

ARTE, CIENCIA Y TÉCNICA

Miguel G. Ochoa Santos

Coordinador

Rodrigo Medina de la Cruz / *Gobernador Constitucional del Estado de Nuevo León*

José Antonio González Treviño / *Secretario de Educación del Estado de Nuevo León y Presidente de la H. Junta Directiva del CECyTE, N.L.*

Luis Eugenio Todd Pérez / *Director General del Colegio de Estudios Científicos y Tecnológicos del Estado de Nuevo León (CECyTE, N.L.)*



Coordinador. Miguel G. Ochoa Santos

Editor. Ismael Vidales Delgado

Revisión y corrección de textos. Rosa Aidé Pérez Alcocer

Portada. Imagen tomada de:

<http://www.icahm.edu.mx/cicahm/mision.html>

Arte, ciencia y técnica

CR. 2010, CECYTE, N.L.-CAEIP, Andes N° 2720, Colonia Jardín,

CP 64050, Monterrey, N. L., México. Teléfono 0181-83339476

Telefax 0181-83339649 e-mail: centroinv@gmail.com

Se autoriza la reproducción con fines educativos y de investigación, citando la fuente. La versión electrónica puede descargarse de la página www.caeip.org

Impreso en Monterrey, N. L., México

Primera edición: junio de 2010

Colección. Altos Estudios N°. 19

ISBN: 978-607-00-3081-9



9 786070 030819

ÍNDICE



Prólogo / 7

Capítulo I. Arte y tecnociencia / 9

Miguel G. Ochoa Santos

Capítulo II. Scienzarte: Preludio de la cultura de la tecnociencia / 23

Carolina Fernández Castrillo

Capítulo III. Mutación del Teatro: Nietzsche, Artaud, Grotowski / 39

Antonio Castilla Cerezo

Capítulo IV. La fascinación por lo artificial en “Las Hortensias” de Felisberto Hernández / 55

Elizabeth Sánchez Garay y Ma. Gabriela Garza González

Capítulo V. La producción de las artes visuales contemporáneas en México: los últimos años / 67

Luz María Sepúlveda

Capítulo VI. Del libro al monitor: escritura y literatura en tiempos de Internet / 83

Eduardo Oliva Abarca

Capítulo VII. Solidaridad, objetividad y relativismo en la construcción científica de la realidad / 97

Rafael Enrique Aguilera Portales

Acerca de los autores / 119

PRÓLOGO



Nuestra vida contemporánea gravita en torno al desarrollo de la tecnociencia. Ningún campo o área del conjunto de las actividades humanas permanece ajeno a sus efectos. El mundo del trabajo y la producción industrial ha dejado de ser el sitio privilegiado de la invención y gestión de la ciencia aplicada. Se ha experimentado en los últimos años una intensa expansión de ésta hacia territorios distintos, incluso a aquellos vinculados a la vida íntima y cotidiana de los ciudadanos.

Si las fábricas y la economía capitalista reclaman día a día nuevas innovaciones tecnológicas para incrementar el potencial competitivo dentro del mercado globalizado, simultáneamente los individuos han abrazado con entusiasmo el cúmulo de dispositivos técnicos y sofisticados *gadgets*, que ahora no sólo les permite realizar rutinas fatigosas que antes se cumplían manualmente, sino que les ofrece estados lúdicos de *embeleso*, entretenimiento y conexión virtual.

Computadoras, teléfonos móviles, miniordenadores, tablets de lectura, consolas de juegos y robots domésticos son algunos de los artefactos que habitan la nueva jungla *artificial* donde el individuo moderno convive diariamente. De alguna forma, esta avasalladora realidad ha propiciado que se *naturalice* un *modo técnico de comportamiento* que ha terminado por obnubilar opciones de pensamiento y vida cultural que no están ancladas a una visión instrumental del mundo.

Curiosamente una de las vías de acceso al pensamiento crítico es el arte, pero el hecho de que también haya sido tocado por la mano *prometeica* de la tecnociencia, a través de formas conceptuales de configuración estética y de visiones tecnocráticas

que inciden en su estructura tonal, pone en duda su capacidad de iluminar la diferencia. Por tanto, es fundamental reflexionar acerca del factor catastrófico asociado a una consideración no meramente antropológica de la técnica, sino a una donde la propia esencia suya sea cuestionada. A la vez, parece significativo repensar los límites de la relación arte y tecnociencia, con el propósito de comprender en qué medida este hacer alumbrador aún puede elevarse por encima de la provocación técnica y ofrecer una verdad originaria sobre el ser humano.

Los ensayos que aquí presentamos a la consideración del lector abordan, a partir de distintos enfoques, diversos aspectos problemáticos de estos temas decisivos de nuestra época. Son textos incisivos que buscan clarificar regiones de tensión y conflicto o que pretenden ofrecer puntos de vista estéticos por medio de los cuales la relación arte y tecnociencia ha sido avizorada desde una mirada corrosiva y ácida. También aparecen escritos que intentan ahondar en los fenómenos artísticos actuales asociados a la emergencia de las redes informáticas y las tecnologías digitales.

Agradezco a cada uno de los investigadores participantes y al maestro Ismael Vidales Delgado su entusiasmo y apoyo a esta iniciativa.

-Dr. Miguel G. Ochoa Santos
Coordinador CICAHM/ COZCyT

CAPÍTULO I ARTE Y TECNOCENCIA

Miguel G. Ochoa Santos



En la actualidad, la presencia de la tecnología es apabullante y goza de un significativo prestigio entre la población, debido a su capacidad para resolver problemas complejos y ofrecer artefactos lúdicos para el consumo cotidiano. Sin embargo, cada vez son más visibles sus efectos catastróficos tanto en el entorno natural como en el ámbito social y humano.

Aquello que en periodos anteriores remitía de forma directa a la esfera de la producción industrial, paulatinamente ha colonizado los espacios de la vida social y del entorno íntimo de los individuos. Vivimos en la era de los *gadgets*, es decir, en una estación donde la creación artificial tiende a superar el reino de lo natural. Los ciudadanos de las urbes hiper-modernas ya no experimentan, por ejemplo, el suceso de la distancia y la lejanía terrenal, proporcionada antiguamente por las audaces expediciones de la apropiación planetaria. Por el contrario, sus vidas tienden a convertirse en esferas de confort individual equipadas con innumerables herramientas técnicas y dispositivos a través de los cuales pueden crearse redes de conexión virtual. No es necesario salir a la calle para conocer lo que ocurre en otras latitudes, nos es necesario encontrarse, cara a cara, con el *otro* para entablar un diálogo, las relaciones pueden tejerse desde un lugar fijo con la ayuda de una computadora y un módem.

Pero ésta es sólo la cara negativa que el crítico puede apreciar. Habría que aceptar los muchos efectos positivos que la técnica ha proporcionado a sociedades e individuos a lo largo de su historia. Acaso por este motivo es ocioso mantener una visión

apocalíptica con respecto a ésta, pero tampoco es lícito *naturalizar* sin más un suceso que posee una capacidad inherente de dominio y destrucción, la cual se oculta tras el rostro benefactor con el que aparece en las vitrinas mercantiles y las vidas cotidianas. Sobre todo es fundamental evitar la coartada que considera la *neutralidad* de la técnica como factor inmanente a su creación y despliegue.

También en las potestades estéticas, la técnica ha sentado sus reales y no son pocos los que han profetizado una más de las tantas muertes que el arte ha padecido a lo largo de su historia. Es cierto, existen posiciones *modernolátricas* que han soñado con un futuro en el que la esencia del arte quedaría determinada, sin más, por un proceso de fusión entre técnica y estética. Variados han sido los intentos orientados a diseñar una utopía tecno-artística de virtuosa catadura, como igualmente se han realizado esfuerzos notables para extirpar del escenario estético cualquier vestigio del reino natural.

Por fortuna, las cosas no son tan simples, ni las tendencias son plomizas leyes. Mas es cierto que la creciente expansión *tecnocientífica*, así como su legitimación social y artística, representa un desafío para el pensamiento crítico. Por un lado, parece urgente esclarecer el problema de la técnica y, por otro, comprender si el binomio arte-técnica permite incrementar la función esclarecedora de la visión poética o, por el contrario, empuja a ésta a precipitarse sobre los acantilados del dominio instrumental. A continuación, intentaré acercarme a este núcleo de tensiones explorando las ideas que tanto Martin Heidegger como Girogio Agamben han configurado sobre este tema.

La pregunta por la técnica

Habría que destacar que Heidegger no condena sin más a la técnica, ni comparte una visión terrorífica sobre ésta, basta recordar un fragmento de su alocución –durante la segunda posguerra y en el corazón mismo de la época atómica- pronunciada el 30 de octubre de 1955 para conmemorar el 175 aniversario del nacimiento del compositor Conradin Kreutzer, titulada *Serenidad*:

Para todos nosotros, las instalaciones, aparatos y máquinas del mundo técnico son hoy indispensables, para unos en mayor medida y para otros en menor medida. Sería necio arremeter ciegamente contra el mundo técnico. Sería miope querer condenar el mundo técnico como obra del diablo. Dependemos de los objetos técnicos; nos desafían incluso a su constante perfeccionamiento. Sin darnos cuenta, sin embargo, nos encontramos tan atados a los objetos técnicos que caemos en relación de servidumbre con ellos. Pero también podemos hacer otra cosa. Podemos usar los objetos técnicos, servirnos de ellos de forma apropiada, pero manteniéndonos a la vez tan libres de ellos que en todo momento podamos desembarazarnos (*loslassen*) de ellos. (27-28)

Heidegger reflexiona el problema de la técnica dentro del entorno de la Guerra Fría y de la amenaza de una conflagración atómica, pero advierte que más que la proliferación de armas nucleares, lo inquietante sería renunciar a un pensar meditativo a través del cual el ser humano puede preguntarse por la naturaleza de las cosas, hurgando más allá de su perspectiva técnica, es decir, más allá de las propiedades cuantificables suyas. Para el filósofo germánico, este pensar no instrumental es originario de una actitud que llama *serenidad* (*Gelassenheit*). Es lo que permite, por ejemplo, comprender la *utilidad* de los instrumentos pero, a la vez, dejar a los objetos descansar en sí mismos como algo que no forma parte de nuestra intimidad y que, por tanto, no debe confundirse con la esencia del hombre. De esta forma concluye Heidegger en el mismo discurso: Podemos decir <sí> al inevitable uso de los objetos técnicos y podemos a la vez decirles <no> en la medida en que rehusamos que nos requieran de modo tan exclusivo, que dobleguen, confundan y, finalmente, devasten nuestra esencia. (28)

La Serenidad, entonces, abre camino a un empleo no subordinado de los instrumentos, aceptando su utilidad, pero sin depender de ésta para definir el ser del hombre, sino remitiendo la técnica a un origen suyo, particular y superior. ¿Significa esto que la técnica es neutral? Para Heidegger, en el ensayo citado, la

aseveración resultaría falsa, porque el maquinismo, por ejemplo, impone otra relación del hombre con las cosas, pero ésta permanece oculta en virtud de que actúa “en todos los procesos técnicos un sentido que reclama para sí el obrar y la abstención humanas (*Tun und Lassen*), un sentido no inventado ni hecho primeramente por el hombre”. (29)

Es decir, la mediación mecánica del instrumento no es ajena al efecto que produce, por el contrario, es ésta la que impone su fin sobre el actuar humano dentro de un sistema de relaciones de utilidad integral. Obliga al individuo a realizar una tarea específica bajo prescripciones constrictivas que emanan del propio artefacto en su modalidad de *útil* y, al mismo tiempo, revela el tipo de relación que la técnica, como esencia, establece con la naturaleza pero ocultando, a la vez, el sentido de la misma. En el escrito “La pregunta por la técnica”, Heidegger distingue entre el concepto que identifica la técnica con el instrumento y la esencia de la técnica como tal, es decir, aquella que permanece resguardada. Esta última debe entenderse como “un modo del hacer salir de lo oculto”. (17) Modo que en el caso de la técnica moderna, por ejemplo, ha de comprenderse como “una provocación que pone ante la Naturaleza la exigencia de suministrar energía que como tal puede ser extraída y almacenada”. (18)

Queda claro que la esencia de la técnica es distinta de la acción instrumental sobre un objeto. No es acto operativo, es emplazamiento unilateral por medio del cual la Naturaleza se abre al mundo, ya no en un sentido simbólico integral, sino bajo la intención que la técnica le demanda. Al respecto, el filósofo alemán es enfático:

El reino de la tierra sale de lo oculto ahora como cuenca de carbón; el suelo, como yacimiento mineral. De otro modo aparece el campo que cultivaba antes el labrador, cuando cultivar significaba aún abrigar y cuidar. El hacer del campesino no provoca al campo de labor. En la siembra del grano, entrega la sementera a las fuerzas de crecimiento y cobija su prosperar. Ahora hasta el cultivo del campo ha sido arrastrado por la corriente de cultivar de otro género, un cultivar (encargar) que *emplaza* a la Naturaleza. La

emplaza en el sentido de provocación. Al aire se lo emplaza a que dé nitrógeno, al suelo a que dé minerales, al mineral a que dé, por ejemplo, uranio, a éste a que dé energía atómica, que puede ser desatada para la destrucción o para la utilización pacífica. (17)

El sacar a la luz se encuentra ligado a la dirección y el aseguramiento, por tanto, los instrumentos y máquinas carecen por completo de autonomía, ya que son orientadas por la esencia misma de la técnica, es decir, por su particular modo de emplazamiento que, paradójicamente, no es ella misma técnica-definida antropológicamente como medio para conseguir fines determinados- sino forma de desocultamiento. Se trata de un poder que lanza imperativos, llamadas, para que el hombre moderno asuma el destino de desvelar a la Naturaleza bajo una consideración tecnocientífica, esto es, puramente cuantificable. Como señala Irene Borges Duarte, Heidegger “no se refiere al modo <<técnico>> de fabricar instrumentos, que integraría una definición meramente <<instrumental>> de la técnica, sino a aquella etapa de la historia-destino del ser en su ahí en la que la técnica constituye el *modo dominante de la relación hombre-mundo*”. (“La tesis heideggeriana acerca de la técnica”, 130)

En este sentido, el *modus* técnico de alumbramiento de la verdad (*aletheia*) y la obnubilación de su señorío emergen simultáneamente en la época moderna como el poder dominante que usurpa la esencia del hombre, haciéndola aparecer bajo las máscaras del *homo faber* y del hombre racional. Se produce, pues, un enroque decisivo que concluye en la gestación de una definición de lo humano a partir de rasgos instrumentales y tecnocientíficos que no expresan la verdad de lo que esencialmente es el hombre. Así, la potencia humana queda varada entre una causalidad teleológica, medio-fin, y una determinación instrumental de raigambre antropológica.

