In terms of puppet, mannequin or marionette:

avant-garde depersonalization in the theater of Antonin Artaud

Paloma López Medina Ávalos

Universidad Veracruzana, México

plopezmedina@uv.mx

Original recibido: 26/08/22

Dictamen enviado: 01/09/22

Aceptado: 04/10/22

Resumen

Antonin Artaud, como varios otros creadores de vanguardia, oponiéndose a la primacía del raciocinio y el psicologismo de las poéticas realistas, elaboró una concepción del quehacer actoral que continuaba con el legado de Jarry, pues lo postuló como un registro en clave de marioneta, fanteoche, títere, maniquí o autómatas. Llevó a cabo una exploración en torno a las nociones de despersonalización asociados a la configuración titiritesca del cuerpo del actor, distinguiéndose por elaborarla bajo la premisa de un teatro que se concebía como la realización mística del ser.

Palabras clave: títere, vanguardia, artaud, cuerpo, misticismo.

Abstract

Like many other vanguard creators, Artaud exposes an understanding of acting against the rules of intellectualism and psychology that were the bases of Realism and its poetic activities. Inspired by Jarry, Artaud expressed his considerations about the concepts associated with the figure of puppet, mannequin or automaton. His experimentations about the art of acting explored the actor's body based on the strategies of depersonalization. In order to express his mystical ideology, he takes the notion of puppet as the metaphor of humanity searching for the spiritual dimension.

Keywords: *Puppet, Vanguard, Artaud, Body, Mysticism.*

Cuando Antonin Artaud fundó junto con Roger Vitrac el Teatro Alfred Jarry, en 1926 (Durozoi, 1975, p. 135), su intención era liberar al acontecimiento teatral de las fórmulas de enunciación devenidas de la tradición mimético-ilusionista, que había tenido su última expresión en los procedimientos estilísticos de la escena naturalista. El nombre que dio a estas prácticas de un teatro nuevo fue un homenaje, pero también el reconocimiento de sí mismo dentro de la genealogía inaugurada, en 1896, con la irrupción del Padre Ubú en el contexto de la escena burguesa (Behar, 1971, p. 29). De acuerdo con Lola Bermúdez (1997) la rebelión de Jarry se opuso a la noción misma de representación, combatiendo tanto la ilusión verista como simbolista, pues su proceder atacaba tanto las posturas psicologistas que prevalecían en la escena como la actitud de idealismo de las propuestas simbolistas. Además, expone que este creador buscaba anular la fundamentación vigente de lo teatral en torno al decorado, al actor y a las reglas de escritura dramática con base en las tres unidades y que, por medio del personaje de Ubú, destruyó la consideración de un proceder dramatúrgico que se había organizado alrededor de un cuerpo del actor asimilado a lo que, desde su perspectiva, era irrepresentable. Asociada a la celebración sobre lo "inhumano del hombre", a través de ponderar un "teatro de la destrucción del teatro" (Bermúdez, 1997, p. 43), la propuesta de Jarry se resolvió en el rechazo al sentimentalismo, abrazando, en cambio, lo grotesco, lo material y lo físico.

A partir del trabajo sobre el eje discursivo de la "inhumanidad", aunado a la comprensión de la materia como presencia irreductible de la escenificación, Jarry decretó su alejamiento de las poéticas de intención realista ocupando la figura de la marioneta como modelo ejemplar del ejercicio actoral. Al conferir al cuerpo del actor con la potencia de marioneta, realizaba el procedimiento de desindividuación, entendido como la enunciación del artificio en su carácter de impersonalidad. En el ideario de Jarry, únicamente por medio de este distanciamiento de la individualidad de lo humano, la creación podía considerarse como verdadera actividad creadora: "El teatro que anima máscaras impersonales sólo es accesible a quien se siente lo bastante viril como para crear vida: un conflicto de pasiones más sutil que los ya conocidos o un personaje que realmente sea un nuevo ser" (Jarry, 1997, p. 186). En concordancia con el carácter que le concede a la Patafísica, como estudio de "las leyes que rigen las excepciones; [que] explicará aquel universo suplementario al nuestro" (Jarry, 2003, p. 17), Jarry ejecuta, con su planteamiento de la actoralidad que opera a partir de las nociones

asociadas a la marioneta, la posibilidad de explorar lo que se expresa en un estado de excepción con respecto a la constitución de lo humano. La búsqueda por quebrar los principios de identificación de un individuo con el cuerpo del actor radicaba en la necesidad de “que el público quedase estupefacto a la vista de su inmundado doble” (Jarry, 1997, p. 189), es decir, la intención era que el espectador asistiera a su duplicación en el escenario, pero no bajo los términos de la reproducción de la “naturaleza humana” definidos por la experiencia de la civilización, sino desde la perspectiva excepcional de los antivalores, de la expresión de lo que era considerado ruín, de lo que se evidenciaba carente de la modelación realizada por la cultura. La noción de marioneta se articulaba en relación con la experiencia del estupor, pues la intención de Jarry era que el público se identificara, mediante los mecanismos de la paradoja, con lo que hay de más fundamental en su constitución humana, al hacer evidente en la escena lo soterrado por los efectos de la hipocresía de las “buenas maneras” y la condescendencia moral de la convivencia civilizada. Bermúdez (1997) expresa que la noción de absurdo con que se asocia la obra de Jarry, proviene, precisamente, de mostrar crudamente los mecanismos menos nobles, encontrando también que la intención de postular la actividad escénica bajo la enunciación guiñolesca no consistía en un afán por infantilizar al espectador, sino más bien en procurar un mecanismo con el que Jarry podía exponerlo a “un espacio fantasmático por el que circulan todo tipo de pulsiones” (p. 46). Así, mediante la contradicción entre la carnalidad del actor y la contextura material de la marioneta, Jarry posibilitaba una poética de lo crudo y lo perverso que se cifraba en el eje de ruptura de la valoración de lo aceptablemente humano identificado con la noción de persona.

Tanto para George Wellwarth (1974) como para Henri Behar (1971), lo que inició con el memorable personaje de Jarry terminaría culminando en las prácticas de los dadaístas, los expresionistas y los surrealistas, a los que se sumó Artaud, por un tiempo, buscando formas teatrales no convencionales. Como heredero de este legado, a lo largo de sus propias experimentaciones, tratará de referir a la creación jarriana ponderando el registro de su provocación contra la norma de la poética teatral vigente. Incluso, en su escrito *Sobre el teatro balinés* en el que discierne sobre las posibilidades de realización de un teatro que se aparta de las poéticas realistas y textocentristas, tiende un vínculo entre lo que experimentó y la propuesta de Jarry:

Hay en el aspecto realmente aterrador de su diablo (probablemente de origen tibetano) una similitud notable con el aspecto de cierto

fantoche presente en nuestra memoria, que tenía las manos hinchadas de gelatina blanca, uñas de ramas verdes, y que fue el más bello adorno de una de las primeras obras presentadas por Alfred Jarry (Artaud, 2020, p. 74).

Si la figura de Ubú constituyó un referente para este creador no era solo porque mostraba la posibilidad de construir una manifestación escénica distinta, sino porque su proceder entrañaba la actitud de quien se coloca al margen de los decretos de un tipo de ejercicio de la cultura. Ubú era el símbolo de una expresión del ser contra un orden del mundo, de la oposición a un régimen que había sido el fundamento para constituir la primacía del raciocinio y del lenguaje, considerándolos la expresión por excelencia de lo humano, así como los procedimientos únicos, en su veracidad, para aprehender lo real y dar cuenta de su conocimiento.

El personaje jarriano se constituyó en paradigma, pues era la integración de la conducta contraria a la norma racionalista que se manifestaba en todos los ámbitos de la cultura humana y, por ende, también en las preceptivas y poéticas teatrales, conformantes de la preeminencia de la noción realista en las formas de enunciación escénica. A través de la estrategia de resaltar los rasgos de su conformación titiritesca, Ubú abría la puerta a una noción divergente tanto de la representación del mundo como del proceder de la conciencia, a la vez que introducía la posibilidad de que la escena expresara sus fundamentos de actividad poética. La cita que Raymond Williams (2017) rescata de D.H. Lawrence expresa esta nueva perspectiva que se oponía a la consideración naturalista del quehacer teatral: “el drama está representado por criaturas simbólicas, creadas por la conciencia humana; marionetas, si se quiere, pero no individuos humanos. Nuestro espacio escénico, tan aburrido en su personalidad, está completamente equivocado” (p. 128).

En general, las experimentaciones vanguardistas en el campo de la representación teatral, desde Jarry hasta las expresiones de la posguerra, rechazaron las posturas asociadas a las poéticas naturalistas, pues eran identificadas con la cultura burguesa y sus afanes de ponderación ilusionista de lo real. La “teatralización” o “poetización” de la enunciación escénica, la asunción o magnificación de su proceder y poder simbólico, así como la legitimación de su carácter no utilitario, fueron las resoluciones mediante las que exponían su entendimiento de lo real, rechazando la norma erigida por la cultura dominante. Williams (2017) explica que el emprendimiento de estos creadores, al asumir abiertamente que toda actividad discursiva es ilusoria y valorar al teatro como muestra ideal de este aspecto, era un modo de expresar el absolutismo de las formas hegemóni-

cas de representación. Con esta actitud ejercían una constante crítica hacia la monopolización de la conciencia expresada en los modos de acercamiento al lenguaje y las nociones de representación que ejercía la sociedad burguesa. Según Williams (2017), la oposición a estos procedimientos tiene como base una intención del individuo por obtener una experiencia genuina, particular, apartada de la conciencia “estandarizada” del mundo burgués, pues dicho orden se concebía como inmodificable si su aspecto opresivo continuaba siendo el dominante (p. 145).

Si se acepta lo que Behar (1971) expone acerca de *Ubú Rey*, se puede considerar que con este personaje se da paso a la expresión de las alteridades de conciencia que desplegaron posteriormente los movimientos de vanguardia: “[Jarry] expone algunas proposiciones contrarias a los principios del teatro naturalista, que habrán de facilitar la irrupción de lo irracional mediante la supresión de todo elemento concreto, presunto o real, capaz de permitir que el espectador siga aferrado a la realidad” (p. 32). La búsqueda de esta experiencia distinta de la conciencia resultó en el surgimiento de exploraciones escénicas que, a través de su enunciación o discurso, daban cuenta de la equívocidad en la interpretación de lo concebido como lo real, así como de otros medios posibles, aparte del raciocinio, para percibir el mundo: el sueño, la imaginación, la fantasía, el inconsciente e incluso la dimensión intuitiva del orden espiritual.

A partir de las premisas divergentes sobre la expresión de lo real derivadas de tal experimentación, las poéticas de actuación ya no privilegiaron la identificación psicológica del personaje, intentando “encarnar” a un individuo. No trabajaron sobre el análisis objetivo de la “naturaleza humana” –que era tratada como el asunto de investigación de las poéticas naturalistas–, por el contrario, el quehacer del actor se constituyó en un medio de metaforización de la alteridad de lo real; se conformó como una estrategia más de la configuración ficcional del discurso escénico. La insistencia por devolverle al teatro su carácter de artificio, su ser propiamente teatral, también implicó evidenciar al actor como recurso de artífice dentro del sistema de significación de la escena.

Entre otras manifestaciones, al conceptualizar al personaje lejos de la filiación realista, al dejar de lado la primacía del raciocinio y el psicologismo absoluto, los creadores de vanguardia continuaron con el legado de Jarry, pues discurrieron sobre el ejercicio actoral postulándolo como un registro en clave de marioneta, fanteche, títere, maniquí o autómeta. Wellwarth (1974), para expresar su vasto influjo y el efecto de sus ideas bajo las exploraciones posteriores, apunta que en el caso del Padre *Ubú*: “Un observador atento hubiera podido verle vagando un tanto indeciso tras los escenarios del drama expresionista alemán de la primera postguerra,

aventurándose a dar, con desacomunada timidez, algún tirón a los hilos de las *übermarionettes*” (pp. 27-28).

En las propuestas vanguardistas, las experimentaciones sobre los campos de la conducta irracional cobraron matices vinculados con las nociones de despersonalización o de desindividuación; o bien, fueron asociadas al sustrato primordial de lo humano, concebido como dominio natural o espiritual, pero que se esconde bajo la capa de la normativa impuesta por la cultura. En aportaciones como la de Edward Gordon Craig o Vsevolod Meyerhold es posible identificar esta búsqueda a través de su distanciamiento de la conceptualización del quehacer actoral. Ambos se alejaron de la noción de individuo considerada en los términos de las poéticas mimético-ilusionistas modeladas por la modernidad, para dar cuenta de una conceptualización de la teatralidad del personaje mediante las nociones de mecanicidad subyacentes en la figura de la marioneta que, según Behar (1971), ya estaba presente en la propuesta jarriana:

[...] cada artista ha de adoptar una voz especial, la voz del papel, que acabará de desencarnar al personaje. Todo ello justifica la identificación del artista con una marioneta, ya que, entonces, el público se halla ante el reverso de la realidad. El hombre que se mueve en el escenario es como un traje vuelto del revés, del que se advierte menos la materia que las costuras, o sea los tics (p. 32).

Según Valmor Beltrame (2005), Jarry buscaba la marionetización de los actores porque de este modo podía despojarlos de los rasgos que los identificaran en su personalidad. Si la norma de las poéticas devenidas del realismo fincaba su procedimiento en la construcción del carácter, es decir, en la manifestación particular del sujeto, era lógico que sus opositores asumieran estrategias tendientes a construir una figura de significación más general. Lo que el personaje de Jarry mostraba era la posibilidad de constituir una poética de despersonalización del ejercicio actoral –o de “descarnamiento” del personaje– con la que podía combatirse la suposición común de las formas de representación de la dimensión humana, devolviendo, al mismo tiempo, la mirada a las manifestaciones del ser entonces irrepresentables. Al recoger las expresiones hiperbólicas, grotescas y desparpajadas de la estilística del guiñol, Ubú introdujo un modo de enunciación que permitía resaltar lo que hay de “inhumanidad” en lo humano, es decir, aquellas características de los procederes psíquicos que, según la época, eran contrarias o escapaban al eje de la razón.