Según Heidegger, la esencia de la técnica tiene un destino ontológico más profundo que el puramente instrumental antes mencionado. En realidad está enraizado en la historia-destino del ser, donde la técnica, como señala Irene Borges, “constituye el *modo dominante de la relación hombre-mundo*”. (130) Se trata de

un com-poner, un con-figurar mediante el cual puede determinarse la historia. Pero esta potencia está situada más allá de la capacidad humana, escapa a ésta y es aún más fuerte. De ahí que Heidegger perciba la esencia de la técnica mediante la figura del Jano bifronte. Por un lado, revela en parte la verdad del ser y, por otro, impone un modo de relación, específico y reduccionista, entre hombre y naturaleza. Borges Duarte ha mostrado, ejemplarmente, cómo este comportamiento puramente técnico emplaza al hombre a actuar conforme a los imperativos unilaterales que le dicta éste:

El hombre desea y busca con su inteligencia y su saber alcanzar el bienestar. Gracias al progreso técnico-científico, logrado en la modernidad europea, puede disfrutar en grado cada vez mayor de ese mejor nivel de vida. Se habitúa a ello y, naturalmente, desea mantenerlo y aumentarlo cada vez más. Por ello incrementa la intervención técnica a todos los niveles y en todos campos, racionaliza su comportamiento individual y social, domestica a la naturaleza y a sí mismo, poniendo todo a su servicio en aras de aquella finalidad. De ese modo, aquello que parecía no ser nada más que un medio (la técnica) para alcanzar un fin (el bienestar) se transforma en el motor mismo del progreso social y, con ello, se le impone al hombre como <<lo que hay que hacer>>, como <<la manera como hay que comportarse>>. (150)

Por consiguiente, la modernidad legaliza una rutina instrumental que no sólo opera prácticamente a través de la modalidad de dominio sobre la naturaleza, sino que, al mismo tiempo, convierte al hombre mismo en instrumento de la técnica, en objeto y cosa calculable y manipulable. Lo paradójico anida en el propio corazón de la definición esencial de la técnica porque ésta da forma mediante un acto de *desocultamiento* del ser, pero, a la vez, muestra su capacidad de imponer al mundo una relación meramente técnica en la que el ser del hombre peligra si no rompe con la aparente naturalidad que ésta instaura, a través de la puesta en juego de un pensar que trascienda los límites del operar tecnocientífico y calculador. La técnica, entonces, acecha y

naturaliza su propia composición configurante (*Gestell*), evitando así que la mirada se aleje de la pregunta fundamental sobre el ser del hombre.

Nuestra época discurre sobre los ejes de la tecnociencia, ésta considera la realidad a través del soporte que ha erigido como marco de actuación. Repite los rituales instrumentales, coloniza los espacios mundanos, legitima su propio accionar, invade el mercado con artilugios y *gadgets* que definen la subjetividad moderna desde una exterioridad ajena a la propia definición sustancial de lo humano. El hombre vive como un instrumento y un objeto más dentro de este mar de dispositivos técnicos que no sólo escapa a su dominio, sino que moldea su entidad individual bajo la ley de una servidumbre utilitaria, es decir, como si se tratase de reservas de existentes. Si los instrumentos desaparecieran, el individuo sentiría que su valor humano menguaría porque éstos han llevado a determinar el ser suyo, velando la verdad de su origen no técnico, ni instrumental. Así concibe Heidegger en “La pregunta por la técnica” el peligro que se cierne sobre nosotros en la modernidad:

Lo que amenaza al hombre no viene en primer lugar de los efectos posiblemente mortales de las máquinas y los aparatos de la técnica. La auténtica amenaza ha abordado ya al hombre en su esencia. El dominio de la estructura de emplazamiento amenaza con la posibilidad de que al hombre le pueda ser negado entrar en un hacer salir lo oculto más originario, y de que este modo le sea negado experimentar la exhortación de una verdad más inicial. (30)

Esta estructura de emplazamiento de la sociedad industrial capitalista demanda al hombre comportarse hacia la naturaleza y los individuos de manera técnica de acuerdo a las reglas de una razón calculadora que lo encierra en el territorio de un imperialismo técnico que no es puramente obra del hombre. Irene Borges es clara al respecto:

La cuestión del peligro técnico trae consigo algo más que la mera afirmación de la peligrosidad de una situación creada por el aprendiz de brujo, que se ve impotente para dominar las fuerzas lanzadas a actuar en un proceso provocado

mágicamente, y reconducir tales fuerzas «domesticables» a una vía «más» ecológica y menos dañina al planeta y, por tanto, al hombre mismo. Si la técnica, en su esencia, no es algo humano, sino un acontecimiento del ser mismo, el poder del hombre no reside en la creación de la civilización tecnológica, sino tan sólo en haber sabido servir de vehículo a que el ser se mostrara de esa manera. (“La tesis heideggeriana acerca de la técnica”, 155)

La esencia del arte

Mas este acecho -al ser parte de un destino- posee una vertiente de extravío, pero también una vía de salvación. Heidegger echa mano de la iluminación poética de Hölderlin para expresar esta encrucijada: <<Pero donde está el peligro, crece también lo que salva>>. Precisamente en la orilla del pensar poético-artístico habita la posibilidad de avizorar la verdad más originaria del ser. Allí se encuentra el punto donde aparece la llamada a transitar por el camino que conduce al sentido donde ser y pensar se coligan para dar expresión modulada al acaecer libre de aquél, a través de formas artísticas. Así, la furia técnica queda rebasada por la apertura de la iluminación verdaderamente poética que trae al espacio mundano el resplandecer de la oculta verdad.

El pensador alemán se remonta a la civilización griega para recuperar el sentido original de la meditación poética y de la capacidad de alumbramiento de las artes:

Antes no sólo la técnica llevaba el nombre de *techné*. Antes se llamaba *techné* también a aquel hacer salir oculto que trae-ahí-delante la verdad, llevándola al esplendor de lo que luce.

Antes se llamaba *techné* también al traer lo verdadero ahí delante en lo bello. *Techné* se llamaba también a la *poiesis* de las bellas artes.

En el comienzo del sino de Occidente, en Grecia, las artes ascendieron a la suprema altura del hacer salir de lo oculto a ellas otorgada. Trajeron la presencia de los dioses y de los hombres. Y al arte se le llamaba sólo *techné*. Era un

único múltiple salir de lo oculto. (“La pregunta por la técnica”, 36)

Por consiguiente, el arte –concebido originariamente como *techné* coligada primitivamente a la *poiesis* y la *aletheia*- en lugar de provocar a la Naturaleza para mostrarse como materia prima o potencia energética, y exigir del hombre un comportamiento técnico de dominio hacia ésta, actúa como lugar de desvelamiento de la verdad primigenia y une dentro de un mismo espacio al hombre con el ser. La oposición sujeto-objeto desaparece mediante una fusión de raigambre musical donde la unidad sagrada entre ser-hombre-naturaleza viene expresada en su origen íntimo.

En la *poiesis* artística el hombre construye una morada para que el ser adquiriera presencia histórica, ese hogar, para Heidegger es el lenguaje, único medio que permite preguntarse por la esencia del Ser y la relación del hombre con él. Por tanto, el decir poético es más originario que la simbolización matemática y racional, referida ésta sólo a la mundanidad calculable de los entes. La palabra poética no es una estructura compositiva para organizar los diversos existentes por medio de una reglamentación normativa, una geometría calculadora o un silogismo racional. Por el contrario, es vórtice que abre al ser las posibilidades de expresarse como tal, allí el lenguaje espera y acoge su voz, revelándola bajo la forma plástica de la modulación artística.

Giorgio Agamben ha mostrado con total pertinencia cómo la definición del arte como actividad proviene de una cadena de mutaciones léxicas que han borrado aquella potencia de apertura a la verdad que lo caracterizaba en el mundo griego; cambios significativos éstos que han propiciado sea concebido en la actualidad, falazmente, como un trabajo ligado al mundo de las voliciones humanas y de las técnicas de composición. *Techné* era el término que los antiguos daban a lo que hoy concebimos como arte, pero -como hemos visto con Heidegger- el vocablo estaba lejos de referirse a éste como mero objeto o estructura estilística. Por el contrario, habitaba un sentido ligado al concepto de *poiesis* y no al de *praxis*. Como afirma Agamben en “L'uomo senza contenuto”:

Mientras que en el centro de la praxis estaba la idea de la voluntad que se expresa inmediatamente en la acción, la experiencia que estaba en el núcleo de la *poiesis* era la producción en la presencia, esto es, el hecho que en ella algo viniese del no-ser al ser, del ocultamiento a la plena luz de la obra. Es decir, el rasgo esencial de la *poiesis* no residía en su aspecto de proceso práctico, voluntario, sino en el ser un modo de la verdad, entendida como desvelamiento: *Aletheia*. (103-104)

De ahí que el arte escape a una definición puramente técnica, instrumental, calculable, de su ser. En todo caso las formas compositivas y estilísticas vendrían subordinadas al destino del des-ocultamiento de la verdad, una verdad, por cierto, que está más allá de la existencia humana y que sólo mediante la interrogación poética puede abrirse camino del no-ser al ser. La obra de arte, por tanto, no viene producida por los dictados de una técnica autonomizada e imperativa que provoca al hombre para que considere el espacio estético como un marco de ordenación y fuerza configurante. No es obra de la técnica ni de las formas constructivas, sino del trazo artístico que revela en su mismo discurrir el destello del ser en un momento histórico específico. Podría decirse que el espacio artístico es un modo a través del cual el ser adviene por medio de la interpelación humana.

Cuando la glorificación de la técnica conquista los territorios del arte se corre el peligro de abandonar el pensar meditativo, cuyo destino es distinto del mero acto productivo que fabrica cosas e instrumentos estéticos. Eso no implica que el actuar técnico y la introducción de métodos y artilugios sea por sí mismo una profanación intolerable. La propia emergencia del arte tecno es un destino manifiesto del ser en la época de la modernidad racional, pero la salida del laberinto no pasa por la asunción de la esencia del arte como mera praxis técnica, sino por su tendencia a remontarse al origen palpitante de los antiguos términos griegos de la *poiesis* y de la *techné*. Más que de un *hacer*, se trata de un *aparecer* que proviene de un pensar sereno y exhortativo que invoca a las cosas para que se hagan presentes en el ser histórico,

allí donde la voluntad del actuar está subordinada al imperativo de revelar el lugar del hombre en el mundo.

La verdad originaria de la obra no reside, entonces, en su estructura estilística ni en su configuración técnica. En cambio ésta remite, según Agamben:

(...) a una determinación de la estructura original de la obra de arte como *epojé* y ritmo, y la sitúa así en una dimensión dentro la cual está en juego la estructura misma del ser-en-el-mundo del hombre y de su relación con la verdad y la historia. Abriendo al hombre a su auténtica dimensión temporal, la obra de arte le despeja, también, el espacio de su pertenencia al mundo dentro del cual sólo él puede apreciar la medida original de la propia demora sobre la tierra y reencontrar la propia verdad presente en el flujo continuo del tiempo lineal. (152)

Así, al confrontarse con la obra de arte, el individuo entra en éxtasis, pero no por aquel influjo que emana de la estructura objetual y estilística de ésta. Por el contrario, éxtasis significa un salir de la estructura estética para encontrarse no con un deleite puramente sensible, sino para ir al encuentro de un sitio esencial del hombre respecto del tiempo. Sólo mediante este salir-de-la obra, concluye Agamben, “artistas y espectadores reencuentran su solidaridad esencial y su terreno común”. (154)

Para el filósofo italiano, el arte actual se encuentra alienado porque su estructura esencial está ofuscada y esto ha provocado que se convierta en una potencia nihilista de autoaniquilamiento. La pérdida del espacio original del hombre ha hecho que el arte se precipite en la tierra yerma de la estética. Por tanto, esta privación no se refiere a la carencia de un bien cultural, precioso y bello. Tampoco está en riesgo de perderse sólo la expresión privilegiada de su fuerza creativa. En realidad es la esencia del propio hombre la que se ve amenazada, como dice Agamben: “es el espacio mismo de su mundo en el cual sólo él puede encontrarse como un hombre y ser capaz de actuar y de conocer”. (155)

Advertimos, pues, que la profundidad del arte está emparentada con la esencia de la técnica, en cuanto que ambas remiten al fenómeno abierto del hacer salir lo oculto, pero difieren

en el hecho crucial de que la experiencia artística se refiere, según Heidegger, a la “exhortación de una verdad más inicial” (“La pregunta por la técnica”, 30), vinculada a la cualidad de la *poiesis* de hacer salir lo oculto trayéndolo- ahí-delante, no provocándolo. Por ejemplo, el habla poética llama a las cosas a comparecer en la presencia histórica del tiempo presente mediante el acto del nombrar. En este suceso la palabra llama a las cosas a través de la invocación, como demuestra el propio Heidegger en su interpretación del poema de Georg Trakl, *Una tarde de invierno*¹:

La invocación llama a venir a una proximidad. Pero la invocación no arranca a lo que está siendo llamado a su lejanía en la que permanece retenido por el <<hacia dónde>> del llamado. La invocación invoca en sí y, por ello, llama hacia aquí, hacia la presencia y llama hacia allá, en la ausencia. La nieve que cae y la campana de la tarde que suena nos están siendo dichas aquí y ahora en el poema. Llegan a presencia de la invocación. Pero no toman su lugar en medio de lo que es aquí y ahora presente en esta sala. (Heidegger, 19)

El invocar invita a las cosas a reunirse con el hombre de un modo sagrado, otorgando a éstas una morada:

La caída de la nieve conduce a los hombres bajo el cielo que se apaga en la noche. El resonar de las campanas de la tarde los lleva, en tanto que hombres, frente a lo divino. Casa y mesa vinculan a los mortales a la tierra. Estas cosas invocadas de este modo recogen junto a ellas el cielo y la tierra, lo mortales y los divinos. Los Cuatro son, en una primordial unidad, un mutuo pertenecerse. Las cosas dejar morar la Cuaternidad (*Geviert*) de los Cuatro cerca de ellas. Este dejar-morar-reuniendo es el ser cosa de las cosas (*Das Dingen der Dingen*) A la Cuaternidad unida del cielo y la

¹ “Cuando cae la nieve en la ventana, / Largamente la campana de la tarde resuena, Para muchos es preparada la mesa/ Y está bien provista la casa/ En el caminar algunos/ Llegan al portal por senderos oscuros. / Dorado florece el árbol de la gracia/ De la savia fresca de la tierra. / Entra caminante en silencio; / Dolor petrificó el umbral. / Y luce en pura luz/ En la mesa pan y vino.” (Citado por Heidegger en *De camino al habla*, pp. 15-16.)

tierra, de mortales e inmortales, que mora en el
<< cosear >> de las cosas, la llamamos: el mundo. (20)

Resulta claro que la verdad del poema nada tiene que ver con la composición estructural o la voluntad estilística, mucho menos con la configuración de un núcleo conceptual o de una idea oculta bajo ropajes lingüísticos y retóricos. Para Heidegger el lenguaje funciona como medio de invocación y construcción de un hogar para reunir en la presencia a aquellas cosas y seres que conforman el mundo. La tarea del poeta no consiste en representar lo que *es* o *está siendo*, en realidad, éste deja que el habla poética misma acoja lo que viene desde el no ser al ser, deja que las cosas lleguen serenamente a la palabra.

La verdad del arte no deriva de su fiel correspondencia con la realidad o su vinculación a un *constructo* conceptual, menos aún de su capacidad de producción y reproducción técnica. Su verdad está orgánicamente articulada a la capacidad suya de revelar lo ente en la obra mediante la forma estética. (Ver Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Caminos del bosque*)

Arte y técnica

Por ello, el arte que se concibe como producto de la potencia técnica y de la voluntad humana permanece enclaustrado en una visión antropotécnica e instrumental del quehacer estético. Además, vaga por la zona numérica de la razón calculadora que sólo atisba en el concepto y en la medida cuantificable la cifra de la obra. El arte queda así expuesto a las leyes que provienen del mundo tecnificado y del mercado capitalista, ya no sirve de espacio para la apertura del ser y del hombre en cuanto ser, simplemente se transforma en una mercancía-objeto más, ocupando un lujoso y ornamental sitio dentro de las vitrinas del comercio mundial. En todo caso se transforma en un hacer y fabricar dominado por las normas estandarizadas del consumo homologado. No da espacio a lo inhabitual, a lo no domesticado, por el contrario, acepta ritualizar las leyes de lo probable y lo verosímil.

El peligro del arte en la época de la consumación de la técnica no es acaso el pulular de la plétora de dispositivos e instrumentos, sino la reducción de aquél a mero objeto de la praxis

volitiva, es decir, de un hacer que padece las restricciones de un comportamiento meramente instrumental. Por el contrario, es sobre la base del sentido originario de los términos *poiesis*, *techné* y *aletheia* como la obra puede emplear la técnica como medio de un des-ocultamiento no provocador, sino invocador de la verdad del ser.

Lista de Referencias

Agamben, Giorgio. (2005). *L'uomo senza contenuto*. (4ª ed.). Quodlibet: Macerata.

Borges Duarte, Irene. (1993). La tesis heideggeriana acerca de la técnica. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 10, Madrid: Editorial Complutense. pp. 121-156.

Heidegger, Martin. (1994). La pregunta por la técnica en Martin Heidegger: conferencias y artículos. (Eustaquio Barjau Trad.), *Vorträge und Aufsätze*, 5ª edición, *Verlang Günther Neske: Pfullingen*. Barcelona: Ediciones de Serbal. pp. 9-37.

Heidegger, Martín. (1990). De camino al habla. (2ª ed.). (Yves Zimmermann Trad.) *Unterwegs zur Sprache*, *Verlang Günther Neske: Pfullingen*. Barcelona: Ediciones del Serbal. (Trabajo original publicado en 1959)

Heidegger, Martín. (1995). Caminos del bosque. (Helena Cortés y Arturo Leyte Trad.) *Gesamtausgabe. Band 5: Holzwege*, *Vittorio Klosterman: Frankfurt*. Madrid: Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1984)

Heidegger, Martín. (2002). Serenidad. (4ª ed.). (Yves Zimmermann Trad.) *Gelassenheit*, *Verlang Günther Neske: Pfullingen*. Barcelona: Ediciones del Serbal. (Trabajo original publicado en 1959)

CAPÍTULO II

SCIENZARTE: PRELUDIO A LA CULTURA DE LA TECNOCENCIA

Carolina Fernández Castrillo



Introducción

La relación entre arte, ciencia y tecnología ha suscitado un gran interés y una serie de controvertidos planteamientos desde tiempos inmemorables. En el período helénico ya hallamos algunos de los elementos fundamentales de este complejo trinomio. En su *Ética a Nicómaco*, Aristóteles hacía una distinción radical entre *téchne* (habilidad práctica, arte) y *epistéme* (conocimiento científico, saber). Posteriormente los romanos, remontándose a la propuesta aristotélica, diferenciaron entre las *artes liberales* (gramática, dialéctica, retórica, aritmética, geometría, teoría musical y astronomía) y las devaluadas *artes mechanicae* (arquitectura, pintura, escultura y agricultura), destinadas a los esclavos.

A lo largo de la historia el rango de las artes y su relación con el ámbito técnico y científico ha ido evolucionando, cobrando así un mayor peso en los debates socio-culturales. Lo que ha permanecido prácticamente invariable ha sido la idea de que ciencia y arte comparten una misma dinámica creativa en lo referente a la pasión y a la inspiración. En cuanto a las diferencias existentes, durante muchos siglos la actividad científica ha sido interpretada como un eslabón más en la cadena del progreso, al dar por hecho que “el resultado de hoy será superado por el de mañana”. Por el contrario, la verdadera obra de arte debía ser siempre actual, nunca quedaría obsoleta, puesto que en el ámbito artístico no debía existir progreso ni decadencia, tan sólo formas estilísticas distintas.

Este modelo de pensamiento quedó obsoleto a partir de la era moderna. En una época en la que definitivamente Dios y sus profetas habían desaparecido, ¿podía el arte ser considerado como algo inmutable, como un valor absoluto de referencia? Friedrich Nietzsche no dudó en denunciar la ineficacia del arte en la “edad del desencantamiento”, pues su función se veía reducida a la de mera mercancía de lujo, un pasatiempo incapaz de brindar respuestas a las problemáticas del presente. Karl August Jochmann fue otro de los intelectuales modernos en hacer notar la decadencia del arte y su distanciamiento de la realidad. Urgía un compromiso por parte del artista ante el nuevo contexto originado por la tecnologización social y la secularización del arte.

Conscientes de la nueva situación y de la necesidad de remodelar el papel del arte en la sociedad del momento, a partir de 1909 los futuristas destacaron sobre sus contemporáneos por sus ansias de renovación. De forma progresiva, la incursión de los procesos científicos, tecnológicos e industriales en la sociedad moderna estaba provocando una disolución de los antiguos postulados favoreciendo la eliminación de las diferencias inherentes al ámbito artístico y científico. En el seno de la vanguardia italiana, Arnaldo Ginna, apoyado por su hermano Bruno Corra, fue el principal abanderado de una renovación del arte basada en la transición tecno-científica del momento, un visionario proyecto que culminó en la formulación del proyecto de la *Scienzarte*.

Einstein y el Futurismo

A principios del siglo XX la ciencia y el arte procedían de forma paralela en la búsqueda de nuevas alternativas que confirieran sentido a una realidad extremadamente cambiante. Curiosamente, Albert Einstein fue uno de los primeros en advertir que la progresiva incorporación de la tecnología al ámbito socio-cultural estaba consintiendo que las barreras interdisciplinarias comenzaran a ser derrocadas. Frente a esta nueva realidad, el científico sentía que: “Lo más bello que podemos experimentar es la sensación de misterio. Ese es el verdadero origen del arte verdadero y de la ciencia” (EINSTEIN, A. cit. en INFELD, L. 1959:

207). En línea con este planteamiento, su colega el polaco Leopold Infeld comentaba que:

Así como la música, la matemática y la física son dos creaciones artísticas (...) así como se puede sentir una profunda emoción escuchando a Beethoven (...) también es posible sentir un profundo placer al aprender las ideas fundamentales de la teoría de la relatividad (INFELD, L. 1959: 10-11).

Fascinados por los descubrimientos científicos y tecnológicos de los que estaban siendo testigos, los futuristas no dudaron en incorporar algunos de los recientes hallazgos a sus enunciados teóricos y a sus obras. En 1905 Einstein había publicado en una revista especializada un artículo titulado “Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento”, en el que adelantaba el principio de la relatividad. Un título que probablemente fascinó a Filippo Tommaso Marinetti y a sus secuaces, teniendo en cuenta su interés por los efectos del dinamismo y de la electricidad.

No es de extrañar que a la hora de redactar el manifiesto inaugural del Futurismo, su líder tuviera presente las bases de una de las teorías más revolucionarias de todos los tiempos, al afirmar: “Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell’assoluto, poiché abbiamo già creata l’eterna velocità onnipresente”² (MARINETTi, F. T. 1909). Tal y como observa Claudia Salaris, a partir de los principios formulados por Einstein, el espacio y el tiempo ya no podían ser concebidos como conceptos en términos absolutos. Lo “absoluto” superaba estas condiciones relativas, se trataba de un *anti-espacio* y un *anti-tiempo*, es decir, un “continuo espacio-temporal” donde el tiempo actuaba como esa cuarta dimensión propugnada por los cubistas.

Finalmente en 1914 Einstein publicó su teoría de la relatividad haciendo hincapié en la relación entre la aceleración y la fuerza de gravedad. En línea con los planteamientos del físico

² Con la intención de favorecer la comprensión de los textos futuristas, incluiré en cada una de las citas una nota con su traducción al castellano, una labor que he llevado a cabo a partir de los documentos originales. “El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Ya vivimos en lo absoluto, puesto que hemos creado la eterna velocidad omnipresente”.

alemán, dos años después Marinetti expuso en *La nuova religione morale della velocità* que “La velocità distrugge la legge di gravità, rende soggettivi, e perciò schiavi, i valori del tempo e di spazio. I chilometri e le ore non sono eguali, ma variano, per l’uomo veloce, di lunghezza e di durata”³ (MARINETTI, F. T. 1916). En *Le analogie plastiche del dinamismo-Manifesto futurista* (1913), el pintor Gino Severini reconocía la influencia de la ciencia en la representación plástica del movimiento:

Infatti una delle ragioni scientifiche che ha trasformata la nostra sensibilità e che l’ha condotta verso la maggior parte delle nostre verità futuriste è appunto la *velocità*. La velocità ci ha dato una nuova nozione dello spazio e del tempo per conseguenza della vita stessa, niente di più logico che le nostre opere futuriste *caratterizzino* tutta l’arte della nostra epoca con la *stilizzazione del movimento* che è una delle manifestazioni più immediate della vita (...)⁴ (SEVERINI, G. en DRUDI GAMBILLO, M. FIORI, T. 1986: 77)

Tras la desaparición de la unidad de valores en la era moderna, el futurismo depositó en la velocidad todos los valores positivos, al considerarla agresiva y guerrera, moderna, higiénica, y aventurera. Remitiéndose a los ejemplos empleados por Einstein al explicar su teoría de la relatividad, el fundador del Futurismo realizó una distinción entre varios tipos de velocidad:

Velocità attiva e velocità passiva; Velocità maneggiante (chauffeur) e *velocità maneggiata* (automobile); *Velocità modellante* (scrivente, scolpente) e *velocità modellata*

³ “La velocidad destruye la ley de gravedad, volviendo subjetivos, y por tanto esclavos, a los valores del tiempo y del espacio. Los kilómetros y las horas no son iguales, varían para el hombre veloz en duración y longitud”.

⁴ “De hecho, una de las razones científicas que ha transformado nuestra sensibilidad y la ha conducido hacia las mayores verdades futuristas ha sido la *velocidad*. La velocidad nos ha brindado una nueva noción del espacio y del tiempo y por tanto de la vida misma. Por tanto, resulta lógico que nuestras obras *caractericen* el arte de nuestra época con la *estilización del movimiento*, que es una de las manifestaciones más inmediatas de la vida (...). El *dinamismo plástico, la vitalidad absoluta de la materia*, no puede ser expresado más que a través de las *formas color* con el *máximo* relieve, profundidad, intensidad e irradiación luminosa, es decir, la pintura y la escultura reunidas en una sola creación plástica”.

(scrita, sculpita); *Velocità portata da diverse velocità* (treno spinto e tratto da 2 locomotive in testa e in coda) e *velocità portante diverse velocità* (transatlantico che porta parecchi motori di velocità diverse + diversi uomini in moto: marinai, macchinisti, passeggeri, camerieri, cuochi, nuotatori nell'acqua agitata delle vasche + l'acqua agitata dai nuotatori + molti cani correnti o abbaianti + molte pulci balzanti + le velocità potenzi di molti cavalli da corsa)⁵ (Marinetti, F. T. 1916).

La velocidad fue concebida por estos artistas como síntesis pura de todas las fuerzas en movimiento, un elemento determinante a la hora de relacionarse con el mundo exterior. En el *Manifiesto tecnico della pittura futurista* (1910) Boccioni, Carrà, Russolo, Balla y Severini afirmaban: “Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido... Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente”⁶ (AA.VV. cit. en VERDONE, M. 1967: 41), un discurso que apoyaron en los estudios científicos del movimiento y que intentaron aplicar al campo estético.

Ginna y Corra: el arte del porvenir

En el marco de las experimentaciones llevadas a cabo en el seno de la vanguardia italiana, sobresale la labor investigadora de los hermanos Ginanni-Corradini, conocidos como Arnaldo Ginna (de “ginnastica”) y Bruno Corra (de “correre”). Estos nombres fueron sugeridos por Giacomo Balla, uniéndose así a la larga lista de pseudónimos futuristas como Folgore, Dinamo Correnti, Altomare, Radiante, Vastociclone, Volt, Acciaio, entre otros.

⁵ “Velocidad activa y pasiva, Velocidad conductora (el hombre al volante) y velocidad conducida (el automóvil), Velocidad modeladora (escritor, escultor) y velocidad modelada (lo escrito, lo esculpido), Velocidad activada por distintas velocidades (un tren arrastrado por locomotoras) y velocidad activadora de distintas velocidades (un trasatlántico que contiene motores + hombres en acción: marineros, maquinistas, pasajeros, camareros, cocineros, nadadores en el agua agitada de las bañeras + el agua agitada por los nadadores + numerosos perros corriendo o ladrando + numerosas pulgas saltarinas + las velocidades potenciales de numerosos caballos de carreras)”.

⁶ “Todo se muove, todo corre, todo cambia rápidamente. Una figura no es nunca estable ante nosotros, aparece y desaparece incesantemente”.

Las aportaciones *poliexpresivas*⁷ de estos dos artistas revelan un profundo deseo por transgredir los límites disciplinares produciendo interesantes obras precursoras de lo multimedia. De hecho, fueron los artífices de una nueva concepción del arte, marcada por la influencia científica y la incorporación de la tecnología. Un innovador proyecto dirigido al futuro, que incluso a los propios futuristas les costó aceptar.

Los Ginanni-Corradini se dieron a conocer en los círculos intelectuales de la época por su colaboración en las principales revistas culturales: *Il Marzocco*, *Leonardo*, *Il Regno*, *Lacerba* y posteriormente, tras el encuentro con Marinetti, participaron en *L'Italia futurista*. Entre sus escritos iniciales, destaca el dedicado a *L'Arte dell'Avvenire (La obra de arte del futuro)*, publicado en 1910 por la imprenta Mazzini de Ravenna y reeditado al año siguiente por la Librería L. Beltrami Editrice Internazionale de Bologna. Según Mario Verdone, se trata del “primer prontuario sobre el arte de vanguardia”, un texto que intenta afrontar uno de los temas más polémicos de la época: la propuesta de un arte nuevo, de forma sintética y directa.

A este texto se unieron otros posteriores, firmados por los ya futuristas Arnaldo Ginna y Bruno Corra, entre los que cabe señalar: *Musica cromatica* (1912) de Bruno Corra; *Pesi, misure e prezzi del genio artistico. Manifesto futurista* (1914) de Emilio Settimelli y Bruno Corra; *Manifesto del teatro futurista sintetico* (1915) de F. T. Marinetti, Emilio Settimelli y Bruno Corra; *Pittura dell'Avvenire* (1915) de Arnaldo Ginna; y *La scienza futurista (antitedesca–avventurosa–capricciosa–sicurezza–foba–ebbra*

⁷ El término “poliexpresividad” es uno de los numerosos neologismos introducidos por los futuristas a la hora de referirse a su ideario vanguardista. Se refiere a la capacidad de síntesis transdisciplinar, como sinónimo del término “multimedia”. Marinetti y sus discípulos perseguían la unión de todas las disciplinas artísticas bajo una unidad expresiva autónoma. En efecto, desarrollaron su particular reestructuración de la realidad a partir de la revitalización del concepto de *obra de arte total*, introducido por Richard Wagner a mediados del siglo XIX y ampliamente experimentado por los simbolistas y las corrientes sucesivas a través de la teoría de las correspondencias.

d'ignoto) (1916) de B. Corra, A. Ginna, R. Chiti, E. Settimelli, M. Carli, O. Mara, N. Nannetti⁸.