En el caso específico de Artaud (2020), su interés por definir una poética del teatro como manifiesto de su apartamiento de la racionalidad instrumental

de la conciencia le lleva a la admiración del espectáculo del teatro de oriente que califica de “despersonalización sistemática” (p. 75). De manera semejante a otros vanguardistas, para Artaud, el quehacer actoral no correspondía al ejercicio de expresar la complejidad psicológica de un individuo, porque no concebía que su cometido fuera el de mostrar la experiencia personal del sujeto en relación con una percepción utilitaria del mundo. Trataba, entonces, de despersonalizar la experiencia de la vitalidad para encontrar el “Doble espiritual” que, desde su perspectiva, constituye una dimensión “sobrehumana” (p. 67):

Una forma de terror se apodera de nosotros al considerar a esos seres mecánicos, a quienes no les afectan ni sus alegrías, ni sus dolores, pues pertenecen a rituales bien probados que parecen dictados por inteligencias superiores. Al final de cuentas es eso lo que más nos impacta en este espectáculo, esa impresión de Vida Superior que parece un ritual que profanamos con nuestra presencia. Tiene la solemnidad de un rito sagrado –el hieratismo del vestuario otorga a cada actor como un doble cuerpo, dobles miembros–, y hundido en su traje el artista parece que dejó de pertenecerse a sí mismo (Artaud, 2020, pp. 75-76).

Artaud (2020) concibe la despersonalización asociada a la mecanicidad u objetualización, como haría Craig o Meyerhold, sin embargo, en su caso, se corresponde también con la posibilidad de resaltar los rasgos universales de la experiencia vital trascendente. De tal forma que, paradójicamente, es la expresión mecánica de la figura titiritesca de lo humano –en cuanto evoca la ilusión de vida en un objeto sin personalidad, al ente sin voluntad propia o a la contextura de lo inerte en espera de ser insuflado de ánima– la que le permite abordar una de las nociones fundamentales de su pensamiento y creación: el teatro como una mística del ser.

Si el teatro tiene la potencia de descubrir la vida más profunda pero oculta en el devenir cotidiano, si devela realidades que no son a las que accede la conciencia comúnmente, entonces, la evidencia de que algo está oculto sólo puede darse sobre la escena cuando lo que se ha considerado bajo el término de lo viviente no se presenta como tal, cuando lo que se concibe como real no se expresa como lo cotidiano. Si la enunciación escénica por un procedimiento de negación opositora debe generar la paradoja que haga surgir lo oculto, entonces, en el pensamiento de Artaud, la *marionetización* del actor adquiere sentido porque lo inerte puede cobrar la intención de ser metáfora de lo que es en verdad el plano de lo viviente. Lo psicológico, en tanto vivencia personal y racional de un sujeto determinado

no es de interés, pues lo que sí importa es lo universal, lo cósmico, lo que trasciende los límites de la partícula, lo que en conjunto conforma la unidad del todo. La aspiración de un teatro que trabaja con fundamento en las nociones místicas es, a fin de cuentas, el encuentro del yo con la unidad, su disolución en el todo que es informe y que no conoce identidades, pues corresponde a existir en el principio de lo Absoluto.

La valía de la representación escénica deviene, justamente, de que se constituya en la vía de encuentro con la dimensión general o impersonal de la totalidad universal, que, a final de cuentas, coincide también con la vida más profunda y genuina: la expresión del ser anterior a la pauta cultural. La Vida aparece cuando los seres abdican del registro de su ser a través de la cultura y sus códigos normativos y, por eso, en el teatro, desligado de la vida convencional y constituida como sede fundacional de realidades alternas, es factible que lo Vivo aparezca. Sin embargo, si el espíritu en lo Vital se ejerce sin mediación, es decir, sin la procuración de las correspondencias psicológicas, lo que queda de ella es precisamente una suerte de simplificación o generalización de los rasgos, es decir, lo opuesto a la complejidad o especialización de lo personal y lo individual.

[...] en los rechinidos de autómatas, en las danzas de maniqués animados, es que a través de un dédalo de muecas, ademanes, de gritos lanzados al aire, a través de las evoluciones y de curvas que no dejan ninguna porción de espacio escénico inutilizado, de todo eso se desprende el sentido de un nuevo lenguaje físico de signos y no de palabras. Son actores que con vestuario geométrico parecen jeroglíficos animados (Artaud, 2020, p. 72).

Mientras que para D.H. Lawrence la revelación del artificio teatral dio paso a la expresión de “criaturas simbólicas”, para Artaud (2020), el trabajo de interpretación del actor se consolidó en la posibilidad de mostrarse en jeroglíficos animados, “signos espirituales” de un lenguaje simbólico y universal. Al caracterizarlo así, aludía a la indeterminación del signo que podía dar cuenta de una vastedad de interpretaciones frente a la reducción que creía encontrar en la precisión de un lenguaje constituido como norma. Gérard Durozoi (1975) expone que la oposición a la tendencia psicológica del teatro se correspondía también con el rechazo al lenguaje hablado en cuanto ambos eran, para Artaud, manifestaciones de un modo de cultura que impedía el acceso a las fuentes “antihistóricas” y “universales” que, creía, eran el sustento primordial de toda actividad cotidiana. Por eso definiría que para recobrar lo genuinamente humano, a través de la actividad escénica, había que rescatar lo ancestral a fin de expresarlo en “una espe-

cie de lengua primordial, más vasta que los vocabularios particulares” (p. 162), es decir, más allá de atrapar la vitalidad de lo esencial en formas fijas que han perdido todo contacto con su génesis de significación. Artaud (2020) pugnaba por un lenguaje que diera cuenta fehaciente de la realidad oculta en el orden mundano, expresando que “si el signo de la época es la confusión, veo en el origen de esta una confusión una ruptura entre las cosas y las palabras, entre los signos y las ideas que representan” (p. 31).

Además, con la apropiación del carácter de lo jeroglífico no sólo evocaba una vuelta atrás en el proceso de civilización, una etapa anterior al lenguaje, sino que planteaba la distinción entre una enunciación escénica literal para dar cuenta de lo real y una que reconocía sus procedimientos de actividad poética. Mientras, en la primera el actor ejercía su quehacer transcribiendo idénticamente al mundo de acuerdo a los términos de la realidad ordinaria, en la segunda lo llevaba a cabo recuperando la equivoicidad del universo simbólico bajo los procedimientos del artificio. Debido a que lo vivo constituía una realidad de carácter ilimitado e irreductible, la manera más fehaciente para dar cuenta de ella correspondía a la enunciación “jeroglífica” en su calidad de lenguaje más general o universal.

Precisamente, al observar las manifestaciones del “teatro balinés”, lo que Artaud recupera es la perdurabilidad o universalidad de los signos y el carácter impersonal de las acciones que cuentan la historia, dejando de ser la actividad teatral una manifestación expresa de la psicología individual de los personajes:

Así está ordenado todo en sus espectáculos, de manera impersonal; no se muestra la musculatura, no hay un girar de ojos que no pertenezca a una especie de matemática reflexiva que dirige y coordina el todo. Y lo sorprendente es que dentro de esta despersonalización sistemática, en estos juegos de fisonomía puramente musculares, aplicados a los rostros como máscaras, todo funciona, todo provoca un efecto máximo (Artaud, 2020, p. 75).

En los actores jeroglíficos, la experiencia del cuerpo desligado de su movimiento utilitario o funcional implicaba la ruptura del gesto con su acotación o normatividad cultural; la acción del cuerpo era puro desinterés en tanto su potencia no era la de lo mundano, sino la de la persistencia superior de lo trascendente. Visto así, el teatro, como actividad poética y no utilitaria, era el espacio idóneo para evidenciar cómo en el plano de la vida ordinaria la humanidad se encuentra desligada de su fundamento vital y, por tanto, su conducta corresponde a la de la materia inerte.

Sin embargo, el reconocimiento que Artaud hace del cuerpo del “actor balinés” como autómatas o maniquí no es peyorativo ya que, de acuerdo

a las pautas de su pensamiento místico sobre la escena, la potencia jeroglífica correspondía a la vía de la expresión primigenia, porque no es formulada bajo las normas de la razón ni mediante la operación de sentido o de significación dentro de un código convencional de conducta como lo es la cultura. De ahí que, cuando habla de las poéticas estilizadas del teatro oriental, pueda formular la equivalencia entre el comportamiento guiñolesco de Ubú y la expresión estilizada, autómatas, del actor balinés. En el pensamiento de Artaud ambos constituyen un procedimiento que funciona paradójicamente, no solamente porque los dos se oponen a las nociones miméticas de las poéticas realistas, sino porque, en su configuración escénica, mostrando lo contrario hacen surgir una dimensión que revela la parte de lo humano que ha sido vedada o negada por la norma.

Desde su perspectiva, las expresiones de la conducta civilizada entrañaban la orientación de la psique que prestaba atención solo a la manifestación superflua de lo vital, rechazando todos los aspectos que la razón no podía aprehender porque eran constituyentes de la conciencia en la experiencia de lo primigenio. Como en todo proceder de enunciación mística, la propuesta artaudiana ejecuta una inversión de la lógica para proponer que la tesis de lo vital a la que los humanos acceden todos los días, mediante la estructura racional de la conciencia, es un espejismo, una falacia. Ahí la vida es pura ilusión, ahí la humanidad solo conoce lo inerte; experimenta lo real como la creatura despojada de su ánima, engañada en la creencia de que vive por sí misma. En cambio, lo que la humanidad experimenta, a través de la conciencia sin restricción de su realización espiritual, la instala en lo verdaderamente vivo. Por eso, en su poética, la noción de la despersonalización adquiere el sentido de un retorno a lo informe, a la realización de lo preexistente, lo natural o incivilizado, entendido como una dimensión que no se conforma o reduce a los patrones conocidos que la conciencia, domesticada por la cultura, ocupa para figurarse a sí misma en el mundo.

Existe, pues, en el ideario de Artaud, el entendimiento de un antagonismo en la experiencia vital; una confrontación entre la dimensión en la que la humanidad existe bajo la restricción racional de la vida mundana y otra en la que es, en la libertad sin límites, de la existencia en lo absoluto. El teatro, constituido como ese lenguaje que revela lo cósmico y universal, debería, entonces, combatir todos aquellos modos de percepción y de expresión de la realidad que alejaban al espectador de la dimensión esencial de su existencia. Cuando Artaud (2020) caracteriza la ejecución de los “actores balineses”, reconoce la posibilidad de una manifestación escénica capaz de conducir a la realidad última:

Esos temblores, esos chillidos pueriles, ese talón que golpea el suelo cadenciosamente siguiendo el automatismo del inconsciente liberado, ese Doble que, en un momento dado, se esconde detrás de su propia realidad, es una descripción del miedo que vale para todas las latitudes y que muestra que para lo humano y sobrehumano los orientales también pueden rebasarnos en materia de realidad (p. 72).

Determina que de la liberación del inconsciente resulta una expresión de automatismo que conduce al plano íntimo del ser porque concede que de la supresión de la voluntad, de la eliminación de la actividad racional, resulta un tipo de percepción que es capaz de aprehender el “doble”, resonando a través de esta conceptualización no solo con el surrealismo, sino con la noción del “revés de la vida” que Behar utilizó para caracterizar a la teatralidad convocada por Jarry.

La inversión entre lo vital y lo inerte, lo verdadero y lo falaz, da razón de que Artaud halle la perfecta enunciación realista, la realización suprema de lo real, en la expresión del lenguaje de la escenificación del teatro balinés. La actuación “impersonal” de los actores, su conformación en “jeroglífico”, la escena “simbólica” de este teatro, le lleva a decir que, “[...] el lado realista lo encontramos entre nosotros, pero en su caso está elevado a la enésima potencia, y definitivamente estilizado” (Artaud, 2020, p. 77). Ahí, la ejecución actoral no procede con intención mimética, pues si así fuera lo que encarnaría sería tan solo el plano más superfluo de la intensidad viviente, es decir, el plano de lo real mundano que, en el misticismo de Artaud, se corresponde con lo ilusorio. En su visión, lo que la escena realista procura es la identificación del ser con una mera ficción de lo viviente.

La ponderación de la conducta antagónica al raciocinio y sus valores también dan razón de su propuesta de un teatro del cuerpo, pues la palabra constituía la expresión de la mente armónica, lógica, moral, en resumen, de la conciencia civilizada, a la que pretendía anular. Para María José Sánchez Monte (2004), este rescate de la corporalidad del actor resulta de una tendencia que tenía sus orígenes desde el siglo XIX. En su opinión son Appia, Craig, Meyerhold e incluso Stanislavsky sobre los que hay que posar la mirada para observar también algunas de las nociones que tendrán su resolución más radical en la poética artaudiana. Sin embargo, a diferencia de aquellos creadores, Artaud otorgó a esta consideración del cuerpo como agente de poeticidad sobre la escena, un orden metafísico muy particular, pues la perspectiva de que la realidad convencional es solo la dimensión aparente de lo vivo, alimentó su definición del actor. A pesar de investirlo con un propósito cósmico que trasciende al sujeto mismo, nunca dejó de reconocer que el actor es carne, materia animada, porque entendía que lo

vital como dimensión trascendente se encuentra en un plano que no corresponde al dominio de lo ordinario. El marco en el que inscribe la ponderación del cuerpo del actor correspondía a lo que Durozoi (1975) denomina como una “metafísica primordial”, caracterizando así la manera en que Artaud concibe que la escena es sede de una manifestación metafísica en que lo abstracto resuena en lo físico.

Lo distintivo de su poética radica en que la elaboración de la actuación “impersonal” estaba asociada a la negación del proceder psicologista y racionalizante pero no a la psique misma porque, si bien concibe una dimensión trascendente que supera lo que se expresa en la materia, admite la actividad de la conciencia a partir de la consistencia de lo tangible, lo sensible o lo perceptible. El deseo de Artaud (2020) era el de producir una enunciación escénica, denominada por él mismo como el plano de la “poesía metafísica” (p. 62), en la que, a través de hacer ostensible la materialidad del modo más crudo, se devolviera al sujeto al estado primigenio de la existencia. Al analizar la simplificación y amplitud de los recursos del lenguaje escénico de las expresiones del teatro oriental, determina que es, precisamente, la constitución material de la escenificación, la que permite que la conciencia abdique de lo superfluo para encauzarse en la evidencia del absoluto, pues ahí existe: “el *lado revelador de la materia* que parece dispersarse de repente en signos para enseñarnos la identidad metafísica de lo concreto y lo abstracto, y nos lo enseña en *gestos hechos para durar*” (pp. 76-77).