La contribución de estos artistas resultó decisiva para encauzar al Futurismo hacia nuevas posibilidades expresivas. Verdone denominaba a Arnaldo Ginna como “futurista, abstracto, protosurrealista, predadaísta, ocultista, supersensibilista, con un itinerario aparentemente voluble, ecléctico, disperso; en realidad coherente si releemos atentamente *L'Arte dell'Avvenire*” (VERDONE, M. 1984). Con la publicación de este texto, estos artistas se anticiparon al manifiesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915) de Giacomo Balla y Fortunato Depero en al menos un lustro, al plantear un nuevo modelo de acción basado en la síntesis de las artes a través de la incorporación de las nuevas tecnologías. Un proyecto que perfilaron a lo largo de los años a través de una serie de obras artísticas y textos programáticos, documentos fundamentales a la hora de determinar la contribución de la vanguardia futurista a la reestructuración socio-cultural de la Modernidad.

A través de una estructura argumentativa de tipo científico basada en la fórmula de la aserción universal, es decir, partiendo de unos principios generales hasta llegar a su aplicación en casos particulares, en *L'Arte dell'Avvenire* Ginna y Corra abordaban las posibilidades y limitaciones de las distintas disciplinas artísticas. En el apartado introductorio, los artistas resumían su objetivo de la siguiente manera:

Abbiamo scritto questo opuscolo sperando che esso sarà di giovamento a chi, come noi, sia colpito e angosciato dalla terribile confusione che regna oggi nel campo dell'arte. Una volta si badava a produrre più che a chiacchierare, oggi si

⁸ En el marco del segundo Futurismo se publicaron los siguientes escritos: *L'uomo futuro* (1933) de Arnaldo Ginna con prefacción de F. T. Marinetti; *La cinematografia* (1938) de F. T. Marinetti y Arnaldo Ginna; y *Contro il teatro morto. Contro il romanzone analitico. Contro il negrismo musicale. Manifesto futurista* (1938) de F. T. Marinetti y Bruno Corra. Tras la muerte de Marinetti, Arnaldo Ginna prosiguió su actividad artística, no olvidemos que fue uno de los futuristas más longevos, nacido en Ravenna en 1890 murió en Roma en 1982. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: *Arnaldo Ginna, un pioniere dell'astrattismo* (1961) de G. Sprovieri, M. Scalingero y A. Ginna y *A proposito di "L'Arte dell'Avvenire" (e altre pagine di taccuini)* (1913-1967).

parla e non si fa nulla. Anche ci è piaciuto qui l'indicare forme d'arte nuova. Noi non facciamo mestiere di critica: stiam studiando a far qualche cosa ognuno, rispettivamente per la scoltura e pittura e per la letteratura e forse (chi sa?) per l'arti nuove. Altri più bravo, accogliendo queste teorie, farà molto più di noi: e n'avremo piacere. Teniamo ad affermare che questa nostra è cosa di scienza⁹ (GINNA, A. y CORRA, B. 1910).

En efecto, entre los objetivos perseguidos por estos dos futuristas destaca la aplicación del procedimiento científico al ámbito artístico, pudiendo sustentar así con más fuerza las propuestas defendidas. Conscientes de las limitaciones tecnológicas de su época, que en numerosas ocasiones frenaron su empuje creativo y la materialización de sus proyectos teóricos, asumieron que en el futuro otros hombres más diestros y armados con nuevos equipos podrían continuar o incluso superar sus propuestas.

Su discurso es el ejemplo más claro de la ferviente oposición del Futurismo a la sectorialización del saber. Ginna y Corra manifestaron su convencimiento de que las múltiples posibilidades de la relación entre las distintas artes debían ser exploradas, puesto que su potencial era tan vasto que ni siquiera el futuro sería capaz de agotarlo: "*L'essenza delle arti è una; vari sono i mezzi di espressione (...) tra tutte le arti esiste un parallelismo e una corrispondenza di forme assoluti*"¹⁰ (GINNA, A. y CORRA, B. 1910). Y hacia esa correspondencia dirigieron su investigación y sus experimentaciones artísticas interdisciplinarias, entre las que se encuentran sus experimentaciones en el ámbito de

⁹ "Hemos escrito este opúsculo esperando que sea de utilidad para aquellos que, como nosotros, estén angustiados por la terrible confusión que reina hoy en día en el campo artístico. Antes se prestaba más atención a producir que a chismear, hoy se habla y no se hace nada. Hemos intentado indicar aquí las formas del arte nuevo. Nosotros no somos críticos: estamos estudiando cómo hacer algo en lo respectivo a la escultura y a la pintura, a la literatura y quizá (quién sabe) para las nuevas artes. Alguien más capacitado, retomando estas teorías, hará mucho más que nosotros: y nos complacerá. Nos parece importante señalar que lo nuestro es cosa de ciencia".

¹⁰ "La esencia de las artes es una; varios son los medios de expresión (...) entre todas las artes existe un paralelismo y una correspondencia absoluta de las formas".

la pintura abstracta, la creación del órgano cromático, la *Cinepittura* o la realización de *Vita Futurista* (1916), el primer film vanguardista.

El interés suscitado entorno a *L'Arte dell'Avvenire* despertó la curiosidad de los futuristas que invitaron a sus autores a participar en sus reuniones en el domicilio personal de Marinetti. En una entrevista concedida a Battista Nazario y Sergio Lambiase, Arnaldo Ginna recuerda: “Ci recammo allora a Corso Venezia e ricordo che venne ad aprirci Carlo Carrà. Entrammo e c'erano tutti. C'era Boccioni, che aveva già mostrato molto interesse alle nostre teorie sull'arte, e facemmo una grande discussione”. El texto publicado por los hermanos originó una serie de posicionamientos entorno a su concepción del arte del futuro: “Fu Boccioni ad essere più degli altri d'accordo con noi e ci difese, ci furono, certo, degli spunti polemici, se ben ricordo soprattutto con Carrà”¹¹ (GINNA, A. cit. en LAMBIASE S. y NAZZARO B. 1978: 80-81).

La idea de incorporar las nuevas tecnologías al ámbito artístico para conseguir nuevas obras interdisciplinarias, acordes con el dinamismo moderno, fue fruto de un intenso debate que prosiguió dentro del movimiento. A pesar del entusiasmo inicial, Giovanni Lista recuerda que “Entre 1912-1913, Boccioni se opuso a los hermanos Ginanni-Corradini y a los hermanos Bragaglia” (LISTA, G. 2001: 14) por su supuesta heterodoxia respecto a la doctrina oficial.

En realidad, se trataba de los ejemplos más vinculados a la idiosincrasia futurista, basada en la voluntad de integrarse en la Modernidad desde sus propios mecanismos. La incorporación de la ciencia y la tecnología al arte suponía la máxima expresión de la estética *maquinólatra* y *modernólatra*¹², paradójicamente defendida por los detractores de Ginna y Corra hasta la saciedad.

¹¹ “Fuimos entonces a Corso Venezia y recuerdo que fue a abrirnos Carlo Carrà. Entramos y estaban todos. Estaba Boccioni, que ya había mostrado mucho interés por nuestras teorías sobre el arte, y tuvimos una gran discusión (...) Fue Boccioni quien estuvo de acuerdo con nosotros más que los demás y nos defendió. Hubo, es cierto, brotes polémicos, si no recuerdo mal sobre todo con Carrà” (LAMBIASE S. y NAZZARO B. 1986: 84-85).

¹² Se trata de dos neologismos ideados por los futuristas para expresar su fascinación por la estética de las máquinas y por el mundo moderno.

Sin embargo, las mayores contribuciones artísticas ligadas a las nuevas tecnologías se realizaron al margen del movimiento futurista, como iniciativas individuales.

Scienzarte

En el prólogo de Marinetti al texto *L'uomo futuro* (1933), el líder futurista describía a Arnaldo Ginna como un “radiologo, elettrotecnico, indagatore dell'ultima psicologia”, un soñador cada vez más próximo a “un'arte novissima che oscilla tra la plastica e la matematica”¹³. En efecto, a lo largo de toda su trayectoria, tanto de creador como de teórico, la relación entre el arte y la ciencia constituyó el motor principal de sus creaciones. En el ejemplar del 1 de enero de 1933 de la revista *Futurismo*, Marinetti aprovechó para ensalzar nuevamente las cualidades de su colega en ocasión de la publicación de una serie de escritos de Ginna acerca de la *Scienzarte*:

(...) alto ingegno poliedrico e tentacolare di poeta, novelliere, pittore, scultore, cinemartista, elettroartista. Ora attiro l'attenzione dei futuristi sulla sua originale concezione di una SCIENZARTE. Sono importantissime esplorazioni ai confini dell'arte e ai confini della scienza¹⁴ (GINNA, A. 1933: 3).

Una vez que el movimiento futurista parecía por fin consolidado, buena parte de sus artistas formularon una serie de innovadores proyectos basándose en la importancia de la fusión de “arte + ciencia”. Pero no debemos olvidar la valiente labor de apertura de Ginna y Corra con la publicación del tratado *L'Arte dell'Avvenire*, auténtico marco de sus investigaciones posteriores, en el que anunciaban: “Questa ch'io faccio è scienza, cioè schematizzazione della realtà”¹⁵ (GINNA, A. y CORRA, B. 1910).

¹³ “radiólogo, electrotécnico, indagador de la última psicología”, un soñador cada vez más próximo a “un arte novísimo que oscile entre la plástica y la matemática”.

¹⁴ “alto ingenio poliédrico y tentacular de poeta, novelista, pintor, escultor, cinemartista, electroartista. Ahora llamo la atención de los futuristas hacia su original concepción de una *Scienzarte*. Son importantísimas sus exploraciones en los límites del arte y de la ciencia”.

¹⁵ “Lo que yo hago es ciencia, es decir la esquematización de la realidad”.

En *Pittura dell'Avvenire* (1915) los hermanos reiteraron su interés por este tema, apoyándose en la idea de que el artista había sido siempre un formidable explorador de los secretos de la naturaleza. Como fervientes seguidores de las prácticas ocultistas, elevaron este tipo de conocimiento a la categoría de ciencia del futuro, capaz de aunarse al arte y de trazar nuevos caminos creativos. Leían a Elifas Levi y a Papus, a teósofos como Blavatsky, Steiner, Besant, Edouard Schuré y asistían con interés las conferencias de la Sociedad Teosófica en Bolonia y Florencia.

Tanto Ginna como su hermano creían que, generalmente, la intuición y la sensibilidad de los artistas de todas las épocas se había anticipado a la ciencia. Ginna estaba convencido de que las leyes mecánicas fundamentan la vida, pero también creía que la intuición era un elemento igualmente determinante a la hora de abarcar la compleja realidad:

Se gli scienziati positivamente studiano e si sforzano di catalogare le leggi, e di misurare la loro portata e il loro modo di agire ecc., gli artisti studiano le manifestazioni della vita per rubarne il palpito segreto. Essi si informano di questo ritmo, sforzano le cose e le forme di tutti i giorni mostrando ognuno un nuovo mondo, specchio di un proprio carattere e di una predilezione¹⁶ (GINNA, A. 1917).

En *La scienza futurista (antitedesca-avventurosa-capricciosa-sicurezza foba-ebbra d'ignoto)* (1916) Corra y Ginna, junto a Chiti, Settimelli, Carli, Mara y Nannetti, denunciaron el *pasadismo*¹⁷ dominante en la ciencia. La seriedad y la lentitud, junto a los axiomas de una búsqueda paciente y los dogmas basados en una

¹⁶ “Si los científicos estudian y se esfuerzan por catalogar las leyes, midiendo su alcance y su modo de actuar etc., los artistas estudian las manifestaciones de la vida para usurpar la palpación secreta. Captan este ritmo, fuerzan las cosas y las formas de todos los días mostrando a cada uno un mundo nuevo, reflejo de cada carácter y predilección”.

¹⁷ El “pasadismo” es uno de los términos más presentes en los manifiestos y discursos futuristas. Fue empleado como antítesis de los ideales del Futurismo y englobaba a todos los elementos del pasado que la nueva vanguardia debía combatir. Filippo Tommaso Marinetti, fundador y principal ideólogo del movimiento, recurrió habitualmente planteamientos dicotómicos para ilustrar su revolucionario proyecto. El *pasadismo* sirvió, por tanto, para ilustrar sus planteamientos como contraposición a los principios defendidos.

verdad divina, debían ser combatidos y suplantados por los valores científicos futuristas, mediante un estudio intuitivo, caótico, desordenado (AA.VV. 1916).

Paradójicamente, ante la complejidad del mundo moderno, los futuristas proclamaban las virtudes de una ciencia cuyo fin supremo fuese el *no hacernos entender nada*. La exactitud y la precisión en un contexto de cambios como el de aquella época resultaba imposible, por tanto, estos artistas animaron a los “cerebros geniales” a lanzarse a la exploración de lo desconocido:

Di fronte ai nostri cervelli lucidi, complicati, audaci e voraginosi, veri esponenti della vita moderna, la scienza non può proporsi, seriamente, altro fine che questo: *approfondire la visione che gli uomini hanno del mondo in cui vivono, per arricchirla di nuovi sbocchi verso l'ignoto; scandigliare il buio con fasci di luce sempre più numerosi e più intensi per darci sempre più esattamente la sensazione della sua inesauribilità*¹⁸ (AA.VV. 1916).

Como broche final a *La ciencia futurista*, los futuristas ensalzaban el método intuitivo, por ser el único capaz de reemplazar los viejos axiomas por las verdades modernas. A la intuición le atribuían un potencial explorador, sensibilísimo, vibrante, fragmentario, contradictorio, ágil y caprichoso. Unos valores diametralmente opuestos a los de la ciencia *pasadista*: pedante, profesoral, seria, fastidiosa, segura, meticulosa, paquidérmica (AA.VV. 1916).

A partir de 1933, en su sección “Scienza e Futurismo” publicada en el periódico *Futurismo*, Arnaldo Ginna profundizó sobre este tema. En el ejemplar n.12 de 1932 introducía un artículo en el que el ingeniero Paolo Uccello postulaba que:

La Marcia della Scienza e del Futurismo verso destini più fulgidi è innegabile ed innegata ed è soprattutto infrenabile ed incessante (...) hanno lo stesso scopo di scrutare nel futuro con occhi di futuristi, percorrono le stesse strade ove inferisce il morbo cruento

¹⁸ “Frente a nuestros cerebros audaces y voraginosos, auténticos exponentes de la vida moderna, la ciencia no puede proponerse seriamente otro fin que la *profundización de la visión* que los hombres tienen del mundo en el que viven, *para enriquecerla de nuevas desembocaduras hacia lo desconocido*; sondear la oscuridad con haces de luz cada vez más numerosos e intensos para comunicarnos cada vez más la sensación de su ilimitación”.

del tradizionalismo passatista antinnovatore, si giovano degli stessi mezzi: dinamismo ad oltranza ed ardimento senza fine. Ecco perché la scienza è futurista, fors'anche è lo stesso futurismo¹⁹ (Uccello, P. en Ginna, A. 1932: 5).

Un planteamiento que aún situándose en línea con la ideología futurista, requería una serie de matizaciones, pues según Ginna no se podía olvidar el esfuerzo de los miembros de esta vanguardia por introducir una nueva concepción del arte moderno:

È necessario tuttavia che io dica all'autore dell'articolo che il Movimento futurista ha dovuto prima di tutto, attraverso anni ed anni di lotta, abbordare il problema dell'Arte futurista perchè l'arte è stata sempre considerata come classica e cioè fondata su canoni estetici irremovibili²⁰ (GINNA, A. 1932: 5).

En aquella ocasión, Ginna adelantaba la próxima publicación de un breve ensayo sobre el que había estado trabajando durante los últimos tres años. El 1 de enero de 1933 finalmente salía a la luz *Scienzarte*, auténtico prontuario de su visión acerca de las relaciones existentes entre arte, ciencia y tecnología en el que compartía los resultados de su investigación “scienzartistica”, demostrando que mediante el proceso artístico-pictórico se podían obtener importantes descubrimientos científicos.

Mediante el análisis de algunos de sus primeros cuadros abstractos, ejemplificaba la relación existente entre ciencia y arte desde un enfoque próximo al del filósofo francés Henri Bergson y a las teorías de los ocultistas. Ginna inauguraba una nueva metodología basada en que la investigación científica debía partir

¹⁹ “El Camino emprendido por la Ciencia y el Futurismo hacia destinos más fúlgidos resulta innegable y sobre todo infrenable e incesante (...) persiguen el común objetivo de indagar en el futuro con ojos futuristas, recorren las mismas sendas en las que actúa la enfermiza crueldad del tradizionalismo pasadista anti-innovador, gozan de los mismos medios: dinamismo a oltranza e infinita osadía. He aquí por qué la ciencia es futurista, incluso quizás sea el propio futurismo”.

²⁰ “No obstante, estimo necesario aclarar al autor del artículo que el Movimento futurista, antes de todo, ha tenido que combatir, durante años y años de lucha, para poder abordar el tema del Arte futurista porque desde siempre el arte ha sido considerado como clásico, es decir, fundado sobre cánones estéticos inamovibles”.

de la contribución artística, invirtiendo así el orden lógico establecido en la relación entre arte y ciencia:

Noi vediamo che a poco a poco attraverso il nostro Studio scienziatico penetriamo nelle occulte leggi della natura, con un procedimento artistico e nel contempo scientifico. *Il mezzo è quasi esclusivamente artistico lo scopo è quasi esclusivamente scientifico*²¹ (GINNA, A. 1933: 3).

La *Scienzarte* se presentaba como un nuevo modelo de análisis de las fuerzas y de las leyes psico-físicas en el que la visión estética adquiriría un rol determinante. A pesar de tratarse de un mero enunciado, la propuesta del futurista resulta aún hoy en día extremadamente estimulante si tenemos en cuenta su audacia y su deseo de proyección hacia el futuro.

Conclusión

Como hemos tenido ocasión de comprobar, la irrupción de los avances técnicos y científicos en la sociedad moderna requirió un proceso de adaptación del que los futuristas fueron pioneros. Siendo muy sensibles a la realidad del momento, estos artistas se esforzaron por integrar las nuevas coordenadas tecno-científicas en sus experimentaciones artísticas, adelantándose así a algunos de los principales pensadores del siglo XX.

Uno de los teóricos más comprometidos de las últimas décadas en la remoción de las fronteras entre arte y ciencia ha sido Paul Feyerabend, quien en *La ciencia como un arte* (1985) intentó demostrar la paulatina pérdida de identidad de estas disciplinas mediante su disolución en la técnica. Según este filósofo, la ciencia ha venido demostrando que su esencia no es de naturaleza teórica, sino técnica y precisamente la técnica se ha servido de la ciencia para autoafirmarse.

En cuanto respecta al arte, el paso de lo técnico a lo tecnológico le ha ligado cada vez más a sus instrumentos de producción. La irrupción de los nuevos medios tecnológicos, a

²¹ “Comprobamos que poco a poco, mediante nuestro Estudio scienziatico penetramos en las leyes ocultas de la naturaleza, con un procedimiento artístico y al mismo tiempo científico: *El medio es casi exclusivamente artístico el objetivo es casi exclusivamente científico*”.

finales del siglo XIX, puso de manifiesto el dominio de la técnica, una realidad que Walter Benjamin situó en el centro de sus reflexiones. El pensador alemán evidenció el pesado condicionamiento de la tecno-ciencia sobre el arte, que resultaba reconfigurado tanto en su aspecto externo como en su estructura interna. Una realidad que se hizo especialmente patente al interior de la vanguardia italiana, pues a través de la reflexión acerca de los nuevos avances tecnológicos y científicos, los futuristas lograron formular un proyecto de intervención directa sobre su entorno.

La contribución de los hermanos Ginna y Corra resultó fundamental para la consecución de los objetivos fundamentales del Futurismo. Se sirvieron de los medios tecnológicos del momento, adoptándolos no como meras herramientas, sino como nuevos productos cognitivos fruto de la lógica moderna. De este modo, fueron capaces de dotar a sus obras de la coherencia que carecían muchas de las propuestas contemporáneas que postulaban un acercamiento a la nueva realidad desde sus viejos medios de expresión, rechazando la incorporación de las nuevas tecnologías. La fórmula adoptada por Ginna y Corra resultó ideal para lograr proyectar al Futurismo hacia las expresiones culturales futuras anticipándose de forma visionaria a las posibilidades interdisciplinarias del universo tecnocientífico.

NOTA: Agradezco el apoyo prestado durante mi estancia en Yale University por D. Kevin Repp, Conservador Responsable de la sección Modern Books and Manuscripts y por el resto de personal de Beinecke Rare Book & Manuscript Library.

Lista de Referencias

Aa.Vv. (1916) La ciencia futurista (antitedesca-avventurosa-capricciosa-sicurezzaofoba-ebbra d'ignoto) en *L'Italia Futurista*, a. I, n. 2, 15 junio 1916.

Drudi Gambillo, Maria e Fiori, Teresa (Ed.).(1986). *Archivi del Futurismo* vol. I. Roma: De Luca Editore.

Ginna, Arnaldo y Corra, Bruno. (1910). *L'Arte dell'Avvenire*. Ravenna: Mazzini.

Ginna, Arnaldo (1917). *Pittura dell'Avvenire*, Edizioni di *L'Italia Futurista*, Florencia.

Ginna, Arnaldo (1932). Scienza e Futurismo, en *Futurismo*, a. I, n. 12, 27 noviembre.

Ginna, Arnaldo (1933). 'Scienzarte' di Arnaldo Ginna, en *Futurismo*, a. II, n. 1, 1 enero 1933.

Infeld, Leopold (1959). *Albert Einstein*, Einaudi, Turín.

Lambiase, Sergio y Nazzaro, G. Battista (Ed.). (1978). *Marinetti e i futuristi. Marinetti nei colloqui e nei ricordi dei futuristi italiani*. Milán: Aldo Garzanti Editore.

Lambiase, Sergio y Nazzaro, Battista (Ed.). (1986). *Marinetti entre los futuristas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lista, Giovanni. (2001). *Cinema e fotografia futurista*. Milán: Skira Editore.

Marinetti, Filippo Tommaso. (1909). Fondazione e Manifesto del Futurismo en *Poesia*, V, n. 1-2, febrero-marzo 1909.

Marinetti, Filippo Tommaso. (1916). La nuova religione morale della velocità, en *L'Italia Futurista*, a. I., n. 1, 11 mayo 1916.

Verdone, Mario (Ed.). (1967). *Ginna e Corra: cinema e letteratura del futurismo*. Roma: Edizioni Bianco e Nero.

Verdone, Mario (Ed.) (1984). *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*. Ravenna: Longo Editore.

CAPÍTULO III

MUTACIÓN DEL TEATRO: NIETZSCHE, ARTAUD, GROTOWSKI

Antonio Castilla Cerezo



En las primeras líneas del artículo titulado “Hacia un teatro pobre”, Grotowski declaró que se sentía un poco impaciente cuando le preguntaban por su concepto de teatro experimental, porque le parecía que esa expresión implicaba la idea de “una especie de juego con nuevas técnicas cada vez que se monta una obra”, como resultado del cual se produciría en cada caso “una contribución a la escena moderna: escenografía que utilice ideas electrónicas o escultóricas a la moda, música contemporánea, actores que proyectan independientemente los estereotipos de circo o de cabaret”. A continuación, y para mostrar su distancia con respecto a este modelo, se refería a sí mismo y a los miembros de su Laboratorio Teatral (fundado en 1959 en Opole y trasladado en 1965 a la ciudad universitaria de Wrocław) como a un grupo de personas que trataban de evitar todo eclecticismo, rechazando la concepción del teatro como complejo de disciplinas e intentando “definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o de espectáculo”. (9) Con todo, el nombre de las dos principales “categorías” a las que se alude en la cita anterior no aparece sino unas pocas páginas después, cuando se plantean los siguientes interrogantes: “¿Qué es el teatro? ¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden?”.(13) En la tercera y última sección de nuestro texto examinaremos la respuesta que el escenógrafo polaco dio a tales preguntas; antes, sin embargo, intentaremos mostrar que ésta se inserta en una serie de modificaciones teóricas en la que cabe

resaltar, al menos, otros dos momentos igualmente relacionados con sendos cortes en la historia tecnológica de Occidente (y no sólo de Occidente).

1. De la escena al texto

La primera parada en el camino que acabamos de trazar nos emplaza ante la tarea de revisar las diferencias existentes entre las concepciones de la tragedia de Schopenhauer y de Nietzsche. Como es sabido, el primero de estos dos filósofos se declaró inicialmente kantiano, si bien sus discrepancias con el autor de la *Crítica de la razón pura* no tardaron en manifestarse. Para Kant, el fenómeno era la única realidad asequible al entendimiento humano, en tanto que el noúmeno era el límite negativo de dicho conocimiento; para Schopenhauer, en cambio, el fenómeno es aquello que aparece, pero no es, salvo como ilusión o engaño (y es a esto a lo que llama “representación”), mientras que el noúmeno es la auténtica realidad (o “voluntad”, según su terminología). Pues bien, es característico de este último pensador la apuesta decidida por absolutizar la voluntad, no siendo entonces las representaciones particulares sino los modos en los que se expresa la única realidad verdadera, que es la voluntad misma. Schopenhauer habla de ésta como si de un Absoluto irracional se tratase, definiéndola en los términos de una pura apetencia insaciable, infinitamente libre y carente de toda finalidad, es decir, de todo sentido. De este modo, la voluntad queda ligada a los conceptos de unidad y de libertad, en tanto que el fenómeno se supedita a la cuádruple raíz del principio de razón suficiente, con arreglo a la cual hay, según este autor, las siguientes cuatro formas de necesidad:

- 1) la lógica, según la razón del conocer, gracias a la cual, dadas válidamente las premisas, es dada infaliblemente la conclusión; 2) la física, según la ley de causalidad, gracias a la cual, apareciendo la causa, no puede faltar el efecto; 3) la matemática, según la razón de ser, en virtud de la cual toda relación expresada por un teorema geométrico verdadero es tal como ese teorema lo enuncia, y todo cálculo justo es refutable; 4) la moral, en virtud de la cual todo hombre, y también todo animal, tras la aparición de un motivo, *tiene*

que ejecutar la acción que únicamente es conforme al carácter innato e inmutable de ese hombre o animal, y esto de un modo tan indefectible como cualquier otro efecto sigue a su causa(De la cuádruple raíz... 219)

Por esta cuádruple vía, el mundo se conoce como representación; ahora bien ¿cómo puede llegarse a conocerlo en tanto que voluntad? Dicho de otra forma, ¿cómo puede la voluntad seguir siendo libre al ser conocida, si el conocimiento, según hemos dicho, es siempre una forma de necesidad? Schopenhauer busca la solución a este problema partiendo de la idea de que el ser humano es a la vez sujeto y objeto, noúmeno y apariencia; en efecto, somos fenómeno porque somos cuerpo, pero no percibimos nuestro propio cuerpo como una representación más entre otras, sino que poseemos una percepción íntima del mismo. Pese al interés que mostró por este asunto, Schopenhauer jamás llegó a decirnos con claridad en qué consiste ese conocimiento íntimo, que no es percepción directa de la realidad, sino del cuerpo, es decir, de aquella instancia intermedia en la que la voluntad se presenta con el menor número de velos posible, pero sin llegar aún a traspasar la dualidad sujeto-objeto. Así, para entender qué tipo de conocimiento es la percepción del propio cuerpo, tendremos que examinar los diversos grados en los que la voluntad se objetiva, se hace representación.

A juicio de este filósofo, el grado inferior de objetivación se manifiesta en las fuerzas generales de la naturaleza (gravidad, magnetismo, etc.) en las que la voluntad aparece como un impulso ciego, y que hallan su expresión artística en la arquitectura. Los grados intermedios son el mineral, el vegetal, el animal y el humano; en todos ellos, la individuación persiste pero, cuando se abandona el *principium individuationis*, se accede al terreno de las Ideas, que es concebido aquí como la “objetivación inmediata y adecuada de la cosa-en-sí, de la voluntad”. (Barrios 64) Si las Ideas pueden ser caracterizadas de este modo es porque se hallan fuera del tiempo y del espacio, es decir, fuera de la cuádruple raíz del principio de razón suficiente, pese a lo cual plantean una seria dificultad, y es que lo eidético difícilmente puede ser objetivación de la voluntad irracional, ya que es inconmensurable con ella. Para

sortear este obstáculo y recuperar la coherencia del sistema, Schopenhauer ensayará otra respuesta, en la cual el arte tiene una importancia primordial. Es así porque, según el filósofo alemán, el arte reproduce las Ideas eternas a través de su contemplación pura, esto es, al margen de los cambios del mundo fenoménico. Ciertamente, toda obra de arte comporta siempre el trato con un elemento material, en función del cual se constituye como un ejemplo de arte plástico, poético o musical; pero puesto que la música es la menos representativa de las artes, Schopenhauer afirmará que no es reproducción de las ideas sino, como ellas, objetivación inmediata y adecuada de la voluntad y constituye, por lo tanto, una metafísica independiente del mundo fenoménico.

Según la doctrina schopenhaueriana, la representación artística actúa en nosotros como un inhibidor de la voluntad de vivir, ya que nos permite apartar la mirada de este mundo aparente, sometido al dolor de la individuación, sumergiéndonos en la contemplación pura de las Ideas; gracias a esto nos consuela, mientras dura la contemplación estética, de la carencia radical de sentido de nuestra existencia. Pero la liberación que nos proporciona el arte es siempre parcial y temporal, y de ahí que sea preciso recurrir tarde o temprano a la moral del ascetismo, de la compasión y del desinterés. El primer paso hacia ese ascetismo (o negación de la voluntad de vivir) es según Schopenhauer la castidad; ahora bien, la renuncia propia del asceta se expone de un modo particularmente claro en la tragedia, la cual es, después de la música, la manifestación artística donde la voluntad se objetiva más adecuadamente. Hay que tener presente que, para este autor, las diferentes artes corresponden a distintos grados de objetivación de la voluntad, en función de los materiales y las referencias que usan: así, el grado inferior, como vimos, lo ocupa la arquitectura, ya que hace intuitivas las Ideas más ínfimas (pesadez, solidez, cohesión, etc., esto es, las cualidades generales de la piedra); luego, en orden ascendente, hallamos la escultura, la pintura (de animales/histórica) y la poesía (lírica/trágica). Dentro de la poesía, el género lírico le parece a Schopenhauer menor, debido a su mayor subjetivismo, mientras que la tragedia, en la que el héroe expía no “sus pecados particulares, sino el pecado original, es

decir, la culpa de la existencia misma” (Barrios 76-77) es en su opinión, y precisamente por ello, el género poético más elevado. Por lo tanto, en la tragedia encontramos, de un lado, el conocimiento de que el mundo es voluntad irracional y de que la vida es dolorosa y absurda, y de otro, la decisión ética de renunciar en última instancia a la voluntad de vivir. Consciente de que los héroes de la tragedia griega no se caracterizan por su actitud resignada y ascética, y de que no es precisamente la renuncia el efecto que tales tragedias suelen producir en el espectador, Schopenhauer declaró en la segunda edición de *El mundo como voluntad y representación* la superioridad de la tragedia moderna (Shakespeare, Goethe) sobre la antigua, mostrando una particular preferencia por el drama barroco alemán, de carácter mucho más estático que la tragedia griega.