Dado que en el pensamiento de Artaud la materia no ocupa un lugar suplementario o inferior con respecto al plano trascendente, al reconocimiento del cuerpo como eje de la práctica actoral le correspondía también su recuperación de materialidad, concebida como la resolución en que lo vital puede aparecerse en el plano de lo mundano:

Y por encima de todo está la totalidad del nervio. Totalidad que encierra toda la conciencia, y los caminos ocultos del espíritu en la carne. [...] El Espíritu claro pertenece a la materia. Me refiero al Espíritu, en un momento determinado y claro. Pero es necesario que inspeccione ese sentido de la carne que debe darme una metafísica del Ser, y el conocimiento definitivo de la Vida. Para mí, quien dice Carne dice ante todo *aprensión*, pelo erizado, carne al desnudo con toda la profundización intelectual de ese espectáculo de la carne pura y todas sus consecuencias en los sentidos, vale decir, en el sentimiento. [...] En la carne hay un espíritu, pero un espíritu veloz como el rayo. Y sin embargo, el estremecimiento de la carne participa en la alta sustancia del espíritu (Artaud, 2005, pp. 78-79).

Es consecuente que, siendo la carne condición del surgimiento de la verdad de lo vital, el cuerpo del actor, su constitución de materia, adquiera tanto valor. En la escena de la poesía metafísica, el actor se convierte, entonces, en una especie de maniquí, títere o autómeta, un receptáculo material de las fuerzas trascendentes de la vida y un medio para hacerlas visibles. Su configuración titiritesca no es desdeñable, sino deseable, pues esta misma carnalidad pura, sin personalidad, vacía de sentido particular, es la única que permite el surgimiento de la esencia y fundamento de lo real en el plano ordinario.

La caracterización de maniquí evoca que la carne por sí misma corresponde a la vacuidad superior, al estado de disolución del yo que opera cuando el ser experimenta el encuentro con lo absoluto. Esta vivencia en la totalidad es, a su vez, la experiencia de lo que no conoce límites ni definiciones, por tanto, constituye la dimensión de lo impersonal o de la desindividuación. La correspondencia con el vacío o la nada de la constitución de títere da razón de que Artaud postule al cuerpo, en cuanto constitución material, como la evidencia más objetiva del ser y, por eso mismo, más fehaciente, erigiéndola como instrumento supremo:

Otro ejemplo sería la aparición de un Ser inventado, hecho de tela y madera, totalmente inventado, que no correspondiera a nada, y no obstante, que sea intrínsecamente inquietante, capaz de reintroducir en escena un pequeño soplo de ese gran temor metafísico que es la base de todo el teatro antiguo (Artaud, 2020, p. 62).

El cometido último de la escenificación, en los términos de la poesía metafísica, consistía en generar el terror de existir como creatura, en inducir a la revelación de que la humanidad no es otra cosa que materia sin participación en la creación de sí, que ella misma es una especie de autómeta conducido por la voluntad superior de alguien más. Si bien el teatro podía conducir a la experiencia de lo vital, sólo era susceptible de hacerlo a través de la constatación de la carnalidad, entendida como sustancia inalterada por los patrones de la normativa cultural. Para alcanzar la plenitud de la vivencia en lo absoluto, la humanidad debía reconocer que en este plano físico no hay más que este territorio, que no hay más que materia, que todo es una ficción, en cuanto todo sistema de creencias es una convención que se legitima en la medida en que se le otorga valor, pero no porque en sí mismo resulte esencial.

Cristopher Innes (1995) señala que la asociación entre lo físico y lo espiritual fue una constante en la perspectiva de Artaud, a la que se sumó una inversión entre los conceptos del bien y el mal que le vincula con el

pensamiento de la vanguardia anarquista. Explica que detrás de sus afirmaciones existe un entendimiento de la naturaleza y la civilización como ámbitos confrontados; mientras a la primera la relaciona con lo “antisocial”, a la segunda la concibe como un entorno de demandas falaces, sobre todo por parte de la moral cristiana, que tienen el propósito de subyugar a los individuos. Concibe la cultura como un campo artificial que, entre las estrategias que ocupa para garantizar su existencia, califica a lo físico o lo natural como “malo”. Innes señala que, por eso, en el pensamiento de Artaud se determina que:

[...] para ser fieles a nuestra propia naturaleza y por tanto libres de alcanzar nuestro verdadero potencial como “hombres totales”, ya no escindidos por la dicotomía occidental cuerpo/alma, debemos hacer lo que se nos ha enseñado que es “malo”, en tanto que forzarnos a entrar en el molde que la sociedad considera “bueno” es la perversión última (p. 70).

El rechazo al dualismo que entraña la unidad de lo concreto y lo abstracto, ya sea como derivación o repercusión uno de otro, que Durozoi (1975) establece como la premisa metafísica de Artaud, se resuelve, para Innes, en la búsqueda de la totalidad llevada a cabo por este creador a partir de la inversión del sistema de valoración moral. En ambos reconocimientos resalta la paradoja de la transposición que Artaud efectúa para definir la relación de la carne y el espíritu, el alma y el cuerpo, rompiendo con las nociones de espiritualidad de la hegemonía cultural. De acuerdo con Williams (2017), la determinación que Artaud mostraba por impulsar la primacía del cuerpo y el movimiento, ponderándolos como el sustento de la escena, era una muestra de la intención de los creadores vanguardistas por deslegitimar los modos de conciencia burgueses.

Las premisas de esta expresión de lo humano y su configuración material, constitutiva del pensamiento de Artaud, parecen reclamar su lugar en la estirpe de provocación de Ubú, pues son resoluciones opuestas a la conformación de dos de los valores de humanidad legitimados por la cultura burguesa: el intelecto y el espíritu. El “doble” del teatro, a decir del propio Artaud, se oponía a la copia “inerte, vana y edulcorada” de la realidad cotidiana que realizaban las prácticas teatrales burguesas. El doble del teatro consistía, por el contrario, en la manifestación de la conciencia que se expresaba en “otra realidad peligrosa y simbólica” (Artaud, 2020, p. 67). Al abordar, desde su particular misticismo, la dimensión trascendente y su consecuente resolución escénica no solo quiebra el canon de la escena de resonancias racionalistas, sino que rompe también con la visión occidental más común sobre el orden de lo trascendente.

En la base del ideario artaudiano existe la concepción de que el espíritu de la humanidad está prisionera por ignorancia, pues no advierte que la vida, la existencia, el mundo, la civilización, la convicción de lo real, caminan sobre la arbitrariedad. Propone que el reino del espíritu es cognoscible en tanto se asuma que la paradoja de la existencia consiste en que la vida extraordinaria corresponde al plano de su realización en la vida común, acotada por la cultura artificiosa y falaz. En cambio, siendo lo natural, lo incivilizado, la verdadera esencia del Ser, la plenitud existencial solo podía hallarse en lo que la constituye en su realización ordinaria, es decir, el caos y la imprevisibilidad de lo ilimitado.

Artaud reconocía que la anarquía de la accidentalidad y la contingencia es la verdadera condición de lo existente y, por eso, se oponía a todo sistema de moralidad que negara u ocultara la evidencia de este carácter, postulando que adentrarse en la crudeza de la realización de lo Vital era la única manera de que la humanidad no siguiera prisionera de lo ilusorio. De ahí que celebre los antivalores que desde Jarry habían aparecido en clave de marioneta y que constituían un régimen de alteridad del que quiso celebrar lo arbitrario, lo contingente y, sobre todo, el terror de creatura ante el sinsentido de su propia creación.

Alfonso de Toro (2014) expresa que en *El Teatro y su doble* puede encontrarse el desarrollo de algunos planteamientos expresados por Jarry, quien, al introducir mediante su personaje Ubú la noción de lo grotesco en forma de “una atroz y desfigurada marioneta” (p. 11), había hecho posible evidenciar los artilugios de la conducta humana que referían al caos, al poder, al terror, a la crueldad, entre otras manifestaciones no aceptables de acuerdo con la valoración moral vigente.

En la opinión de Wellwarth (1974), la perspectiva filosófica de Jarry, a la que denomina como “el sistema de rebelión mediante paradoja” (p. 23), fue fundamental en la construcción del pensamiento teatral de Artaud. Al parecer, de las concepciones patafísicas de Jarry, este creador no solo rescataría la potencia de lo irracional mostrada en Ubú, sino la consideración de la gratuidad de las acciones humanas, la consistencia ridícula del orden arbitrario del mundo y la percepción de lo accidental y contingente como violencia sistemática sobre la existencia humana. A partir de estas ideas elaboraría su propia actitud de rebeldía contra el orden general del mundo, otorgando a su ideario una directriz conforme a la valoración de la crueldad como condición metafísica que, a su vez, da razón de las nociones de su poética creadora en que recupera la clave de marioneta.

El ideario de Artaud que atraviesa su práctica escénica erige la convicción de que nadie es libre, nadie ejerce su voluntad, todos somos creación arbitraria de una fuerza vital, tan desconocida como cruel en su impulso

creador; nadie decide qué hacemos y quiénes somos sino ella. En su escrito *Sobre el suicidio* explora la idea del condicionamiento del ser ante la vida, estableciendo que ésta es una experiencia no consentida ni solicitada, o nacida del deseo de aquel que la experimenta; a final de cuentas, dada su involuntariedad, venir a la vida se torna un acto cruel y violento. A diferencia de la vida, que se obtiene sin haber sido siquiera pedida, la muerte se ve como un acto de voluntad, una acción que proviene del deseo del propio sujeto, un propósito a través del cual el ser decide por sí y para sí.

Mediante esta oposición, establece que el ser en vida no es más que la evidencia de un ser vacío de su propio yo, si por el “sí mismo” se comprende la oportunidad de ser dueño de sí, en el sentido de origen, inicio, creación y voluntad primigenia del ser por el mismo ser. La imposibilidad de ser creador de sí mismo, de que el individuo se dé la vida por voluntad, posibilita, a su vez, en la reflexión de Artaud, la consideración de que lo humano, en el marco de la vida no voluntaria, es puramente negación de lo vital:

Y ese Dios dispuso de mí hasta lo absurdo; me mantuvo vivo en un vacío de negaciones, de impugnaciones encarnizadas de mí mismo, destruyó en mí hasta los menores empujes de la vida pensante, de la vida sentida. Me redujo a ser como un autómatas que camina, pero un autómatas que sintiera la ruptura de su inconsciencia (Artaud, 2005, p. 101).

De este modo, Artaud recupera para la elaboración de su pensamiento, la larga tradición de la metáfora de la humanidad como marioneta del destino, asumiendo la percepción de la vida como fatalidad que, también, es objeto de elaboración en otras poéticas de la vanguardia, entre las que resalta el teatro nacido del “existencialismo” o el “teatro del absurdo”. A semejanza de estos creadores, en el orden de su pensamiento, la creatura es a fin de cuentas un autómatas, una creación dotada de vida por otra voluntad, pero, en su caso, consiste en un sujeto que no es ajeno a su condición, pues el sufrimiento deviene precisamente de que el autómatas reconoce en sí la realidad viciada, la negación de la vida que se ejecuta en sí mismo, el rompimiento de su ser frente al mundo.

Mientras para aquellos la condición se resolverá en términos de libertad o de absurdidad, para Artaud solo puede resolverse en la poeticidad, entendida como condición voluntaria de restitución de sí en el orden cósmico. Por eso no es extraño que junto al deseo de un teatro nuevo, de un teatro rendido a su poeticidad, también consigne la resolución del triunfo del autómatas cuando se rinde a su propia constitución inerte, a su potencia de artificio.

Resuelve así, en la voluntad de ser, una poética de la celebración de lo “absoluto”. Este es un retorno al estado previo al nacimiento, en que lo impersonal o la desindividuación son el signo de la liberación de la vida involuntaria que promete la restitución del ser a la plenitud de lo “vivo”. Bien visto, el legado teatral de Artaud expresa que, en un orden atravesado por la crueldad de la vitalidad genuina, la existencia en clave de marioneta, fanteche, títere, maniquí o autómatas es la evidencia de que, aun en la violencia de ser en el mundo, la creatura puede redimirse a través de la acción de convertirse a sí misma en jeroglífico de la vida, conjurando aunque sea por instantes la evidencia de lo inerte.