Llegamos así al primer punto en el que la teoría nietzscheana de la tragedia discrepa de la de Schopenhauer, pues, para Nietzsche, si las tragedias nos agradan es porque nos dicen que la vida es bella y digna de ser vivida a pesar del sufrimiento, la crueldad y los terrores de la existencia. La segunda gran diferencia entre ambos tiene que ver con el hecho de que, para llegar a las conclusiones que hemos expuesto, Schopenhauer no pueda tomar en consideración ciertos valores estéticos presentes en la tragedia; así, por ejemplo, valora su trama argumental, pero no su puesta en escena, sin reparar en que es teatro, y no literatura para ser leída. Para Nietzsche, en cambio, esto último no debe ser olvidado, ya que forma parte de la esencia de la tragedia el que no se la pueda reducir a una mera forma literaria. Este filósofo admite, como su predecesor, la idea de que la tragedia se produce en la confluencia de dos impulsos, uno de los cuales tiende hacia la representación (“Apolo”), mientras que el otro se dirige hacia el fondo oculto de lo real (“Dionisos”), y vincula a este último con el arte más elevado, la música, en tanto que relaciona al primero con la palabra, el *logos* racional. Pero de ello deduce, contra Schopenhauer, que reducir la tragedia a trama, esto es, a un conjunto de palabras ajenas en principio a toda puesta en escena, conlleva inevitablemente la decadencia de lo trágico. Este proceso se consuma, según la hipótesis nietzscheana, en la época moderna, pero comenzó a

producirse ya en la Grecia antigua, en la que cabe registrar las siguientes cuatro etapas: originariamente en la tragedia sólo había coro, es decir, un conjunto de individuos que cantaba ritualmente los sufrimientos del dios Dionisos, único protagonista verdadero de la representación; en un segundo momento, y destacándose del coro, aparecieron los personajes, los cuales no fueron, en principio, sino “máscaras de aquel héroe originario” (*El nacimiento...* 99); más tarde habría aparecido el diálogo, elemento apolíneo por excelencia, que se apoderó poco a poco de la tragedia (instante en el que debemos ubicar la obra de Esquilo y Sófocles); finalmente, imperaría en ésta no ya únicamente el diálogo, sino la dialéctica socrática (con Eurípides, primer dramaturgo que sigue una estética consciente) lo que supondría el ascenso de una racionalidad superficial, desligada del fondo oculto de lo real, y por lo tanto del espíritu trágico-dionisiaco.

No nos parece descabellado vincular este desarrollo en cuatro fases descrito por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* a la interiorización del alfabeto fonético que se produjo en la antigua Grecia. Como ha señalado Marshall McLuhan, esta innovación tecnológica debió conducir al individuo tribal a experimentar una serie de cambios que nuestra civilización ha hecho tradicionalmente muy poco por estudiar o comprender.

Casi todas las emociones y sentimientos colectivos familiares quedan eliminados de las relaciones con el grupo social. Se vuelve emocionalmente libre de separarse de la tribu para convertirse en un individuo civilizado, en un individuo de organización visual con actitudes, hábitos y derechos similares a los de todos los demás individuos civilizados. (*Comprender los medios...* 100)

No podemos desarrollar aquí por completo el paralelismo que acabamos de mencionar, pero sí recordar brevemente que, según el propio McLuhan, la tendencia a la abstracción, a la homogeneización y a la linealidad del pensamiento implícita en esta mutación tecnológica se ve reforzada en la época moderna con la difusión de la imprenta, la cual proporcionó el primer “producto” uniformemente repetible y la primera producción en masa (*La galaxia...* 186). Desde esta perspectiva, nos parece que la

postura del primer Nietzsche a propósito de la tragedia puede leerse como una impugnación de la evolución del orden tecnológico de Occidente, de cuyo presupuesto fundamental (la superioridad de lo abstracto sobre lo concreto) la historia de la filosofía no sería sino una expresión conceptual diacrónica.

2. Del texto a la gran pantalla

El segundo momento del itinerario que hemos anunciado nos lleva a revisar las consecuencias que sobre la teoría teatral tuvo un acontecimiento bastante más próximo a nosotros en el tiempo: el nacimiento del cine y su consolidación como forma de espectáculo. El autor en el que quisiéramos centrarnos aquí (y cuya posición quisiéramos contrastar con la del primer Nietzsche, de la que hasta ahora sólo hemos mencionado unos pocos aspectos) es Antonin Artaud, quien inicialmente se mostró entusiasmado por las posibilidades artísticas del cine, para declararse más tarde decepcionado con el mismo. Lo que nos interesa de este giro es que condujo, en su caso, a una redefinición de los fundamentos mismos del teatro que nos puede ayudar a entender mejor el planteamiento teórico de Grotowski.

Pero no adelantemos acontecimientos: ante todo, hay que decir que el cine aparece, según Artaud, en un momento en el que el espíritu del hombre occidental se ha cansado del juego de las representaciones, es decir, del pensamiento claro, y aspira por ello a recuperar su forma simbólica. Si puede satisfacer esta expectativa es porque, al contrario que el teatro, está dotado de un lenguaje directo y rápido, de modo que “no tiene especialmente necesidad de una cierta lógica lenta y pesada para vivir y prosperar”. (*El cine...* 17) Esta virtud cardinal se desvanece, no obstante, con el nacimiento del cine sonoro, el cual le parece a Artaud “una estupidez, un absurdo. La negación misma del cine”, y ello porque “aunque sea *registrado sincrónicamente*, no viene de la pantalla, de este espacio virtual, absoluto, que la pantalla extiende ante nosotros. Se podrá hacer lo que se quiera, pero nuestro oído lo oírás siempre *en la sala*, mientras que nuestro ojo ve *más allá de la sala* lo que pasa en la pantalla”. (*El cine...* 53-54) Así pues, en opinión de este poeta, la cualidad intrínseca del film, que no es sino la

potencia de crear un mundo absolutamente virtual, queda arruinada por la introducción del sonido, que trae consigo la palabra y, con ella, la posibilidad del circunloquio psicológico.

Tras varios intentos fallidos de perseverar en el medio cinematográfico, Artaud renunció definitivamente a éste, dedicándose a dirigir el Teatro Alfred Jarry entre 1927 y 1929 para volcarse, tras el fracaso de sus primeros montajes, exclusivamente en la teoría. Esta evolución alcanzó su primer resultado en 1932 con la publicación de su escrito “El teatro de la crueldad. Primer manifiesto”, en el que contrapuso en unas pocas líneas a “la visualización inmediata y cruda de lo que es”, propia del cine, “la poesía de imágenes de lo que no es”, característica del teatro. (*El teatro...*96) Este texto supone el primer esbozo general de la teoría teatral de su autor, la cual tiene como núcleo la idea de que el cuerpo es el único medio auténtico de expresión de los afectos, de modo que una cosa es la expresión directa, corporal del Sentido (“naturaleza” o “primer” texto) y otra muy distinta su caída en el signo (“cultura” o “segundo” texto). En unas líneas notables, C. Dumolié ha contrastado esta premisa fundamental del teatro de la crueldad con el motivo que, a su juicio, atraviesa la práctica totalidad de la obra Nietzsche, en los siguientes términos:

Aquí se descubre la diferencia principal entre el pensamiento de Nietzsche y los primeros textos de Artaud: mientras que para este último la interpretación es un segundo momento, el de la caída, el de la separación entre el sentido y el signo, para Nietzsche el ‘primer’ texto (concepto abiertamente mítico) es ya una interpretación. (...) Las interpretaciones primitivas no transmiten por lo tanto ningún conocimiento ‘verdadero’; no son menos ‘falsas’ que las más recientes, pero son más libres; más *interpretativas*, por lo tanto más ‘naturales’, puesto que interpretar indefinidamente está en la naturaleza de la ‘voluntad de poder’. (137-138)

Antes incluso de establecer esta divergencia de base, Dumolié resume las diferencias entre las concepciones del teatro de Nietzsche y de Artaud en los siguientes cuatro rasgos principales:

1) *El lenguaje teatral*. Ambos autores participan en sus primeros textos de cierto “melocentrismo”, es decir, reconocen un privilegio metafísico a la música (como, por otro lado, hemos visto que hacía también Schopenhauer); pero mientras Nietzsche concede ese privilegio a la armonía como expresión de la unidad que engloba las diferencias, Artaud se lo otorga a la disonancia, esto es, a las armonías partidas en dos, por medio de las cuales presentimos que el mundo de los fenómenos no puede someterse al deseo del Uno más que realizando su propia destrucción anárquica. En consonancia con ello, para Nietzsche Apolo es secundario, pero decisivo, ya que es el principio unificador indispensable en el plano de los fenómenos (al igual que la palabra, esto es, el lenguaje, el texto como correlato de la música). En cambio, para Artaud el rechazo del texto ha de ser más radical, enunciándose incluso el sueño de la supresión absoluta del texto en el teatro.

2) *El papel dramático de la imagen y, en particular, del mito*. Tanto para Nietzsche como para Artaud, se trata de regresar al *mythos* frente al *logos* para devolver al teatro su lenguaje originario; pero si en el primero el mito tiene una función ambigua, pues permite manifestar lo dionisiaco en escena y, al mismo tiempo, mantenerlo a distancia (atenuando así la crueldad mediante la “ilustración” apolínea de la realidad dionisiaca, es decir, de la pura violencia de lo sagrado), en el segundo, por el contrario, se trata de presentar “grandes mitos oscuros” envueltos en una atmósfera de masacre, de tortura, de sangre derramada, o sea, de despertar en el espíritu fuerzas de disociación mediante la liberación en el escenario, sin velo ni transfiguración, de un chorro sangrante de imágenes.

3) *La organización del espacio escénico*. Es conveniente, según *El nacimiento de la tragedia*, que el público rodee al espectáculo y al dios, objeto de la visión y sujeto del drama pero, a fin de diferir la identificación con Dionisos o el héroe sacrificado, entre éste y el auditorio debe interponerse la barrera del coro, que no actúa, sino que es como un filtro en el que se descargan y decantan los afectos provocados por el dios, para ser transfigurados en “un mundo apolíneo de imágenes”. (Dumolié 60)

Por eso, Nietzsche condena a los “autores drásticos”, para los cuales el teatro no es más que gritos, asesinatos y tumulto. Para Artaud, por contra, el teatro de la crueldad debe utilizar todos esos medios para desencadenar una enfermedad que cangrene el cuerpo social y libere al individuo de sus pulsiones violentas, lo cual explica la disposición escénica que propuso, a saber: el espectáculo debe rodear al público, atraparlo en el seno del conflicto y de la violencia, encerrarlo en el círculo de la crueldad, de la que pasa a ser víctima. Se trata, así, de desencadenar mediante la representación escénica una epidemia, un desbordamiento dionisiaco que nada pueda detener.

4) *El placer trágico*. Para Nietzsche, la tragedia tiene por objeto provocar un placer, hacer brotar un sentimiento de voluptuosidad frente a la vida, por la superación del sufrimiento y la sublimación de la violencia. Ese “placer superior” es de naturaleza metafísica: la voluntad supera así el dolor por medio del arte y de la contemplación de lo bello. Para Artaud, en cambio, el teatro debe liberar una especie de trágico puro, y por consiguiente no puede provocar ni placer ni goce, sino dolor y malestar, ya que esto es lo propio de la operación (verdaderamente quirúrgica) de “hacer entrar la metafísica en la carne” (Dumolié 62).

Aunque el pensamiento de Artaud derivó posteriormente hacia planteamientos muy distintos de los aquí presentados (en particular tras su conversión al cristianismo en 1937, y más aún durante su estancia en el manicomio de Rodez, donde llegó a considerar que todos sus escritos anteriores estaban plagados de ideas ateas y blasfemas²²), quisiéramos retener estos cuatro puntos para ubicar la mutación introducida por Grotowski en la teoría y en la práctica teatrales.

3. De la gran pantalla a la pequeña pantalla

Al final del primer párrafo de este artículo, dejamos en suspenso una pregunta que Grotowski se había planteado a propósito de la naturaleza del teatro; era la siguiente: “¿qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden?” Creemos que, tras revisar las

²² Véase, por ejemplo, la carta a Jean-Louis Barrault del 5 de octubre de 1943. (*Cartas...* 84)

posiciones de Schopenhauer, Nietzsche y Artaud, podemos entender un poco mejor la solución propuesta por Grotowski, que no es otra que la siguiente: lo que separa al teatro del cine y de la televisión es la presencia física, concreta del actor ante el espectador, conclusión que se obtiene suprimiendo todo aquello que el teatro tiene en común con esas otras categorías. El “teatro pobre” consiste, así, en la eliminación gradual de lo que se demuestra como superfluo, contra la noción (wagneriana) de teatro como síntesis de disciplinas creativas diversas, ya que en ese sentido no puede competir con la televisión y el cine. La técnica escénica y personal del actor es, pues, el elemento decisivo del teatro, y no el texto o cualquiera de los elementos que se suelen englobar dentro de la noción “puesta en escena”; lo central es, en suma, la relación actor-público, que es para lo que sirve la técnica del actor.²³ ¿Y en qué consiste esa técnica? No en una combinación de recursos obtenidos de distintas fuentes (como en Stalinsnavski), sino en destruir obstáculos, ya que se trata de eliminar la resistencia que un organismo opone a los procesos psíquicos.

Este uso de la destrucción, ligado al trabajo con el cuerpo del actor, ha sido entendido a menudo como una semejanza entre la propuesta grotowskiana y el teatro de la crueldad de Artaud. En respuesta a este tipo de observaciones, Grotowski publicó en 1967 un artículo, titulado “No era totalmente él”, en el que exponía su postura frente al teatro de la crueldad. El artículo en cuestión comienza reconociendo que el teatro está, en ese preciso momento, en la época de Artaud, pues el teatro de la crueldad ha sido canonizado, lo que quiere decir que ha sido torturado, trivializado de diversas formas. Esto ocurre porque se ha perdido de vista sus limitaciones, que proceden en gran medida de lo que Grotowski denominó la “paradoja de Artaud”, la cual consiste en que éste “no

²³ Cuando se suprime ese vínculo con el espectador, centrándose exclusivamente en el trabajo del director con el actor, Grotowski renunciará a llamar “teatro” a su actividad, pasando a denominarla de diversos modos (“parateatro”, de 1969 a 1978; “teatro de las fuentes”, entre 1976 y 1982; “drama objetivo”, de 1983 a 1986; “arte como vehículo”, a partir de 1986). Para un resumen de la evolución de Grotowski a lo largo de todas esas etapas, véase (Sais 25-88); sobre el último de estos períodos, es interesante el libro de Thomas Richards cuya referencia figura en la bibliografía.

dejó ninguna técnica concreta y no indicó ningún método. Nos dejó visiones y metáforas.” El error de Artaud (o su peculiaridad) consistió en andar “a tientas, sutilmente, de una manera ilógica, casi invisible e intangible”, (79) explicando lo desconocido con lo desconocido, lo mágico con lo mágico. Grotowski se negó a proceder de ese modo, lo que no significa que considerase a Artaud un autor irrelevante; al contrario, lo que le parecía admirable de él (y a lo que llamó su “secreto fundamental”) fue al hecho de que consiguió que algunos de sus malentendidos o errores fueran fructíferos. Grotowski señala, por ejemplo, que Artaud identificó elementos del teatro balinés con “signos cósmicos” y “gestos que evocaban poderes superiores”, cuando eran letras teatrales específicas dentro de un alfabeto de signos universalmente conocido por los balineses; pero, sin ser del todo consciente de ello, en su descripción tocó algo esencial: el conocimiento de que la espontaneidad y la disciplina en lugar de contraponerse se refuerzan entre sí, lo cual no fue entendido ni por Stanislavski, que dejó que los impulsos naturales dominaran, ni por Brecht, que subrayó demasiado la construcción de un papel.

Más allá de esta consideración inicial, lo interesante de este artículo es para nosotros que en él contraviene Grotowski al menos tres de las cuatro características de la propuesta teatral de Artaud a las que hemos aludido más arriba²⁴; lo hace, sin embargo, en un orden inverso al que plantea Dumolié. En primer lugar, y por oposición al tercero de tales rasgos, observa que Artaud se propuso suprimir las barreras entre los actores y el auditorio, pero nunca planteó abolir el escenario ni separarlo del auditorio, sino reemplazarlo por otra estructura rígida, ya que tampoco trató de adoptar una estructura diferente para cada nueva producción, sino que simplemente propuso colocar al auditorio en el centro y actuar

²⁴ No hemos encontrado, en los escritos de Grotowski, un párrafo en el que contradiga explícitamente la postura de Artaud en relación al placer trágico. Tal vez pueda leerse en ese sentido, y como mera aproximación, su siguiente frase, vertida en una entrevista con Eugenio Barba que lleva por título “El nuevo testamento del teatro”: “no nos interesa el hombre que va al teatro para satisfacer una necesidad social y tener un contacto con la cultura (...) No nos interesa el hombre que va al teatro para relajarse después de un día difícil de trabajo. (...) Nos interesa el espectador que tiene genuinas necesidades espirituales y que realmente desea analizarse, a través de la confrontación con el espectáculo (...)” (34-35)

en todos los rincones de la sala. Por otra parte, todas estas ideas ya las habían propuesto Reinhard, Meyerhold y Sirkus (quien habló de “teatro simultáneo”); ahora bien, esto no significa que Artaud copiara, pues hizo sus descubrimientos por sí mismo a partir de su propio sufrimiento, del prisma de sus obsesiones personales y, en lo que se refiere a su propio país, todo lo inventó en realidad. A continuación, y para desmarcarse de la postura de Artaud a propósito del segundo de los puntos mencionados anteriormente, advierte que éste, como antes Nietzsche, se dio cuenta del lugar que ocupa el mito en el teatro, pero no del hecho de que en nuestra época la comunidad del teatro no puede *identificarse* con el mito porque no existe una fe. Artaud soñó con crear mitos nuevos a través del teatro, pero en realidad el mito es la base de la experiencia de varias generaciones, y por ello sólo las generaciones subsecuentes pueden crearlo y no el teatro, que sólo puede contribuir a ello. ¿Cómo? Mediante un determinado lenguaje (y llegamos así al primero de los cuatro aspectos aludidos más arriba); pero, según Grotowski, en esto de nuevo se confunde Artaud, cuyos principales presupuestos falsos a este respecto pueden resumirse en los siguientes tres puntos: a) el “alfabeto” del teatro oriental no puede, como él pretendió, ser transferido al teatro europeo, donde cada signo “ha de nacer separadamente”, aunque asociado a elementos psicológicos, culturales o familiares; b) su intento de catalogar las respiraciones son simples malentendidos de textos orientales y prácticamente son tan imperceptibles que no se diferencian entre sí; y c) su estudio de la “Atlética de los sentimientos” llevaría en el trabajo práctico a gestos estereotipados que servirían para expresar cada uno una sola emoción.

¿Cómo podemos sintetizar finalmente la propuesta de Grotowski, que se distancia como hemos visto tanto del teatro de la crueldad de Artaud como de la estética del primer Nietzsche, demasiado imbuida todavía de wagnerismo? Si seguimos, invirtiendo una vez más el orden²⁵, la lista de elementos decisivos

²⁵ En relación al cuarto punto, para el que de nuevo no encontramos referente explícito en el texto grotowskiano, puede servir como pista la siguiente declaración: “La actuación es un arte particularmente ingrato, se muere con el

con la que nos hemos manejado en las últimas páginas, habrá que decir a este respecto lo siguiente: en primer lugar, habrá que crear un lenguaje teatral que tenga su punto de partida, no en una determinada teoría, sino en la práctica, lo que para Grotowski es inseparable de un trabajo exhaustivo con el cuerpo del actor²⁶; segundo, en relación al problema de la crisis del mito en el teatro actual, se trata según este escenógrafo de una crisis inseparable de otros procesos de crisis de la cultura contemporánea, uno de cuyos elementos esenciales es “la desaparición de lo sagrado y de su función ritual en el teatro”, que resulta de “la decadencia obvia y probablemente inevitable de la religión” (44), por lo que se tratará de dotar de una cierta sacralidad al trabajo teatral mismo, lo que no implica vincularlo a ninguno de los credos efectivamente existentes, pues éstos ya han mostrado su incapacidad para dotar de consistencia tanto a la vida interior como a la actividad social de los individuos en nuestros días; tercero y último, en referencia al espacio escénico, habrá que prescindir de la planta tradicional escenario-público creando, como hemos anticipado, un nuevo espacio para actores y espectadores en cada producción,²⁷ así como de los efectos de luces (para que el actor use recursos luminosos estacionarios trabajando deliberadamente con ellos), el maquillaje, los trajes con valor autónomo (y, en general, los elementos plásticos que tienen vida por sí mismos), la música (viva o grabada) no producida por los mismos actores, etc.

actor. Nada lo sobrevive sino las reseñas periodísticas que generalmente no le hacen ninguna justicia, ya sea buena o mala; por tanto la única fuente de satisfacción que se obtiene es la reacción del auditorio. En el teatro pobre no significa flores ni aplausos interminable, sino un silencio especial en el que existe tanta fascinación y al mismo tiempo tanta indignación y hasta repugnancia, que el espectador no dirige a sí mismo sino al teatro: es difícil encontrar un nivel psíquico que le permita a uno soportar tanta tensión.” (38-39)

²⁶ Véase, en relación a este tema, el listado de ejercicios que Grotowski propone en los dos artículos titulados “El entrenamiento del actor”, uno de 1959-1962 (94-138) y otro de 1966. (139-173)

²⁷ Grotowski advierte, sin embargo, que la eliminación de esta dicotomía “no es lo más importante; solamente crea una situación desnuda de laboratorio, un área apropiada para la investigación. El interés fundamental es encontrar la relación apropiada entre el lector y el espectador en cada tipo de representación y cumplir la decisión mediante arreglos concretos.” (15)

La aportación teórica de Grotowski, pese a contravenir las directrices generales por las que todavía hoy se rige la producción teatral (al menos, en Occidente) no quiere, sin embargo, presentarse como un utopismo ingenuo; por ello, tras preguntarse si el ritmo actual de la civilización permite modificar el teatro en el sentido de los tres rasgos que aquí hemos resumido (el perfeccionamiento de un *lenguaje teatral* de carácter ante todo físico, la conquista de un *espacio sagrado* para el ejercicio de la práctica teatral y la concreción de esta última en una reformulación del *espacio teatral* y todos los elementos que le acompañan), reconoce no tener la respuesta. En otras palabras, si bien la consecución de una transformación semejante es algo que a su juicio debe buscarse, eso no significa que, en la medida en que son ajenos a la evolución cultural y tecnológica de la cultura occidental, tal logro sea realmente factible.

Lista de Referencias

Artaud, Antonin. (2002). *El cine. Área de conocimiento: Libro práctico y aficiones*. (Antonio Eceiza, Trad.). Madrid: Alianza.

Artaud, Antonin. (2003). *El teatro y su doble*. (2a. ed.). (José R Lieutier, Trad.). México D.F.: Tomo.

Artaud, Antonin. (1981). *Cartas desde Rodez*. (2a. ed.). Volumen 1. (Ramón Font, Trad.). Madrid: Fundamentos.

Barrios Casares, Manuel. (2002). *Voluntad de lo trágico. El concepto nietzschiano de voluntad a partir de El nacimiento de la tragedia*. Biblioteca Nietzscheana. Madrid: Biblioteca Nueva.

Dumoulié, Camille. (1996). *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. (Stella Mastrángelo, Trad.). México D.F.: Siglo XX.

Grotowski, Jerzy. (1981). *Hacia un teatro pobre*. (10º ed.). (Margo Glantz, Trad.). México D.F.: Siglo XXI.

McLuhan, Marshall. (1993). *La galaxia Gutenberg. Génesis del Homo typographicus*. (Juan Novella. Trad.). Barcelona: Círculo de Lectores.

McLuhan, Marshall. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. (Patrick Ducher, Trad.). Barcelona: Paidós.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. (Primera reimpresión). (Andrés Sánchez Pascual.Trad.). Madrid: Alianza.

Richards, Thomas. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. (Marc Rosich y Elena Vilallonga, Trad.). Madrid: Alba.

Sais, Pere. (2009). *Grotowski. Del teatro a l'art com a vehicle*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Schopenhauer, Arthur. (1998). *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. (Primera reimpresión). (Leopoldo-Eulogio Palacios, Trad.). Madrid: Gredos.

Schopenhauer, Arthur. (1998). *El mundo como voluntad y representación*. (Primera reimpresión). Volumen 1. (Roberto R. Aramayo, Trad.). Madrid: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica.

CAPÍTULO IV

LA FASCINACIÓN POR LO ARTIFICIAL EN “LAS HORTENSIAS” DE FELISBERTO HERNÁNDEZ

Elizabeth Sánchez Garay
Ma. Gabriela Garza González



El objetivo del ensayo es analizar la manera en que Felisberto Hernández recurre a lo fantástico irónico, en el relato “Las Hortensias”, para realizar una crítica a la fascinación por lo artificial que se experimenta en las sociedades contemporáneas, en detrimento de las relaciones humanas.

Publicado en la revista *Escritura*, en 1949, y un año después en la editorial Lumen, “Las Hortensias” es una narración con una historia circular que empieza y termina con el ruido de máquinas que invade el interior de una casa de pátina oscura; en ella vive un singular matrimonio conformado por Horacio y María Hortensia.

La historia está centrada en la pasión que él experimenta por una serie de muñecas –un poco más altas que las mujeres normales- coleccionadas desde tiempo atrás, así como el papel de cómplice que María Hortensia asume; primero porque le parece divertido el entusiasmo de su marido por tales objetos y, después, porque participa en el juego que esta relación con las muñecas desata en ambos y que traerá consecuencias nefastas a la pareja, tanto de manera individual como en el lazo afectivo entre ellos.

Para comprender la extraña pasión de Horacio es necesario retroceder en el tiempo, a la época en que llegó a poseer una tienda que lo hizo rico. En aquellos días, al irse los empleados gustaba admirar las muñecas de las vidrieras iluminadas. Le parecía que estaban llenas de presagios: suponía que la inmensa cantidad de miradas que se posaban en ellas hacían nidos y las convertían en “seres hipnotizados cumpliendo misiones desconocidas o

prestándose a designios malvados”. (231) Después dejó la tienda, pero su interés por las muñecas persistió. Fue así como surgió la idea de construir vitrinas en su casa para que un grupo de personas montaran escenografías y crearan historias donde las muñecas eran las protagonistas. El juego consistía en lo siguiente: en un papel quedaba escrita una leyenda que explicaba la representación, pero Horacio debía intentar adivinar el enigma antes de leer el texto que lo revelaba.

Precisamente, la historia -iniciada *in media res*- empieza cuando, al terminar la cena, Horacio contempla las vitrinas preparadas por el equipo para esa noche, mientras una persona ejecuta melodías en un piano que está relativamente lejos de allí. En uno de los aparadores está una muñeca postrada en una cama y con los ojos abiertos. Horacio imagina los motivos por los que puede estar así: quizá sea una novia abandonada, una viuda que recuerda el día de su casamiento o una joven deseosa de contraer matrimonio. El texto que lee enseguida le demuestra su error de interpretación: “Un instante antes de casarse con el hombre a quien no ama, ella se encierra, piensa que ese traje era para casarse con el hombre a quien amó, y que ya no existe, y se envenena. Muere con los ojos abiertos y todavía nadie ha entrado a cerrárselos”. (226)

Es importante mencionar que pese a la idea de que las muñecas llevan consigo presagios, al principio del relato hay una tenue separación entre vida y artificio. Como en una obra de teatro, las muñecas representan escenas que nada tienen que ver con la existencia cotidiana de Horacio y María. No obstante, la suposición todavía no confirmada de que estos juguetes poseen rasgos de personalidad y pueden incluso moverse por sí mismos anticipa lo que vendrá después en lo referente a la disolución de fronteras entre mundo representado y mundo real. Por ejemplo, el narrador heterodiegético describe la impresión que tiene Horacio sobre un posible movimiento de una muñeca que – en una de las vitrinas- aparece sentada en la cabecera de una mesa y con la cara levantada:

No siempre estos movimientos se producían en seguida; ni él los esperaba cuando la muñeca estaba acostada o muerta;

pero en esta última se produjeron demasiado pronto; él pensó que esto ocurría por la posición, tan incómoda, de la muñeca; ella se esforzaba demasiado por mirar hacia arriba; hacía movimientos oscilantes, apenas perceptibles; pero en un instante en que él sacó los ojos de la cara para mirarle las manos, ella bajó la cabeza de una manera bastante pronunciada. (227)

Como se puede observar, la ironía está presente desde el comienzo del relato. Horacio espera vislumbrar movimientos en muñecas que están “vivas”, pero no en las muertas. Por otro lado, la posibilidad de que los objetos tengan existencia propia es algo frecuente en los relatos de Felisberto Hernández. Por ejemplo, en “El comedor oscuro”, el personaje describe su llegada a una casa donde los cristales biselados de las puertas lo miran, y, en el cuento “El balcón”, el protagonista habla de platos, jarras y cubiertos como si fuesen seres dotados de vida que se esfuerzan por servir a toda clase de manos.

En el relato analizado las cosas se complican con Hortensia, muñeca que él ha mandado construir con facciones similares a la de su esposa; de ahí el nombre que recibe. El juego ya no se restringe a descifrar las escenas de las vitrinas ni María permanece al margen de la relación de Horacio con los artilugios. Poco a poco ella empieza a sentir singular afecto por Hortensia. Eso propicia que él llame a Facundo, el constructor de los juguetes, para pedirle que dote a la muñeca de una sensación corporal más agradable y cálida. El diálogo entre la pareja, la tarde en que Facundo se lleva a Hortensia para hacer las modificaciones, muestra el giro que empieza a tomar la relación:

- ¡Vaya a saber qué le harán! –decía María.
- Bueno, querida, no hay que perder el sentido de la realidad. Hortensia era, simplemente, una muñeca.
- ¡Era! Quiere decir que ya la das por muerta. ¡Y, además eres tú el que habla del sentido de realidad!
- Quise consolarte...
- ¡Y crees que ese desprecio con que hablas de ella me consuela! Ella era más mía que tuya. Yo la vestía y le decía cosas que no le puedo decir a nadie. ¿Oyes? Y ella nos unía

más de lo que tú puedes suponer. (Horacio tomó la dirección del escritorio). Bastantes gustos que te hice preparándote sorpresas de ella. ¡Qué necesidad tenías de “más calor humano”! (233)

Es María, entonces, la que concibe a Hortensia como si fuese un ser humano, al tiempo que Horacio reconoce el carácter artificial del objeto. Mas esta distinción entre las actitudes la pareja es sólo aparente. Las paradojas son constantes en la narración, y este caso no es la excepción. La supuesta antipatía que le genera a Horacio la atención que le otorga María a Hortensia, en realidad oculta el amor que se va gestando en él por la falsa mujer. Si se refiere a ella como una simple muñeca es para esconder el deseo de abrazarla cuando pueda brindar calor con los arreglos efectuados por Facundo.