Referencias bibliográficas

- Artaud, A. (2005). *El arte y la muerte. Otros escritos*. Ciudad de México: Caja Negra.
- _____. (2020). *El teatro y su doble. Teatro de lo sagrado y México*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Behar, H. (1971). *Sobre el teatro Dadá y Surrealista*. Barcelona: Barral Editores
- Beltrame, V. (2005). "A marionetização do ator. Móin-Móin". *Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, 1, pp. 52-78. DOI:10.5965/2595034701012005052.
- Bermúdez, L. (1997). "Introducción". En A. Jarry. *Ubú Rey*. (pp.7-85). Madrid: Cátedra.
- Derrida, Deleuze, Pavlovsky, Periférico de Objetos, Tantanian". *Apuntes de Teatro*, (139), pp. 9-27. Recuperado de <http://www.pensamientoeducativo.uc.cl/index.php/RAT/article/view/32301>
- De Toro, A. (2014). "Más allá de la representación. Jarry, Artaud, Freud, Bacon, Barthes,
- Durozoi, G. (1975). *Artaud: la enajenación y la locura*. Madrid: Labor.
- Innes, C. (1995). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jarry, A. (2003). "Definición". En C. Ferrer. *Patafísica*. (pp. 17-28). Logroño: Pepitas de Calabaza.
- _____. (1997). "IV. Cuestiones de teatro". En L. Bermúdez. (Ed.), *Ubú Rey*. (pp.188-191). Madrid: Cátedra.
- Sánchez Monte, M. J. (2004). "Teoría teatral del siglo XX: El cuerpo y el ritual". *Teatro: revista de estudios culturales*, (20), pp. 87-101. Recuperado de https://www.researchgate.net/profile/Maria-Jose-Sanchez-Montes/publication/318100511_Teoria_teatral_del_siglo_XX_el_cuerpo_y_el_ritual/links/5c86929492851c00dd3084f3/Teoria-teatral-del-siglo-XX-el-cuerpo-y-el-ritual.pdf
- Wellwarth, G. (1974). *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*. Madrid: Lumen: Alianza.
- Williams, R. (2017). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

**Los hilos de Ariadna:
el cabello en *Las mujeres flores* de Eunice Adorno**

Ariadne's threads: the hair in Las mujeres flores by Eunice Adorno

Anel Jiménez Carrizosa

Independiente, México
ancarrizosa@gmail.com

Original recibido: 26/08/22

Dictamen enviado: 06/09/22

Aceptado: 29/09/22

Resumen

En la serie *Las mujeres flores* de Eunice Adorno se puede apreciar la manera en la que el papel de la diferenciación sexual juega en las representaciones del cuerpo femenino, y de manera especial, del cabello de los cuerpos femeninos, un rasgo distintivo que funciona como señal identitaria. Dentro de las imágenes podemos rastrear vestigios de una erótica de la amistad entre mujeres, que se aleja del sentido coloquial de la palabra. Esta erótica de la amistad es caracterizada desde la anarquía relacional.

Palabras clave: Cabello, cuerpo femenino, mirada femenina, Mujeres, Retrato.

Abstract

In the series Las mujeres flores by Eunice Adorno, it is possible to appreciate the way in which the role of sexual differentiation plays in the representations of the female body, and in a special way, of the hair of female bodies, a distinctive feature that functions as a signal identity. Within the images we can trace traces of an erotic friendship between women, which moves away from the colloquial meaning of the word. This erotic of friendship is characterized from relational anarchy.

Keywords: Hair, Female body, Female gaze, Women, Portrait.

Introducción

Las Mujeres flores es una serie de 26 imágenes digitales realizadas por la fotógrafa mexicana Eunice Adorno. Originalmente la serie se concibió como un proyecto editorial; en 2011 fue editado como foto-libro. La serie trata sobre la vida de las mujeres pertenecientes a algunas comunidades menonitas que habitan en el norte de México, específicamente de las comunidades de Nuevo Ideal y la Honda.¹ Estas comunidades son consideradas *old colony*, es decir, están fuertemente arraigadas a su religión y tradiciones, llevan un modo de vida muy disciplinado y evitan hacer vínculos con personas externas a ellos.

La temática de la serie fotográfica son las mujeres de estas comunidades y su vida cotidiana. Las mujeres están al centro y son con respecto a lo cual todo elemento visual se supedita. Desde un abordaje documental, Eunice Adorno ha realizado una labor de investigación y acercamiento para poner al alcance de nuestra mirada en destellos, sombras y colores las historias de sus protagonistas.

La fotógrafa explica que fueron las ropas y el calzado de las mujeres los elementos visuales que llamaron su atención. Estos elementos señalan el tipo de sociedad a la que pertenecen los individuos que las usan y el rol que ejercen en ella:

Me encantaban esas ropas, esos zapatos y algo de esa cultura conservadora. Yo venía de ahí de algún modo o de otro, quizás de una manera más mexicanizada y desde los evangélicos bautistas de los noventa. Pero al contrario de ellas, lo había negado mucho tiempo, y entonces me empecé a reconciliar con muchas cosas de mi infancia, me sirvió para abrir otros sentimientos. Lo religioso de algún modo será en mi profundo ser, cuestionado, pero a la vez, también aceptado como una parte histórica e identitaria de mi vida, y convivir con estas mujeres en este tiempo fue para mí muy importante para mi formación (Entrevista a Eunice Adorno, 2021).

En las comunidades menonitas, las vestimentas son prácticamente un uniforme que separa claramente la población por sexo. Los hombres llevan overol, mientras que las mujeres portan vestidos de falda y mangas largas. Toda la ropa es confeccionada por ellas mismas. Los vestidos tienen el mismo estilo: colores oscuros y estampado floral. Esta similitud en las ropas señala que es importante ser iguales al resto, regirse por los mis-

¹ Nuevo Ideal posee un territorio de aproximadamente 1,880 kilómetros cuadrados, se encuentra a 120 kilómetros de la capital del estado de Durango. Por su parte, la comunidad de La Honda está asentada sobre una superficie de 170 km², ubicada a unos 200 kilómetros de la capital de Zacatecas.

mos principios y hacer las mismas actividades. Esta lógica es clave para reproducir los valores de la comunidad en cada uno de sus participantes, fortaleciendo profundamente un sentido de pertenencia.

El protagonismo del cabello en *Las mujeres flores*

Si bien la vestimenta comienza como el pretexto visual de la autora, encuentro en la serie una atención especial dada al cabello femenino. La atención al cabello se va abriendo paso hasta el punto de que, en algunas fotografías, se convierte en el objeto primordial de la mirada. Una de las primeras imágenes de la serie me parece un preámbulo visual a la atención del cabello. Se trata de una imagen que muestra los restos de una planta enredadera que se ha secado —quizá a consecuencia del cambio de estación, o tal vez por obra de una sequía— en la pared de una casa que tiene dos ventanas. Las ramas quebradizas envuelven la pared en un abrazo que puede recordar una cabellera humana.



Imagen 1. Eunice Adorno. *Sin título*, de la serie *Las mujeres flores* (2010).

La atención al cabello no es casualidad, sino que es justamente uno de los intereses de la fotógrafa mexicana:

Para [las mujeres menonitas] el cabello tiene el significado de que están libres cuando son solteras, el cabello remite a su belleza, el cabello es la libertad misma en contraposición a sus vestidos ceñidos [...] cuando una mujer [joven] menonita se casa, se recoge el cabello y las mujeres mayores lo llevan trenzado. (Entrevista a Eunice Adorno, 2021)

El cabello es la parte más externa del cuerpo, una extensión que se despliega lentamente como las hierbas que brotan de la tierra. El pelo constituye en la imagen del ser humano como un rasgo de identidad por el cual puede ser distinguido. Es un rasgo que será compartido en las familias gracias a la herencia genética; es probable que el cabello sea parecido en textura y color entre varios miembros.

El cabello se lleva largo o corto de acuerdo con los preceptos de la sociedad. En la sociedad maya, por ejemplo, el cabello largo era usado tanto por varones como por mujeres y era una deshonra cortarlo. Para otras sociedades, el cabello largo está reservado para las mujeres. En contraposición, en las sociedades occidentales es relativamente posible elegir llevarlo de cualquier manera, como una parte que puede modificarse libremente para expresar la personalidad. Desde una perspectiva mágica, el cabello es una parte por medio de la cual es posible ejercer un poder sobre la persona.

Para algunas comunidades judías ortodoxas, el cabello de la mujer adolescente y adulta debe ocultarse prácticamente en todo momento, al extremo de ser extirpado y suplantado. El velo en las comunidades musulmanas es una prenda indispensable para las mujeres. La necesidad de ocultar el cabello en estas sociedades monoteístas parece residir en el simbolismo que se le otorga, ligada al erotismo.² Desde esta perspectiva, el cabello es un atributo de belleza en la mujer y debe ser escondido por la posibilidad de incitar al pecado, o bien, para evitar que sienta vanidad.

Las mujeres menonitas retratadas en la serie *las mujeres flores* tienen el cabello liso, pero incluso las niñas lo llevan recogido o trenzado. Por la costumbre del trenzado, el cabello se vuelve ondulado, al menos momentáneamente.

Un retrato llamado *María dos veces por semana* fue el primer retrato que la fotógrafa logró concretar. Para la autora, esa mujer fue, al principio, la más hermética e inaccesible:

Para mí fue muy importante porque era la entrada a este mundo de mujeres que eran muy rigurosas y duras... y de pronto, la mujer más dura de la comunidad, quien más me imponía y apenas aceptó que la retratara. [Ese retrato] fue muy importante [desde entonces] hasta ahora en mi vida porque representa la aceptación, y seguridad. Cuando ella aceptó que yo la retratara fue muy significativo. Se trataba de una mujer soltera que había sufrido mucho. Ella miró

² Con respecto a este tema es interesante mencionar el mito cristiano de María Magdalena, quien después de la muerte de Cristo se convierte en una Eremita. Para proteger su pudor, y a falta de ropa, se vio cubierta con una cabellera larguísima que al mismo tiempo recuerda su sensualidad. Véase Jean Chavalier (2009). Existe una gran lista de representaciones de este mito en el arte.

directamente a la lente con mucha seguridad y ese momento fue brutal para mí y lo recuerdo con mucho cariño. A partir de ese momento [...] María y su familia se volvieron mis aliadas (Entrevista a Eunice Adorno, 2021).

Llama la atención de esta imagen una sonrisa disimulada, ambigua. De su cabeza se despliega su cabello suelto, con señales de haber sido recién destrenzado. El cabello es tan largo que los brazos y manos se ocultan detrás de él. La mirada de María no tiene disfraz, muestra la manera que auténticamente es. Eunice Adorno nos presenta a María tal como no puede presentarse ante su propia comunidad.

Destrenzar el cabello y soltarlo ante la mirada mecánica de la cámara es un acto de valentía y desnudez. María mira con orgullo hacia la lente. En su cabellera suelta parece estar enredada su propia historia, sus penas y alegrías de las que nos hace parte sin decir una sola palabra.

Existe una imagen que es contraparte al primer retrato de María, que muestra a la mujer de espaldas, dando atención a su cabello. Mientras en la primera imagen el cabello lo lleva hacia adelante para mostrarlo a la par con su rostro, en la segunda imagen el cabello es colocado hacia atrás.



Imagen 2. Eunice Adorno. *María dos veces por semana* y *Sin título*, de la serie *Las mujeres flores* (2010).

En *Sin título* (Imagen 3) de Eunice Adorno podemos apreciar cinco mujeres. La toma es frontal en ángulo recto y se realizó a la altura aproximada del pecho de ellas. Esta imagen es sumamente estática, no hay movimiento o indicio de él. Los cuerpos de las protagonistas permanecen quietos. Uno al lado del otro, dan una sensación de repetición que no es exacta,

pues cada una de las personas tiene una estatura diferente y su propio lugar, su muy particular manera de ocupar el espacio en la imagen.



Imagen 3. Eunice Adorno. Sin título de la serie *Las mujeres flores* (2011).

Las mujeres nos dan la espalda, ocultando los rasgos de su rostro mientras se encuentran en su realidad común, que nos repele como espectadores. Apreciamos sus cabelleras rubias amarradas o sueltas cayendo hacia la espalda, pero muy cuidadosamente peinadas. Los cabellos caen hasta la mitad de las espaldas de cada una de ellas. Las mujeres permanecen juntas, hombro a hombro, sin mantener una distancia entre ellas, lo que puede ser indicio de familiaridad. Tienen más o menos la misma estatura y tal vez la misma edad.

En la Sin título (Imagen 3) el énfasis se encuentra dado a los cuerpos mismos que son entendidos como femeninos y luego, por extensión, a las vestimentas que portan y su cabellera.

En *Las mujeres flores* está presente como telón de fondo el espacio privado: la sala de estar, la recámara, el jardín contiguo a la casa habitación. Este espacio donde aparecen las mujeres enfatiza su rol en la sociedad. La división de roles y del espacio en el que pueden transitar las personas, de acuerdo con su pertenencia a una u otra categoría sexual, forma parte de lo que se conoce como diferencia sexual. Al respecto, la crítica estadounidense, Griselda Pollock (2013), establece que:

La diferencia [sexual] no es esencial sino entendida como una estructura social que posiciona a los sujetos masculinos y femeninos de manera asimétrica en relación con el lenguaje, el poder económico y social, y la significación [...] La sexualidad, el modernismo o la modernidad están organizados por la diferencia sexual, y son formas de organizarla. Percibir la especificidad de las mujeres es analizar ahistóricamente una configuración particular de la diferencia (pp. 119-120).

Esto quiere decir que la diferencia que articula ciertos roles y asigna atributos por sexo (de comportamiento, códigos de vestimenta, cierto uso del lenguaje, la capacidad de poder manejar dinero o tener un trabajo, etcétera) es siempre una construcción histórica y social. La alusión a la existencia de diferencias que están dadas por naturaleza entre los sujetos debido a sus órganos sexuales ignora que hay una organización del modo de vida que sistemáticamente la sustenta y reproduce. Esa organización forma parte de la identidad genérica binaria hegemónica que se traducirá también por medio del género sexual.

Las mujeres menonitas abandonan los estudios a partir de los 13 años para dedicarse por completo a las labores del hogar: Encargarse de la administración del hogar, la limpieza, elaboración y conservación de alimentos, bordado, costura y todo aquello que se requiera siempre dentro de los límites del espacio doméstico y privado. Esto se convertirá en su lugar de desplazamiento habitual. También los varones dejarán la escuela a la misma edad para dedicarse al trabajo del campo, pero ellos pueden entrar y salir de la comunidad debido a sus actividades económicas. En las comunidades más liberales, los varones pueden incluso ir a la universidad.

La diferencia sexual relega históricamente a las mujeres en el espacio privado. Por años, los menonitas han conservado prácticamente sin cambios las tradiciones que heredaron de sus antepasados. En este sentido sus prácticas son indicadores de cómo era la vida de las mujeres en comunidades monoteístas.

La serie *Las mujeres flores* no está presentada como una crítica a la diferencia sexual, que separa roles y marca el estatus de los individuos de acuerdo con su pertenencia a la sexualidad binaria. Lo que sí es claro de una manera explícita (y es evidente por el texto introductorio de Eunice Adorno que acompaña la serie) es que la observación de las mujeres menonitas recrea el ejercicio de mirar el reflejo de un espejo.

En la imagen *Sin título* vemos cuerpos y presencias antes de acceder a las personalidades, los rasgos distintivos y a las personas particulares. Vemos un tipo de representación de la mujer que no calza con la tradición visual del arte consagrado en la historia. Estos cuerpos femeninos vestidos con

recato son un choque con el régimen visual heteronormado, *statu quo* de la mirada del arte que tradicionalmente ha ejercido una sexualización e hipersexualización de los cuerpos femeninos.

Al respecto, el pensador británico John Berger señala cómo en las representaciones artísticas la mujer es mirada por un espectador varón, ya sea como parte de la imagen misma, o bien porque se da por hecho que el espectador ideal es un hombre. Esto configurará cómo es representada la mujer en la imagen:

Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador "ideal" es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle [...] Todo lo anterior puede resumirse diciendo: los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombre y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión (Berger, 2000, p. 55).

El crítico hace referencia, en un primer momento, a la representación de los hombres y las mujeres en las obras de arte. Las obras que menciona son primordialmente pictóricas, sin embargo, podrían aplicarse también a un buen número de desnudos fotográficos. Las representaciones femeninas son presentadas en esas obras como una visión o un objeto de contemplación.

Berger establece, quizá por la constante exposición a imágenes en nuestra sociedad, que ese trato hacia la mujer se extiende también a la vida misma. Las mujeres terminan siendo observadas en todo momento y ellas se ven a sí mismas como si algún otro las viera.

Esa mirada que ve a las mujeres no es una que preste atención a su ser como personas, sino que se juzga en los límites de lo que se entiende por "lo femenino", una categoría que nace a partir de los códigos complejos del género. Debemos prestar atención a que lo femenino no es una identidad, ni una naturaleza: es objeto creado, como lo advierte la crítica francesa Nelly Richard (2008):

Como todos los demás signos de identidad, lo femenino está incessantemente envuelto en disputas y renegociaciones de fuerzas que rearticulan su definición en planos no lisos de representación. Lo

femenino no es el dato expresado por una identidad ya resuelta [ser mujer”, sino un conjunto inestable de marcas disímiles a modelar y producir: una elaboración múltiple que incluye el género en una combinación variable de significantes heterogéneos que entrelaza diferentes modos de subjetividad y contextos de actuación. Esta dimensión situacional de la diferencia-mujer es la que debería serle más útil a la reflexión del feminismo latinoamericano ya que permite pluralizar el análisis de las diversas gramáticas de la colonización y la dominación que se intersectan en la experiencia de la subalternidad cultural (pp. 41-42).

En *Sin título* (Imagen 4), lo femenino no es un objeto creado, sino un objeto creador que repele la mirada de aquel observador privilegiado. Esa mirada se domestica en la sencillez de la superficie de los vestidos y demás objetos personales.

En la obra también existe esa repulsión de la mirada privilegiada, pero se activa en una especie de reflejo. Si la mirada masculina la observa, las personas de la imagen no ofrecen su apariencia. Para la mirada femenina, las imágenes devuelven un reflejo reconocible, pero ya no se trata de uno que examina los cuerpos bajo la lógica de la auto objetualización. La alteridad, expresada como mujer y como menonita en esta frontalidad sin rostro, rebota la mirada y se ve obligada a volcarse hacia sí misma. La mirada privilegiada del arte reproducida en la fotografía produce en esta imagen un reflejo de rebeldía, un efecto estético paradójico³ en el que la subjetividad que mira aporta la clave de acción de la imagen.



Imagen 4. Eunice Adorno. *Sin título* de la serie *Las mujeres flores* (2010).

³ Este efecto estético parece similar al que crea René Magritte en su pintura *La reproducción prohibida* (*Retrato de Edward James*, 1937).

En la versión editorial, se puede observar al lado del retrato oblicuo otra fotografía sin título que opera como el reverso de la imagen, es decir, las mujeres voltean a ver al espectador y clavan su mirada de manera frontal a la lente.

Sus rostros son revelados y ofrecen una mirada desenfadada. El lugar donde colocan las manos parece un aspecto distintivo que nos remite a su personalidad: podemos ver la impaciencia, el beneplácito, un chispazo de rebeldía. Permanecen juntas, mostrando la fuerza que radica en su unión.

Intimidad y erótica de la amistad

En *Cepillando al atardecer* (2010), otra imagen de la serie, se ve a dos mujeres jóvenes de pie que se miran entre sí. Están situadas en un campo, detrás de ellas se encuentra una cerca y, más atrás, se ve un cultivo. La luz dorada de la tarde ilumina el fondo y resplandece en sus perfiles y sus cabellos. Una de ellas está peinando con sus dedos a la otra, que le devuelve una atenta mirada. Existe una tímida sonrisa recíproca.

Cepillando al atardecer retrata a dos jóvenes mujeres que tienen una relación consanguínea y expresan su cariño de manera espontánea. De acuerdo con la autora, la imagen muestra cómo las expresiones de amor entre ellas surgen cuando se encuentran “solas”, así como “retratar la relación que tenían entre ellas, cómo se abrazaban y la solidaridad existente entre ellas” (Entrevista a Eunice Adorno, 2021).



Imagen 5. Eunice Adorno. *Cepillando al atardecer* de la serie *Las mujeres flores* (2010).

En *Cepillando al atardecer*, los gestos de ternura y cariño se desbordan en un movimiento suave ante nuestra mirada. En la acción de peinar parece

que una de ellas se encuentra acariciando el aire, en un contacto aéreo y refinado. En ese gesto está suspendido el tiempo.

La conexión física y, sobre todo, emocional, entre las dos mujeres nos excluye a quienes somos testigos a través de la mirada fotográfica, porque ellas están creando un espacio común de intimidad que no puede ser quebrado por ningún elemento exterior, ninguna mirada existente o virtual.

En un sentido amplio, *Cepillando al atardecer* hace referencia a la amistad entre mujeres que, como se ha mencionado anteriormente, se da en el contexto de una sociedad conservadora. Los lazos que se consolidan en este contexto se vuelven especialmente significativos para las mujeres, les permiten tener aliadas, quienes podrán ayudarles ante las adversidades.⁴

La caricia dirigida al cabello se vuelve el acto crucial que está capturando la imagen, un acto de ternura que se focaliza en un punto del cuerpo que no forma parte del espacio personal intimísimo, pero que expresa parte de la identidad de los sujetos. Las personas no sienten por medio del cabello, a diferencia de la piel. Pero el tacto del cabello de una persona querida se desea y la acción de peinarlo o tocarlo genera placer. La ensayista estadounidense Siri Hustvedt (2017) explica el placer de peinar a su hija:

Cuando mi hija estaba en primaria llevaba el pelo largo y, todas las noches, antes de leerle en voz alta, me sentaba detrás de ella y se lo trenzaba. [...] A mí me gustaba especialmente el ritual, me gustaba ver las orejas y la nuca de mi hija, me gustaban el tacto, el aspecto y el olor de su lustroso pelo castaño, me gustaba cómo se deslizaban entre mis dedos los tres mechones al cruzarlos. También era un acto de anticipación: llegaba justo antes de que nos metiéramos juntas en su cama, nos recostáramos entre las almohadas y las sábanas y yo empezara a leer y Sophie a escuchar (p. 87).

En la descripción de Hustvedt existe un componente fundamental: el placer estético y el placer sensorial,⁵ causados tanto por la contemplación de su hija como por el reconocimiento de su olor —el más primitivo de los sentidos— y el tacto del cabello. El contacto descrito entre madre e hija forma parte de una actividad de cuidado, de expresión de cariño y de un ritual familiar.

⁴ Eunice Adorno refiere que en la comunidad Nuevo Ideal las mujeres solteras se reunían los martes. En el proyecto existen algunas imágenes que registran este momento.

⁵ Se puede distinguir el placer estético como el que se liga a la estética como disciplina de conocimiento que aborda primordialmente objetos que pueden ser vistos y escuchados. Mientras que el placer sensorial abarca lo correspondiente a los demás sentidos (gusto, olfato, tacto), en la cultura occidental se relegan de su incorporación al mundo del arte.

El placer al que hacen referencia la imagen y el texto es uno que se completa en sí mismo y que no tiene otra finalidad más que su propio ejercicio, se refiere a un placer sensorial, base de un componente erótico.⁶ Pero no se habla aquí del erotismo desde una perspectiva hegemónica —heteronormada— que se centra en el deseo sexual como punto álgido, como cúspide que promete el desenlace, el alivio a través de la vivencia carnal de la sexualidad humana. Las imágenes del *statu quo* punzan, muestran, señalan o insinúan un mapa erógeno, dan a entender la apertura sexual y, en su punto más extremo, la disposición de los cuerpos a ser utilizados para el placer propio. Imágenes implícitas y explícitas danzan en una ronda que gira en torno al deseo sexual.

Eunice Adorno crea en la serie *Las mujeres flores* atmósferas que enmarcan diferentes momentos: existen imágenes de extremada calidez, cercanía y dulzura, y otras en donde está presente una frialdad impersonal. Pero todas las mujeres están enmarcadas en la intimidad como un telón de fondo, o un contexto inherente a ellas. Aunque en la mayoría de las imágenes podemos ver que las mujeres aparecen solas o con sus parejas, lo recurrente es verlas acompañadas de otras mujeres.

En las imágenes del proyecto vemos el tránsito o el contraste entre la intimidad y la lejanía. Intimidad no meramente en el sentido del espacio doméstico, sino con hacer común la emoción, el pensamiento o la vivencia. La intimidad entendida como un espacio común; un límite que recibe amable a unos cuantos, y excluye a otros; que combina la confianza con el trato amoroso.

Ese tránsito también fue experimentado por la autora durante el proceso de creación. Ella indica que no hubo ningún saludo la primera vez que estuvo en contacto con mujeres de la comunidad que serían las protagonistas del proyecto, simplemente miradas que causaron una fuerte impresión y curiosidad. Las primeras imágenes del proyecto muestran las casas donde habitan estas mujeres, los espacios exteriores y, más adelante, los espacios interiores y los momentos íntimos.

La intimidad se puede dar en diferentes contextos: forma parte de lo que se espera de una relación amorosa, de la convivencia familiar y de una profunda amistad. La intimidad prospera en relaciones que se dan cara a cara, donde es posible tener un espacio seguro de expresión y comunicación. Por lo general, se logra a través del tiempo, pero no necesariamente es un continuo, puede ser un chispazo fugaz que ocurre como aconteci-

⁶ Originariamente Eros era la representación antigua de un impulso humano que encarnaba dualidades y significados diversos. La disertación sobre el eros en *El Banquete* de Platón, a modo de ejemplo, señala una fuerza dialéctica que tiene la potencia de buscar siempre lo que le hace falta, de unir aspectos disímiles como el alma y el cuerpo, idea y materia.

miento único en circunstancias inusuales, que desobedece a la lógica de lo privado y lo público.

La amistad femenina se ha visto amenazada por contextos sociales desde tiempos antiguos, siempre bajo la sospecha masculina. La ensayista Silvia Federici (2004) indica al respecto:

La caza de brujas amplificó las tendencias sociales contemporáneas [...] existe una continuidad inconfundible entre las prácticas que constituían el objeto de la caza de brujas y las que estaban prohibidas por la nueva legislación introducida durante esos mismos años con el fin de regular la vida familiar y las relaciones de género y de propiedad [...] las amistades femeninas se convirtieron en objeto de sospecha; denunciadas desde el púlpito como una subversión de la alianza entre marido y mujer, de la misma manera que las relaciones entre mujeres fueron demonizadas entre sí como por cómplices del crimen (p. 256).

La autora explica en su tratado cómo las figuras de sospecha primordial del modelo capitalista han sido dos: el marginado social y la mujer. En un contexto donde el poder político deseaba el aumento de población, las alianzas entre mujeres suponían una amenaza en tanto que, por medio de ellas, lograban transmitirse conocimientos que se oponían a las regulaciones sexuales y sociales que pretendía imponer la iglesia a la población. La mera existencia de los lazos de amistad femenina era vista anteriormente como una contravención al matrimonio y la familia. Esto debido, entre otras razones, a que las mujeres poseían y compartían entre ellas remedios para control natal y aborto que fueron criminalizados.

La existencia de vínculos profundos de amistad entre mujeres y el testimonio de gestos de ternura y cariño entre ellas, en el contexto de sociedades tradicionales, es un acontecimiento potencialmente desestabilizador.

La erótica⁷ de la amistad —especialmente entre mujeres— promete cuidado, busca el bienestar de quien se ama, se basa en el cariño y la intimidad y pretende deshacerse de la escisión entre sujeto y objeto de deseo, para reconocer a la alteridad siempre como sujeto. Esto implica reconocer la plena autonomía de la alteridad y, como sugiere la dramaturga Sofía Guggiari, “reproduce la posibilidad de la felicidad al reconocernos como dignas de amor” (Guggiari, 2021).

⁷ Hablo de una erótica filial, acertadamente representada por Platón en *Fedro*, en el que Sócrates —entusiasmado por el enamoramiento que siente— explica que el alma, al contemplar el rostro de quienes amamos, recobra por un instante su gracia originaria.

Conclusiones

El cabello, en analogía con el papel primordial en el mito de Ariadna, funciona como la clave de escape del laberinto oscuro en el que el minotauro acecha. La mitología de Ariadna, el Minotauro y Teseo alude a cómo dos polos de la dimensión humana hacen una lucha en cada uno de nosotros. El hilo de Ariadna es el punto de conexión posible entre intuición y razón, entre instinto y civilidad, espacio exterior y espacio interior.

Las imágenes de Eunice Adorno se valen de un recurso estético para mostrar un juego de espejo en los que se ve reflejada nuestra propia mirada. Al mirar las imágenes nos volvemos esas mujeres que de alguna manera pueden elegir cómo quieren ser miradas. Este retrato representa una colectividad en el foco de su atención, el cuerpo o más bien los cuerpos que son representados en una lógica de una mirada emancipadora, donde la rebeldía anuncia un cuerpo revolucionario.

Cada hilo de la cabellera femenina implica una posibilidad de salir del laberinto, una promesa de reconciliación de opuestos y de apropiación de libertad.

El proyecto *Las mujeres flores* de Eunice Adorno muestra diferentes momentos de mujeres inmersas en su comunidad, busca las similitudes y diferencias del modo de vida de quien mira. En un momento donde recientemente la mujer comienza a ser parte de la vida política, del espacio público, conviene reconsiderar qué significa dicho espacio o de qué manera puede convertirse en un espacio resignificado.

El cabello se antoja desde el análisis de las imágenes como un remate estético, punto culminante de gran atención y atributo de belleza, imagen de libertad y recato, territorio liminal apropiado por lo femenino.

El proyecto fotográfico remite a la promesa revolucionaria de la amistad femenina, en el contexto de la adversidad, de la violencia de tantos años y de tantos lugares. En las imágenes de la serie atestiguamos la amistad en la que puede palpase premonitoriamente algún tiempo de libertad para nosotras.

Referencias bibliográficas

- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chevalier, J. (2009). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Queimada gráficas.
- Guggiari, S. (2021). *Erótica de la amistad: Un análisis de la alianza lógica, ética y política del vínculo*. Agencia Paco Urondo. Recuperado de <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/erotica-de-la-amistad-un-analisis-de-la-alianza-logica-etica-y-politica-del-vinculo>
- Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayos sobre feminismo, Arte y Ciencia*. Ciudad de México: Editorial Planeta.
- Pollock, G. (2013). *Visión y Diferencia: Feminismo, feminidad e historia*. Buenos Aires: Fiordo.
- Richard, N. (2007). *Críticas de la Memoria (1990-2010)*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Rosuche, R. (2013). *La vida en rosa. Página 12 diario*, 2013. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7791-2013-01-25.html>.

TRADUCCIONES

Adulación o abuso: crítica de arte en China¹

Flattery or Abuse: Art Criticism in China

Peng Feng

Universidad de Pekín, China

pengf@pku.edu.cn

Traducción a cargo de:

Ramsés Jabín Oviedo Pérez

Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México

a332982@alumnos.uaslp.mx

Resumen

En un pequeño pero provocativo libro, *¿Qué ha pasado con la crítica?*, James Elkins presenta una enorme variedad de evidencias sugiriendo que “la crítica del arte está en crisis mundial” (2003, p. 2). ¿Está en crisis mundial realmente? Al menos en China, el caso es diferente. El libro de Elkins fue publicado en 2003, cuando la crítica del arte en China justo había comenzado a prosperar. La primera Asamblea Anual China de Críticos de Arte fue celebrada en 2007. La Asociación China de Literatura y Crítica de Arte fue fundada poco después en 2014. ¿Por qué la crítica del arte china establece estas organizaciones mientras la crítica del arte está en crisis?, ¿con qué propósitos?, ¿para resistir la crisis o para compartir prosperidad?, ¿qué está pasando con la crítica del arte en China?

Palabras clave: crítica de arte, arte china, arte oriental, arte occidental, criticidad.

Abstract

In a small but provocative book, What Happened to Art Criticism?, James Elkins presents a wide array of evidence suggesting that “Art criticism is in worldwide crisis” (2003, p. 2). Is the crisis really worldwide? At least in China, the case is different. Elkins’ book was published in 2003, when art criticism in China had just started to thrive. The first China Annual Art Critics Assem-

¹ Publicado originalmente con el título “Flattery or Abuse: Art Criticism in China”, en la revista eslovena *Filozofski vestnik*, editada por el Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias y Artes de Eslovenia (Vol. 40(3), 2019, pp. 181-194).

bly was held in 2007. The China Literature and Art Critics Association was founded even later in 2014. Why do Chinese art critics set up these organizations while world art criticism is in crisis? What are their purposes? To withstand the crisis or to meet prosperity? What happened to art criticism in China?

Keywords: Art Criticism, Chinese Art, Oriental Art, Western Art, Criticality.

Crítica de arte tradicional china

Si miramos hacia atrás en la larga historia de China, podemos encontrar numerosos textos relativos a la crítica del arte desde el siglo V a. C. Además de los pequeños comentarios sobre música y pintura registrados en *Analectas*, *Zhuangzi*, *Hanfeizi*, y otros,² *La visión de la música en la dinastía Zhou* de Ji Zha es un texto sistemático, detallado y bastante largo que puede ser visto como un texto estándar de crítica de arte,³ si entendemos la crítica del arte como “la crítica de algún trabajo dentro de un cierto grupo de producción artística, incluyendo: literatura, drama, danza, música, artes gráficas (incluyendo fotografía), escultura, arquitectura, y artes de la imagen en movimiento (film, vídeo y visuales generados por computadora)”, como hace Noël Carroll (2011, p. 11).⁴ Después de mil años, en el s. V d. C. el artista y crítico de arte Xie He en su *Crítica y catálogo de pinturas antiguas (Guhua Pinlu)* dividió 27 pintores del tercer al quinto siglo en seis grados numerados. En un pequeño prefacio, Xie He brevemente introdujo los principios de su evaluación crítica, que son las “Seis Leyes”, las cuales aparecen como “el primer intento chino de una sistemática aproximación a la teoría del arte” (Soper, 1949, p. 412).⁵ Sin embargo, el texto de Xie He y textos similares en la historia son hoy raramente leídos como crítica de arte, mientras que ellos aumentan los intereses de la historia del arte y la estética.

La crítica del arte parece tener un carácter contemporáneo que se establece aparte de la historia del arte. Esta contemporaneidad significa no sólo que la crítica del arte a menudo trata primariamente con objetos del arte contemporáneo,⁶ sino también, y más estrictamente hablando, que la

² Los tres libros recogen los diálogos y ensayos de Confucio (551 a. C.-479 a. C.), Zhuangzhou (369 a. C.-286 a. C.) y Hanfei (280 a. C.-233 a. C.), respectivamente. Para la traducción al inglés, véase Li Yutang (1967, pp. 21-24).

³ El comentario de Ji Zha sobre la música se produjo en el año 544 a. C. y se recoge en *Zuo Primavera y Otoño* (en Qiuming, 1954, p. 58).

⁴ En este ensayo me centraré en la crítica de las artes visuales.

⁵ Hay muchas interpretaciones diferentes de las Seis Leyes de Xie He; véase también Cahill, (1961, pp. 372-381). Hsieh Ho es el antiguo alfabeto fonético chino de Xie He.

⁶ Para el debate sobre la contemporaneidad de la crítica del arte, véase Houston (2013, pp. 3-7).

misma crítica de arte es escritura o habla contemporánea. Por ejemplo, Denis Diderot fue un crítico de arte desde el momento en que centró su atención en los artistas contemporáneos de su tiempo y en sus trabajos recientes. Pero, después de poco más de dos siglos, hoy los escritos de Diderot sobre pinturas o esculturas son leídos como materiales de historia del arte, teoría del arte o estética, en lugar de crítica de arte. La crítica del arte puede ser transformada en historia del arte y teoría del arte o estética según pasa el tiempo. En otras palabras, la crítica del arte, por su propia naturaleza, tiene una historia no sólo porque concentra las escenas de arte contemporáneo sino también, porque la escritura o el habla contemporáneos pueden ser tratados como crítica de arte. Xie He fue probablemente un crítico de arte en el s. V, pero no es tratado como crítico de arte hoy por los estudiosos que están interesados en sus escritos o en Xie He mismo como una persona histórica.

Sin embargo, la distinción entre crítica del arte y teoría de arte o estética no depende de la contemporaneidad sino de la universalidad. Tanto la crítica del arte, como la teoría del arte o estética, pueden enfocarse en el fenómeno del arte contemporáneo, pero la teoría del arte o estética persigue la universalidad mientras que la crítica del arte se enfoca en el trabajo individual, los artistas y los movimientos artísticos. En este sentido, la teoría del arte o estética es una típica disciplina de segundo orden, mientras que la crítica del arte es una disciplina de primer orden. Una de las diferencias entre la teoría del arte como disciplina de segundo orden y la crítica del arte como disciplina de primer orden es que la primera no está interesada en la evaluación, mientras que la última hace de la evaluación su prioridad. La evaluación es tan crucial para la crítica del arte que Barbara Rose afirma: "El acto de la crítica es el juicio de valor. El resto es escribir arte" (1988, p. 215). Sin embargo, la teoría del arte o estética siempre evita hacer una evaluación. "Como una disciplina de segundo orden o metacrítica", escribe Richard Shusterman, la estética, especialmente la analítica "fue una fuerte tendencia a evitar cuestiones de evaluación, generalmente relegándolas al nivel de primer orden de la crítica misma" (1987, p. 119). De acuerdo con esta distinción, *Crítica y catálogo de pinturas antiguas* de Xie He son ambas: una disciplina de primer y segundo orden. Las "Seis Leyes" son muy generales y universales, y así pueden ser clasificadas como una teoría del arte de segundo orden. La evaluación y clasificación de artistas puede ser considerada como una crítica de arte de primer orden.

Como *Crítica y catálogo de pinturas antiguas* de Xie He, la mayoría de los textos de la crítica del arte tradicional china, incluyendo la crítica de la pintura (*huapin*) y la crítica de la caligrafía (*shupin*), no solo es crítica del arte sino una triada de teoría del arte, historia del arte y crítica de arte.

Del comentario de arte a la crítica del arte

Bajo las influencias de la clasificación y la compartimentalización de la modernidad occidental, el conocimiento integral tradicional chino ha estado dividido en diferentes disciplinas durante su proceso de modernización. El arte no es la excepción. La crítica del arte está gradualmente separada de la historia y la teoría del arte o estética. Estas son dos palabras de la China moderna que corresponden a la crítica del arte en inglés: *yishu pinglun* y *yishu piping*. *Yishu pinglun* literalmente significa comentario de arte o revisión de arte, mientras que *yishu piping* captura exactamente el significado de *crítica de arte*. La palabra frecuente, según las estadísticas de Infraestructura de Conocimiento de la Nación China, reporta un gran crecimiento del comentario de arte a la crítica del arte a partir de 1996. Antes de 1996, el comentario de arte fue usado más a menudo que la crítica del arte en ensayos publicados por periódicos y revistas, pero la ruptura entre las dos palabras no fue grande. Sin embargo, después de 1996 el término *crítica del arte* ha sido preferido a comentario de arte, y la ruptura ha conseguido crecer y crecer. Especialmente en el círculo de arte contemporáneo, el comentario de arte ha sido muchas veces abandonado. ¿Cómo interpretar este cambio?

En su ensayo “El papel cambiante de los críticos en la década de 1990”, Qian Zhijian observa el cambio del comentador de arte al crítico de arte en los noventa. Qian escribe: “El término «crítico de arte», o *yishu pipingjia* en chino, no fue claramente adoptado y aceptado en China sino hasta mediados de los noventa. Antes de esto, especialmente en los ochenta, los que practicaban la crítica del arte eran generalmente identificados como «teóricos de arte» y después como «comentadores de arte»” (Zhijian, 2000, p. 25). Sin embargo, la crítica del arte no reemplaza completamente el comentario de arte en los noventa. La crítica del arte y el comentario de arte estuvieron coexistiendo como ahora. Qian, además, informa esta co-existencia:

Dos grupos de escritores de arte que practican la crítica están ahora claramente formados, conscientemente o no. Un grupo se ve a sí mismo como defensores o evocadores del “arte en sintonía con el socialismo”, mientras que el otro grupo intenta etiquetar sus ideas e ideales modernos. Interesantemente, para el primer grupo prefiere ser identificado como “teóricos de arte” o “comentadores de arte” (Qian, 2000, p. 26).

Estas son muchas diferencias entre el comentario de arte y la crítica del arte. La primera es una diferencia política. La distinción entre comentario

de arte y crítica de arte, menciona Qian, es la diferencia entre socialismo real y capitalismo moderno. Es una diferencia no sólo en el estilo de arte sino también en las estancias políticas. Como China ha desarrollado el socialismo en una mezcla de socialismo y capitalismo o, en otras palabras, socialismo con características chinas, el sistema político chino no es extensión de un sistema socialista uniforme, sino un sistema multicompuesto que incluye socialismo y capitalismo. La crítica del arte y el comentario de arte coexisten, pero representan diferentes estancias políticas. El comentario de arte representa socialismo y realismo, mientras que la crítica del arte erige al capitalismo y al modernismo. El creciente uso de la crítica del arte en algunos casos significa que el modernismo entrapa el realismo, y, correspondientemente, el capitalismo juega un muy importante rol en China.

La segunda es una diferencia de actitud. La crítica del arte prefiere criticar a elogiar, mientras que el comentario de arte es aficionado de evaluación positiva. Los comentaristas de arte antes de los noventa, como Qian observa, "son virtualmente nada más que trompetas de artistas que han dedicado su trabajo a la causa socialista" (2000, p. 26). Ya que la crítica del arte es importada en China por fuentes occidentales, lleva el significado fundado en el contexto occidental. De acuerdo a la crítica del arte en inglés, como Houston señala, "con el primer encuentro, la crítica del arte suena inherentemente negativa o agresiva" (2013, p. 1). En este sentido, la crítica del arte en China tiene ciertos riesgos, ya que critica no sólo los objetos artísticos sino también el fenómeno social y hasta la autoridad. Mientras tanto, la crítica del arte se enfoca más en el análisis y la interpretación, mientras que el comentario de arte está lleno de aserciones y descripciones. El análisis e interpretación en la crítica del arte están basadas en la teoría de arte y la historia del arte, mientras las aserciones en el comentario de arte están basadas en posiciones políticas.

La tercera diferencia es temporal. Antes de los noventa, el comentario de arte era usado más a menudo que la crítica del arte en las publicaciones chinas. Esto es una tendencia de la crítica del arte reemplazando al comentario de arte. Este cambio es un resumen de un cambio social en China. La sociedad puede tolerar diferentes voces y disensos, lo cual significa que China comienza a ser más democrática, diversa y abierta. Sin embargo, el comentario de arte no desaparece ya que China no ha sido un país capitalista. Con sus grandes logros económicos, está cada vez más convencida de la superioridad de su sistema político. El llamado socialismo con características chinas es actualmente una mezcla de socialismo y capitalismo, pero la proporción de los dos varía de vez en cuando. Brevemente hablando, antes de los noventa el socialismo tomó una proporción extensa, el capitalismo sobrepasó al socialismo después de los noventa

y, desde la segunda década del siglo XXI, el socialismo y capitalismo parecen haber alcanzado un cierto equilibrio. Este cambio está de alguna manera reflejado en la frecuencia de dos palabras: el comentario de arte y la crítica del arte.

La emergencia de la crítica del arte comercial

Además del cambio de comentario de arte a crítica de arte, estos son algunos cambios dentro de la crítica del arte misma. Como Qian observa:

La transición del crítico de arte de “líder espiritual” a “crítico curador” o “crítico comerciante” es un fenómeno que, en un sentido, marcó el mundo del arte de los años noventa. Fue causada por los cambios dramáticos en el mundo del arte mismo, sobre el cual este rol cambiante en sí mismo tuvo un gran impacto, ya sea positivo o negativo. Que los críticos hayan jugado y estén jugando tan múltiples roles en la arena del arte contemporáneo complica la comprensión de la crítica del arte en la China de hoy (sic) (2000, p. 28).

Actualmente en el texto de Qian el “líder espiritual” no puede ser separado del “crítico como curador”. Algunos “críticos curadores” como Gao Minglu y Li Xianting en un momento especial de la historia están considerados como “líderes espirituales”. Como Qian señala:

Este nuevo rol del crítico como curador, aunque la mayoría de los críticos no están aún familiarizados con el concepto de comisariado, ganó en los críticos de arte de China honor sin precedentes y el respeto, así como el poder que fue más allá de la expectación de las viejas generaciones. Semejante situación culminó durante la exhibición del 89 China/Vanguardista coorganizada por Gao Minglu, Li Xianting y otros, que se celebró a principios de 1989 en la Galería Nacional de China en Beijing. Esta exhibición ganó la fama tanto de Gao como de Li como “líderes espirituales” (2000, pp. 25-26).

No todo el “crítico curador” podría ganar fama como “líder espiritual”. Sólo unos pocos críticos, que habían recibido buena formación académica “desde las academias de arte”, una especial “posición entre lo oficial y lo semi-oficial”, y la intención a “promover sus ideas orientadas al modernismo”, podían ser “líderes espirituales” (Qian, 2000, p. 25). Pero hubo nuevos roles para los críticos; entre ellos el más importante es el de “crítico comerciante”.

Desde la mitad de los años noventa, el mercado del arte en China comenzó a crecer.

El deseo para invertir en arte hizo disponible el patrocinio del crítico de arte que estaban ansiosos por realizar sus ideas en exhibiciones que parecían ideológicamente menos peligrosas. Muchos críticos voluntariamente asumieron el papel de curadores, y la mayoría de exhibiciones importantes mostradas a lo largo de los años 90 fueron organizadas por estos críticos/curadores (Qian, 2000, p. 26).

La mayoría de estos programas no recibieron apoyo financiero del gobierno. Los críticos curadores tuvieron que encontrar patrocinio por sí mismos. No sólo necesitaron satisfacer los propósitos comerciales de sus inversores, sino también necesitaron ganarse la vida comisariando exhibiciones. "Hacer de la crítica del arte una profesión en China parece ser extraordinariamente difícil y desafiante" en los noventas, como Qian informa:

Para muchos de los críticos, sobrevivir como un profesional/crítico independiente es muy a menudo una cuestión. Reciben honorarios muy bajos por sus escritos para editores, y nada de las galerías de arte o museos cuando sus escritos llegan a ciertas exhibiciones. En 1993, los críticos Yi Ying y Yin Shuangxi redactaron el llamado Acuerdo de los Críticos, en el que se declaraba que los críticos tenían el derecho de recibir el pago de los artistas que requirieran sus artículos. Treinta y seis críticos de diferentes ciudades firmaron el acuerdo (2000, p. 27).

A medida que el mercado del arte comenzó a crecer a finales de los noventas, los críticos podían dirigir exhibiciones y muestras de arte mediante la compra y venta de obras de arte. "De nuevo, por razones financieras, algunos críticos empezaron a tratar de jugar el papel de crítico como negociante" (Qian, 2000, p. 28). Pocos críticos se aventuraron a abrir sus propias galerías y finalmente se alejaron de la crítica del arte.

El desarrollo de la crítica del arte en China

Basada en la observación de Qian, la crítica del arte en los años noventa podría ser dividida en tres grupos: comentador de arte con propósitos políticos, crítico curador o "líder espiritual" con propósitos académicos y el crítico curador o crítico como negociante con propósitos comerciales. A través del desarrollo de la crítica del arte desde los años 90 hasta el siglo XXI, las divisiones entre los tres grupos, esto es, crítica política, crítica académica y crítica comercial, comenzaron a ser más evidentes.

La crítica del arte política dominó el círculo de arte antes de los años noventa. Después, entrando a los noventas, este tipo de crítica de arte

comenzó a declinar, pero no a desaparecer. La crítica del arte política se eleva y desciende a medida que la situación política cambia. Cuando el capitalismo superó al socialismo en los años 90, la crítica del arte política disminuyó y la crítica del arte comercial aumentó. Recientemente parece haber un retorno de la crítica del arte política debido a un gran cambio en la política internacional y nacional.

La crítica del arte académica ha estado muy débil pero no totalmente ausente. Está débil porque pareciera que no hay lugar para la crítica del arte en la academia. Las universidades no consideran la crítica del arte como una disciplina académica. La publicación de crítica de arte no cuenta como un logro académico y no contribuye a la promoción de los profesores universitarios. Sin embargo, la situación en la crítica literaria es diferente. Hay posiciones de crítica literaria en las universidades, y la publicación de crítica literaria puede ayudar a los profesores de las universidades, especialmente de los departamentos de literatura, a promocionarse. A pesar de estas cuestiones, la crítica del arte académica todavía sobrevive. Jugó y sigue jugando un papel importante en la ruptura del dominio de la crítica del arte política y comercial.

El valor académico de la crítica del arte es cuestionado debido a que está inextricablemente vinculado al mercado del arte. Como el mercado de arte florece, la independencia de la crítica académica en China se pone en tela de juicio. Es innegable que la mayoría de la crítica del arte en China es comercial. Por extraño que parezca, este no es el caso de la crítica en otras formas de arte. Además de la crítica del arte literaria que mencionamos antes, la crítica teatral, la de danza, la música, e incluso la de cine, no están muy comercializadas. Una de las razones es que el mercado del arte está más desarrollado y activo que el de la música, la danza, el teatro, etcétera.

En resumen, en la tripartición de la crítica del arte en China, la crítica política parece estar anticuada, la crítica del arte académica es sólo un rayo en la sartén, y lo que prevalece en este momento es la crítica comercial. Los tres grupos o tipos de crítica de arte pueden ser tratados también, en términos generales, como una secuencia desde lo político, pasando por lo académico, hasta lo comercial. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que estos tres tipos de crítica de arte actualmente existen juntos, nunca se reemplazan totalmente.

Los cambios en la crítica del arte occidental

La crítica del arte en Occidente está en proceso de cambios o desarrollos. Por ejemplo, James Elkins observa un cambio de juicio o descripción. "En

las últimas tres o cuatro décadas”, escribe Elkins, “los críticos comenzaron a evitar los juicios en su conjunto, prefiriendo describir o evocar el arte en lugar de decir lo que ellos piensan” (2003, p. 12). Mientras tanto, muchos críticos testimoniaron un cambio de juicio a interpretación instado por un cambio de juicio a descripción. De acuerdo con una observación de Carroll, “la mayoría de las teorías críticas que se ofrecen hoy día son principalmente teorías de la interpretación. Se trata de conseguir el significado, incluyendo el significado sintomático, de las obras de arte. Toman la interpretación como la tarea principal de la crítica” (2009, p. 5). Sin embargo, el mismo Carroll es diferente de la mayoría. Él sostiene una crítica basada en la evaluación. Escribe:

En contraste, sostengo que la evaluación es la esencia de la crítica, especialmente en términos de un tipo de categoría o género artístico que la obra de arte tenga a la mano. Mientras yo mantengo que la evaluación es central para la crítica del arte, muchas de las teorías imperantes de crítica hoy parecen tratar la interpretación como una clave. Pero puedo incluso imaginar ejemplos de crítica sin interpretación, siempre que incluyan la evaluación (Carroll, 2009, p. 5).

Si Carroll tiene razón, la evaluación podría regresar en el futuro y esto pudiera ser otro turno o cambio de la interpretación a la evaluación. Esto parece significar que los tres elementos de crítica de arte, a saber, descripción, interpretación y evaluación, dan diferente énfasis en tiempos diferentes. Esto es un círculo entre los tres elementos principales.

La visión de Irit Rogoff es diferente. Ella traza una secuencia de los desarrollos en Occidente desde la crítica del arte a través de la crítica a la criticidad:

Me parece que dentro del espacio de un período relativamente corto tuvimos capacidad de mover el criticismo de la crítica a la criticidad —desde encontrar la falla, hasta examinar los supuestos subyacentes que podrían permitir que algo aparezca en como una lógica convincente (como en el caso de todo el trabajo mencionado en los museos), a operar desde un terreno incierto que, mientras se construya sobre la crítica, sin embargo pretende inhabilitar la cultura en otra relación de análisis crítico; que no sea una iluminados defectos, localizando exclusiones, asignando culpas (Rogoff, 2005, p. 119).

La secuencia de los desarrollos que Rogoff encuentra en la crítica del arte occidental es diferente de la secuencia en la crítica del arte china, que es,

lo mencioné al principio, desde la crítica política a la crítica académica y la crítica comercial. Pero estas son algunas relaciones entre aquellas que podrían ser mencionadas. El cambio de la criticidad a crítica en Occidente es de alguna manera similar al cambio de la crítica del arte política a crítica académica en China. Es verdad que la crítica del arte política o comentario de arte normalmente adula el arte convencional que abastece la ideología en lugar de encontrar la falla, que es la característica de la crítica en Occidente. En otras palabras, la crítica del arte política en China es propensa a hacer juicio positivo, mientras que la crítica del arte en Occidente prefiere el negativo. Pero tanto el positivo o negativo son juicio o evaluación. Esto es además un juicio negativo en la crítica política china, especialmente cuando trata con el arte no-convencional como el arte de vanguardia. En fin, la crítica en Occidente y la crítica política en China enfatizan la evaluación o el juicio. Si la evaluación es positiva o negativa es un juicio.

La crítica en Occidente es similar a la crítica del arte académica en China en cuanto ambas enfatizan el análisis y la interpretación. El cambio de la crítica del arte política a la crítica del arte académica es similar al cambio del criticismo a la crítica en Occidente, ya que ambos cambios significan un cambio de juicio y evaluación a análisis e interpretación. En la etapa de la crítica en Occidente y la crítica del arte académica en China, tanto los críticos occidentales como los chinos prefieren describir, analizar e interpretar desde una perspectiva neutral y objetiva en vez de juzgar y evaluar con base en ideologías políticas o puntos de vista estéticos.

Críticamente, la tercera etapa en la secuencia de Rogoff es inédita en la comunidad de arte china. Para muchos críticos de arte y estetas chinos, criticidad es un concepto nuevo. ¿Qué es la criticidad? De acuerdo a Rogoff y otros, la crítica en Occidente es un problema. Ni la crítica enfocada sobre la evaluación, ni la crítica centrada sobre el análisis y la interpretación podría acomodar el arte contemporáneo que está obsesionado con lo cambiante y desafiante. La única manera para salir de la crisis de la crítica del arte es comprometerse en la creación de arte. La crítica del arte no es algo extenso acerca del arte, tal como la descripción, interpretación o evaluación del arte, sino una parte del arte. La crítica del arte podría cambiar de la crítica descriptiva, interpretativa o evaluativa a la crítica performativa, para responder a nuevos tipos de arte, que son en sí mismos eventos impredecibles o performances improvisados. No significa que el valor o significado de una obra de arte se realice por la interpretación de un crítico de arte, como concibe la teoría del "mundo del arte" de Danto. De acuerdo con Danto (1964), ver algo como arte requiere "algo que el ojo no puede describir", un conocimiento de la historia y la teoría contemporánea del arte. Los críticos de arte, no los artistas, crean la "atmósfera de la teoría", que es

la propiedad definitiva del arte. Sin embargo, según Rogoff, los críticos de arte no sólo se dedican a la interpretación sino también a la práctica. En este sentido, los críticos de arte son también artistas. James Elkins (2010) observa esta tendencia en la crítica del arte. Dice:

Una de las principales tendencias en la crítica contemporánea es que puede ser llamada crítica performativa. Con eso me refiero a la escritura crítica que es construida como performance, o performativa; se pretende responder a nuevos tipos de arte que son en sí mismos evanescentes, centrada en el cuerpo, y basada en el tiempo, como performance de arte (p. 160).

Tirdad Zolghadr (2010) considera la secuencia del desarrollo de la crítica del arte occidental de Rogoff, desde la crítica a través de la crítica a la criticidad, como un resumen exitoso, pero argumenta o reconoce que el “proceso es, por supuesto, fácilmente parodiado como afectado y pomposo” (p. 19). James Elkins especialmente duda de la criticidad de Rogoff. Dice:

Mi dificultad es que no estoy convencido de que “criticidad” tenga una definición coherente. En la práctica, Rogoff la utiliza para describir situaciones en las que el rol del crítico, su propósito y voz corren tanto riesgo —tan íntimamente ligado al trabajo del artista— que su subjetividad, y su práctica, pueden alterar y además alterar la recepción de la obra. Lo encuentro a la vez una descripción hipertrofiada de cualquier arte de encuentro fenomenológicamente entendido, y —lo más importante en este contexto— no convincente como una contribución en la línea histórica que produjo los primeros dos términos, criticidad y crítica (2010, p. 160).

Lo que me interesa no es la definición de criticidad. Literalmente hablando, la criticidad significa una etapa de urgencia crítica. Mi pregunta es: ¿podríamos identificar un estado de urgencia crítica en la crítica del arte china? ¿Podríamos encontrar un paralelismo entre la criticidad en Occidente y la crítica del arte comercial en China?

La criticidad en la crítica del arte china

En años recientes, el fenómeno más destacado en la crítica del arte china es el abuso y las peleas entre los críticos. Estos abusos y peleas podrían considerarse como la forma china de interpretación de la criticidad en Occidente.

Estos son algunos ejemplos. En el verano de 2013, el curador y crítico Bao Dong y Cui Cancan abusaron uno del otro en Vía Weibo, en la cuenta

de Twitter china, desde donde Cui criticó la exhibición "On/Off" en la que Bao Dong fue uno de los curadores. Ellos acordaron resolver su argumento por una pelea a media noche del 28 de febrero. La pelea no pasó a partir de que Bao Dong no apareció en el momento. En la primavera de 2014, el curador y crítico Duan Jun criticó el trabajo del artista performance Han Xiao en una conferencia en Shenlongjia. Este evento provocó el abuso y amenazas de Duan hacia Han. Duan estaba muy enojado, así que golpeó a Han. Como consecuencia, Duan estuvo detenido una semana. En el invierno de 2015, un profesor asociado a la Academia China de Arte, Zhu Yeqing, realizó un anuncio vía chat donde mencionaba que a él le gustaría cambiar cuatro profesores de la Academia de tiempo completo, incluido el presidente y tres vicepresidentes. En la segunda mitad de 2016, esto fue una disputa a gran escala de larga duración entre el poeta y crítico Yu Xinqiao y el curador y crítico Liang Kegang como representantes de un grupo y el curador y crítico Zhu Qi y Wen Song como representantes de otros grupo. Muchos críticos y curadores se comprometieron en esta disputa. Recientemente el debate en torno al artista Chen Danqing se ha intensificado. El abuso y peleas en el círculo de arte atrajeron mucha atención de los medios de comunicación. Los críticos se estaban haciendo famosos de alguna manera a través de la pelea y el abuso de unos con otros.

Además de centrarse en el abuso y la lucha, la crítica del arte china está llena de halagos. El abuso y la adulación se han convertido en dos caras de la crítica comercial en China. Los críticos crean conciencia abusando, para ganar dinero adulando.

Así, la criticidad en la crítica del arte china está realmente en crisis o en un estado de urgencia crítica. Esta es obviamente negativa. Esta crisis es el inevitable resultado de la crítica del arte comercial. Ni la crítica del arte política ni la comercial pueden hacer que la crítica del arte sea saludable.

El retorno de la crítica

Después de 40 años desarrollándose, la crítica del arte en China ha cambiado desde la crítica política a la crítica comercial. Las presiones de la ideología están reemplazadas por las preocupaciones sobre la cooptación capitalista de la crítica. ¿Cómo deshacerse de las presiones políticas y las preocupaciones comerciales? Una forma podría ser desarrollar crítica del arte académica o independiente. En comparación con la crítica política y comercial, la crítica independiente está muy poco desarrollada. En primer lugar, los periódicos y revistas no tienen espacio para la crítica del arte y no tienen sus críticos de arte, como Arthur Danto para *The Nation*, Roberta Smith para *The New York Times*, Peter Schjeldahl para *The New Yorker*, et-cétera. Muchos críticos de arte en China sólo escriben para catálogos y re-

vistas comerciales. No les pagan en periódicos o revistas sino en galerías, museos o los propios artistas. En segundo lugar, las academias de arte y universidades tienen programas educativos de historia del arte y estética, pero no tienen programas de crítica de arte. La crítica del arte en China tiene diferentes antecedentes educativos, tal como estética, historia del arte, teoría literaria, etcétera, pero nadie se formó originalmente como crítico de arte. En tercer lugar, los ensayos de crítica de arte no tienen ni valor literario ni valor académico. Por un lado, estos ensayos no pueden leerse como ficción o prosas literarias, por otro lado, los profesores en las academias de arte no pueden obtener un ascenso con estos ensayos; necesitan publicar artículos académicos y libros de historia del arte o estética.

Debido a la presión de la cooptación capitalista, la criticidad no parece una solución promisoría. La orientación de la crítica en China no debe ser de la crítica a la crítica de la criticidad sino de la criticidad a la crítica. Necesitamos desarrollar la crítica académica, profesional o independiente que equivale a la crítica en la secuencia de Rogoff. La buena noticia es que algunas universidades como la de Pekín comenzaron a extender el programa de estética e historia del arte para incluir la crítica del arte. El departamento de historia del arte y el programa de posgrado de estética se unen y crean un nuevo departamento de teoría, historia y crítica del arte. Gracias a los esfuerzos conjuntos de la Universidad de Pekín y otras universidades, el arte finalmente se separó de la literatura y se convirtió en una disciplina independiente en China en 2012. Además de las prácticas artísticas, la investigación artística, o, en chino *yishuxue* (artología), se está desarrollando muy rápidamente. Junto con la teoría del arte, la historia del arte y la gestión del arte, la crítica del arte se ha convertido en una parte integral de la artología. Esperamos que los críticos formados en el programa de crítica de arte puedan proporcionar descripciones más detalladas, interpretaciones perspicaces y evaluaciones objetivas, en lugar de dedicarse a la adulación y el abuso. Cuando la crítica del arte se practique como una disciplina, cuyo objetivo sea la producción de conocimiento, en lugar de la grandilocuencia política o la colusión comercial, la crítica en China tendrá perspectivas brillantes.

Referencias bibliográficas

- Cahill, J. (1961). The Six Laws and How to Read Them. *Ars Orientalis*, 4, pp. 372-381. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/4629151>
- Carroll, N. (2009). *On Criticism*. New York: Routledge.
- Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), pp. 571-584. <https://doi.org/10.2307/2022937>
- Elkins, J. (2010). Afterword. In J. Khonsary & M. O'Brian (Eds.), *Judgment and Contemporary Art Criticism* pp. 155-168. Vancouver: Artspeak and Phillip Editions.
- _____. (2003). *Whatever Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Houston, K. (2013). *An Introduction to Art Criticism: History, Strategies, Voices*. Boston: Pearson.
- Qiuming, Z. (1954). *Zuo Spring and Autumn*. Beijing: Zhonghua shu ju.
- Rogoff, I. (2005). Looking Awar: Participations in Visual Culture. In G. Butt (Ed.), *After Criticism: New Responses to Art and Performance* pp. 117-134. Malden, Oxford & Carlton: Blackwell Publishing.
- Rose, B. (1988). *Autocritique: Essays on Art and Anti-Art, 1963-1987*. London: Weidenfield & Nicolson.
- Shusterman, R. (1987). Introduction: Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46, pp. 115-124. <https://www.jstor.org/stable/431269>
- Soper, A. (1949). The First Two Laws of Hsieh Ho. *Far Eastern Quarterly*, 8, pp. 412-423. <https://doi.org/10.2307/2049541>
- Yutang, L. (1967). *The Chinese Theory of Art: Translations from the Masters of Chinese Art*. Nueva York: Putnam's Sons.
- Zhijian, Q. (2000). The Changing Role of Critics in the 1990s, en J. Clark (Ed.), *Chinese Art at the End of the Millennium* pp. 25-28. Hong Kong: New Art Media Limited.
- Zolghadr, T. (2010). Worse than Kenosis, en J. Khonsary y M. O'Brian (Eds.), *Judgment and Contemporary Art Criticism* pp. 13-32. Vancouver: Artspeak and Phillip Editions.

RESEÑAS

Un monstruo sin rostro. *Blanco en blanco* (2019) y la violencia de lo estático

Juan Ramón Ríos Trejo

Universidad Autónoma de Querétaro, México
riosjramon@gmail.com

*Ahora pudo ver el castillo
nítidamente destacado en el aire luminoso,
con su contorno aún más realzado
por la capa de nieve que lo cubría todo,
imitando todas las formas.*

FRANZ KAFKA

I. Hacia el sur

Sobre la portada de color cobrizo se adivina un recubrimiento con cuero de animal. Un número y una firma: 1887; Julius Popper. Su interior consta de un texto del autor como presentación, dos mapas de Tierra del Fuego y una serie fotográfica. Cada una de las imágenes adheridas tiene un margen rojo. El libro da cuenta de la llamada *Expedición Popper*, aquella que, al correrse la noticia del descubrimiento de oro en el extremo sur del continente americano, emprendió un viaje de conquista, despojo y aniquilación. El documento se encuentra resguardado en el Museo del Fin del Mundo en Ushuaia, Argentina.

Es una de las fotografías en este registro venido a archivo la que dispara el principio argumental y atmosférico de *Blanco en blanco* (2019), del director Théo Court. Hombres armados dominan el encuadre. Situados en posición triunfante mantienen sus rifles en ristre, apuntando hacia fuera del encuadre, como en espera de un enemigo invisible. Los rostros volteados, las facciones indistinguibles. A sus pies yace un cadáver desnudo que sostiene un arco entre los dedos. En la otra mano lleva un puñado de flechas. Los personajes envueltos por una exhibición de la muerte.

Dichas latitudes tenían como habitantes originarios a un pueblo ahora exterminado llamado *selk'nam u ona*, que quiere decir "hacia el norte" o "en

el norte". Su cruce con los viajeros enfebrecidos en busca de riquezas estuvo marcado por el choque de latitudes. Un desplazamiento arrasador. Un encontronazo hemisférico. Como llevando en el nombre una advertencia sobre la dirección de su fatídico sino.

II. Sangre sobre la nieve

Extensiones nevadas y el ruido del viento. Elementos de desolación reforzados por la presencia de un cruento paisaje sonoro. Sobre todo aquello se alzan cabañas con luces dentro. La cámara, con planos abiertos, objetivos y distantes, irá acotando el encuadre de manera sutil para colocarse a una altura de mirada más subjetiva e íntima. En el intercambio de estas posibilidades se teje el punto de vista menguante de la película.

El descubrimiento de un espacio parece ser la premisa que se despliega con la llegada de Pedro, el fotógrafo interpretado por Alfredo Castro, quien conservará un constante trance expresivo desde el silencio y la dureza de los gestos. Será a partir de su personaje, rondando la naturaleza de su profesión, que como espectadores nos volveremos testigos mudos, incómodos y hasta inoperantes frente al brote de sus obsesiones.

Quizá uno de los aspectos más reveladores sea la cantidad de momentos en los que se pone en juego la configuración de una puesta en escena. Lo primero que vemos hacer a Pedro es inspeccionar la disposición lumínica de una habitación. Acomoda las cortinas, dispone de objetos, utensilios y de la corporalidad ajena misma, yendo en escalada a la turbación de Sara, la jovencísima novia interpretada por Esther Vega. El fragmento (y luego la película entera) apunta a una historia donde el hombre domina y ejerce poder a través del tacto. A medida que va ocurriendo una mayor inmersión en la zona, al descubrir a las mujeres *selk'nam* encerradas, por ejemplo, parece que Pedro va encontrando una especie de ofrecimiento perverso, un ambiente propicio para la agresión.

La siguiente secuencia muestra otra transformación violenta dispuesta por el fotógrafo. Desde el interior observamos una ventana a punto de ser tapiada. A la vez que suenan los clavos y martillazos empieza a escucharse por primera vez una música extradiagética: los violines de Gala Pérez. Cuerdas de tensión y terror que circundan el instante del que probablemente sea uno de los cortes más sugerentes de la película, la transición del oscuro enclaustramiento a un rojo intenso cuasimístico, parte del proceso fotoquímico para revelar, poco a poco, el misterio de la imagen.

Esta serie de metamorfosis aparentemente mínimas auguran un mecanismo mayúsculo puesto en marcha. En un plano secuencia se muestra de manera operativa dicho funcionamiento: con un paneo continuo a la derecha, pasamos de la colocación de vías para el tren hacia el levantamien-

to de una cerca. La civilización incipiente que se eleva sobre una nieve que no deja de caer, ocultando rastros y restos de destrucciones acometidas. La misma nieve en la que será derramada la sangre de Pedro en una suerte de siniestro ritual sacrificial, luego de acontecida la traición a Mr. Porter, esa autoridad cuya ausencia opresiva se siente por todas partes.

III. ¿Purgatorio?

Argumentalmente, la protección implícita que conllevaba la estadía del fotógrafo se rompe y la película, que hasta el momento sostenía una quietud absoluta, reacciona de manera formal con una frenética cámara en mano, volviéndonos parte de una persecución con antorchas surcando la noche. Una cacería implacable.

Bordeando siempre los linderos del género, la película evoca aquella mítica toma fordiana con la que cierra *The Searchers* (1956), vuelta ícono no sólo del Western sino del cine en sí. Un emplazamiento desde el interior, la cámara apuntando hacia la puerta abierta, ese umbral que enmarca a hombres en fantasmales exilios.

Hacia la parte final, forzado a participar en un mecanismo bárbaro de intercambio (orejas por dinero), el fotógrafo es ungido con un nuevo papel. Expulsado y en franca demacración, deviene en retratista de muertos.

Con dicho tránsito penitente se abre otro espectro de escenarios y colores: parajes repletos de marrones y naranjas polvosos. Y mientras los mercenarios avanzan, los arbustos que pueblan la masacre final son curiosísimos: plantas de coirón que lucen como hongos gigantes. Falos alzándose en las mismas extensiones del desierto que recorren grupos masculinos ejerciendo siempre dinámicas aniquiladoras.

La última puesta en escena refuerza el cuestionamiento que sobrevuela toda la obra, respecto a la ética de la creación y la representación. Ante el horror, ¿cuál es la postura del artista?

Sin imponer una respuesta explícita, Court no permite redención alguna a su personaje, lo condena a permanecer bajo la tela negra de su cámara, como un monstruo informe con el rostro oculto. Vuelto quimera; unido al aparato. Y sobre él cae una violenta tolvana, una levantisca de tierra que arrastra al blanco absoluto. Un ente que se funde con el entorno, disuelto en el olvido. Enfilado hacia un anonimato en contradicción directa con la memoria de los actos sobre los que echó su lente, aquellos que permanecen capturados para siempre.

Referencias bibliográficas

- Bajas, M. (2015). Montaje del álbum fotográfico de Tierra del Fuego. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (6).
- Odone, C. y Palma, M. (2003). La muerte exhibida: Fotografías de Julius Popper en Tierra del Fuego (1886-1887), en *12 Miradas. Ensayos sobre los Selknam, Yaganes y Kawesqar*. Chile: Ediciones Cuerpos Pintados.