Además, la idea de que algunos espíritus se apoderan del cuerpo de las muñecas parece ratificarse en Hortensia, quien—según él— tiene comunicación con el ruido de las máquinas. No se trata solamente de que en la mente del personaje ronde la idea de la trasmigración de las almas, lo cual equivaldría a una concepción esotérica o religiosa. El vínculo que establece entre Hortensia y el ruido de las máquinas subraya el lazo entre el artificio, representado por la muñeca, y la técnica. Son las máquinas las que otorgan vida a la doble de su esposa, convirtiéndola así en un ser híbrido, mezcla de autómatas y mujer. Incluso recuerda la vez que quiso besar a María enfrente de Hortensia y el ruido de las máquinas se escucharon con violencia, exigiéndole que no besara a su esposa por encima de la muñeca. “Desde hacía mucho tiempo él creía que, tanto los ruidos como los sonidos tenían vida propia y pertenecían a distintas familias. Los ruidos de las máquinas eran una familia noble y tal vez por eso Hortensia los había elegido para expresar un amor constante”. (237)

Los sentimientos se entremezclan y los sucesos se precipitan vertiginosamente. En la fiesta organizada para Hortensia por su segundo cumpleaños, Horacio “mata” a la muñeca con el fin de que Facundo la repare de nuevo para tener sexo con ella. María desconoce el hecho, pero aun así las relaciones entre ellos se vuelven tensas, sobre todo porque Horacio piensa en

las consecuencias maritales cuando ella se entere de su traición por el imperioso deseo de hacer del juguete su amante. Cuando María lo descubre, en un arranque de celos, “asesina” a Hortensia de “forma definitiva” y se va de la casa.

Como derivación del abandono, Horacio pretende establecer vínculos “amorosos” con otras dos muñecas, pero fracasa en el intento. Esto conduce al personaje a un sinnúmero de acontecimientos que rompen la coherencia del mundo cotidiano, ya que ni la apropiación ni la animación de las muñecas logran evadirlo de los remordimientos ocasionados por la traición.

Como se puede notar, la trama de “Las Hortensias” remite a un tema clásico de la literatura fantástica sobre seres inanimados que cobran vida. El referente más conocido es, por supuesto, *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffman, donde el protagonista se enamora de Olimpia, un autómata con forma de mujer, cuya mirada está desprovista de rayos de vida y de visión espiritual.

En el caso del relato de Felisberto Hernández, como ya se ha mencionado, se hacen presentes algunos aspectos que caracterizan la narrativa del escritor uruguayo en su conjunto. Además de dotar de vida a los objetos en los cuentos, éstos cumplen un papel importante para los personajes, pues los protagonistas suelen fijarse de manera obsesiva en las cosas para evadirse del mundo, generalmente hostil para ellos; es decir, al concentrar su visión y su mente en una cosa, los personajes buscan apartarse de una realidad no sólo confusa, sino también opresiva y angustiante.

De hecho, el narrador poco nos dice de las actividades de Horacio al margen de su vida con las muñecas. Sus escasas relaciones siempre están en función de sus artilugios preferidos. La fascinación por lo artificial es un claro reflejo del temor que tiene el personaje a los defectos de los mortales y a las desavenencias que puedan producirse en su relación con los otros. Sin embargo, en esa huída de lo humano el personaje entra a un mundo laberíntico que invade la realidad.

Así, al tiempo en que aparentemente las muñecas empiezan a cobrar vida, los personajes poco a poco pierden el control sobre su existencia. La animación de las muñecas deviene en cosificación

de la pareja. Esto se observa de forma especial cuando él se da cuenta de que no sólo siente por Hortensia el cariño de un padre sino que quiere convertirla en su amante. Después, cuando por celos María “asesina” a Hortensia, Horacio descubre el escaso interés que le genera su esposa:

Hortensia no sólo era una manera de ser de María sino que era su rasgo más encantador; y él se preguntaba cómo había podido amar a María cuando ella no tenía a Hortensia. Tal vez en aquella época la expresara en otros hechos o de otra manera. Pero hacía un rato, cuando él fue a buscar a María y se encontró, simplemente con María, ella le había parecido de una insignificancia inquietante. (234)

La situación cobra nuevos matices cuando Horacio se enamora de la muñeca Eulalia, a quien piensa ponerle un departamento, para después suplantarla por Herminia, llevándola a vivir a la casa de Las Acacias, pero la confusión o fusión de los planos de la realidad y la irrealidad se acelera cuando él decide asistir a una exposición organizada por Facundo. Ahí se interesa por una muñeca negra de aspecto normal; Horacio pide al fabricante que la mande a la casita de Las Acacias. Mas, al reunirse con ella, la negra –que está acostada y tapada hasta el cuello- suelta una carcajada infernal. Es María que se ha disfrazado para vengarse de su marido por las traiciones con las falsas mujeres. Horacio huye del lugar y ella, arrepentida por haberlo sorprendido de esa manera, busca el perdón personificándose de nuevo como muñeca, formando parte del grupo de monjas que componen la última escena que contempla su esposo en una de las vitrinas de la casa. El intento fracasa y, como ya se ha dicho, el relato termina cuando Horacio es atraído por el ruido de las máquinas.

Como se puede observar, el resultado de esta cosificación conduce al caos y a la incoherencia del mundo cotidiano, pero no se trata solamente de reconocer que los personajes caminan hacia la esfera de la locura; en realidad, la cuestión es más compleja. Felisberto Hernández recurre al elemento fantástico para mostrar otra cara de la realidad que escapa a los protagonistas. A través de Horacio, el relato alude, una y otra vez, a la existencia de algo

misterioso y enigmático que no puede ser explicado por la lógica racional.

Para comprender esta situación, quizá sea momento de hacer un breve paréntesis con el fin de analizar el carácter fantástico del relato. Si partiésemos del libro *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, resultaría claro que “Las Hortensias” debiese ser excluido de tal categoría, porque en la narración el elemento fantástico no posee una de las condiciones básicas enunciadas por el teórico, consistente en la vacilación experimentada ante un hecho que no se puede explicar con las conocidas leyes naturales, y que vendría a ocupar el tiempo de la incertidumbre. Por eso Todorov menciona que lo fantástico se encuentra en los límites de lo extraño o sobrenatural explicado y lo maravilloso o sobrenatural aceptado. (44)

Como no es motivo del presente ensayo discutir las distintas teorías sobre lo fantástico, sólo quisiéramos señalar que otros críticos sí incluyen este relato en el ámbito de la narrativa fantástica. Tal es el caso de Ana María Barrenechea, Hugo Verani y Ana María Morales. De manera especial, habría que citar la perspectiva teórica de la investigadora Lada Kazaiová, quien menciona lo siguiente con respecto a la obra de Felisberto Hernández:

La nueva mirada y el reconocimiento tanto visual como no-visual de lo habitual, penetran en la esencia de la realidad y desvelan su cara oculta en su complejidad. Se ve la cara bien conocida que de pronto está enriquecida por la otra, que denominamos *subrealidad*, la cual se esconde en la cotidianidad. La subrealidad se infiltra sin cesar en el orden normal, se hace visible en *el misterio blanco*, o queda semioculta en *el misterio de lo otro* como una amenaza tenebrosa. (15)

En efecto, a diferencia de los clásicos relatos fantásticos donde lo “sobrenatural” irrumpe de manera imprevista y abrupta en la vida de los personajes, en “Las Hortensias” la subrealidad se asoma de manera constante en lo cotidiano hasta abarcarlo todo, al grado de revertir lo humano y lo no humano, lo vivo y lo inanimado, sin que los protagonistas puedan hacer nada al respecto. Así, al inicio, el

narrador nos presenta un matrimonio que, más allá de sus excentricidades, lleva una buena relación y muestra su afecto de forma constante, pero el vínculo con las muñecas trastoca la armonía conyugal hasta que ambos llegan a aborrecerse, como si efectivamente las falsas mujeres poseyeran la capacidad de convertirlos en sus títeres. A ello se debe que cierta mañana, cuando Horacio despierta con el cuerpo arrollado, piensa en el hombre en que se ha convertido: “su nombre y apellido le parecieron diferentes y los imaginó escritos en un cheque sin fondos”. (243)

A esa irrupción de lo fantástico que trastoca la cotidianidad hasta diluirla contribuye el juego de espejos que modifica la percepción de los espacios y de las figuras. Por ejemplo, Horacio comenta con los escenógrafos que sería muy largo de explicar la razón por la cual ha decidido tapar todos los espejos de su casa, aunque después reconoce que los cubre para evitar el reflejo de su piel oscura, ya que ésta le hace recordar los cuerpos de unos muñecos de cera que vio en un museo y que representaban cuerpos asesinados. En aquella ocasión, el color de la sangre en la cera le pareció insoportable porque, de alguna manera, era como si él hubiese podido ver, después de muerto, las puñaladas que lo habían matado.²⁸

Muestran los espejos, metafóricamente, el proceso de desconstrucción de Horacio, quien poco a poco va cediendo al mundo de lo irreal a costa de su propio “yo” que languidece, al grado de convertirse él también en un ser artificial. Además, éstos contribuyen a generar la sensación de un encierro, como si los personajes fuesen personas secuestradas y sus victimarios no les permitiesen mantener otro vínculo con la vida más que el decidido por ellos. Podría decirse que tanto Horacio como María son el medio por el cual aparece la subrealidad, encarnada, en este caso, en el artificio.

²⁸ En el relato “El acomodador” sucede algo similar. Narrado en primera persona, el personaje, cuyos ojos tienen luz propia y que pueden ver en la oscuridad, describe el terror que sintió cuando vio su rostro una noche en el espejo, pues sus ojos parecían de otro mundo y la cara estaba dividida con trozos que nadie podría juntar ni comprender.

Esto último es importante porque permite establecer la fusión entre lo fantástico y lo irónico en “Las Hortensias”, gracias sobre todo al papel que juega el narrador. Aparentemente distante y objetivo, el narrador describe pensamientos, sentimientos y acciones de los personajes sin mostrar un punto de vista personal sobre lo narrado. Pero de manera constante denomina el hogar de Horacio y María como la “casa negra”, donde el ruido de las máquinas no cesa de escucharse, sin explicar por qué no descansan jamás. Podríamos decir que el relato incluye la figura de la *Mise en abyme*, cuya traducción al español podría ser “duplicación interior” o “puesta en abismo”, ya que el hogar de los protagonistas es un reflejo de las vitrinas de Horacio; al mismo tiempo, el matrimonio pareciera cumplir la función de dos marionetas, de forma similar a lo que las muñecas representan para ellos. Es importante mencionar que la puesta en abismo, siempre llena de paradojas y perspectivas laberínticas, es propia de la ironía como veremos a continuación.

Wayne C. Booth, en *Retórica de la ironía*, establece una distinción entre las ironías estables y las inestables. Las primeras son intencionadas, encubiertas y finitas, y su reconstrucción es más o menos sencilla. No es el caso de las ironías inestables, las cuales son más difíciles de comprender, acaso porque son de carácter fundamentalmente filosófico. De entre los tipos de ironías inestables hay uno que es acorde a nuestra temática. Nos referimos a la ironía manifiesta infinita, en la que es absurdo tratar de captar el universo en su totalidad, como acontece en “Las Hortensias”, pues la subrealidad sólo puede ser captada en momentos de revelación súbita. A diferencia de aquellos relatos donde narrador y lectores pueden captar –y mofarse– de los errores de los personajes, este tipo de narraciones irónicas buscan subrayar la incapacidad humana para explicar ciertos acontecimientos y para mostrar la pérdida del sentido unívoco de lo real. Veamos cómo se observa esto en el relato de Felisberto Hernández.

En “Las Hortensias”, los escenógrafos construyen representaciones en las vitrinas con seres inanimados (las muñecas) y es Horacio quien debe descubrir el enigma. Sin embargo, el lector descubre después que lo mismo sucede con los

personajes. La insistencia del narrador de señalar que Horacio y María viven en una casa negra sugiere la idea de que la pareja ha sido confinada por “alguien” que ha decidido convertirlos en sus títeres para llevar a cabo un juego macabro, donde nunca se sabe qué saldrá de la chistera. Con ello, nos parece que el autor intenta exhibir la forma en que la realidad está llena de fisuras por donde penetra, una y otra vez, la subrealidad. Lo fantástico felisbertiano, en conjunción con la ironía –como conciencia de la paradoja– muestra la multiplicidad de mundos y el absurdo que acecha constantemente al hombre. Así, narrador y lectores captan las angustias de los personajes, su desazón ante la falta de certezas, pero tampoco saben más que ellos. Como señala Ana María Morales en “Lo fantástico en ‘Las Hortensias’ de Felisberto Hernández”:

Lo que hay en “Las Hortensias” es una trasgresión interna de las fronteras que separan los objetos y sujetos, entre lo natural y lo artificial, pero, sobre todo, hay una trasgresión a esa lábil frontera entre lo subjetivo y lo objetivo. Si todo en “Las Hortensias” apunta a una dicotomía conflictiva entre lo natural y lo artificial, el relato se articula fantástico en la pérdida de la capacidad para discernir lo artificial de lo natural y arrastra la cordura de Horacio. (153)

Es importante subrayar, además, que lo fantástico irónico felisbertiano consiste en narrar un hecho insólito que se entreteje con un cierto grado de verosimilitud del resto de la narración, creando una simbiosis irónica de lo fantástico/verosímil. Es como si el autor quisiese comunicar la idea de que lo experimentado por los personajes podría sucederle a cualquier persona, porque nadie está exento de la posibilidad de vivir gobernado por hilos movidos por fuerzas desconocidas.

En síntesis, en “Las Hortensias” objetividad y subjetividad se lían en una maraña imposible de deshacer; la tenue frontera entre cordura y locura se diluye; lo natural y lo artificial se funden en el juego de espejos y de dobles; realidad, irrealidad y subrealidad se entremezclan en el mundo cotidiano de los personajes. Lo fantástico irónico felisbertiano recuerda, así, lo poco que sabemos de la conciencia, del mundo, de la vida. Al

mismo tiempo, describe cómo se construye la subjetividad bajo el imperativo de la técnica en las sociedades contemporáneas.

Lista de Referencias

Booth, Wayne C. (1989). *Retórica de la ironía. (A rhetoric of irony)* (Jesús Fernández y Aurelio Martínez, Trad.). Madrid: Taurus. (Trabajo original publicado en 1974).

Hazalová, Lada. (s/a). Lo fantástico discreto de Felisberto Hernández. (s/e)

Elizabeth Sánchez Garay y Roberto Sánchez Benítez, (Ed). (2007). *Literatura latinoamericana. Historia, imaginación y fantasía*. México: Plaza y Valdés. pp. 11-25.

Hernández, Felisberto. (1990). Las Hortensias, en *Narraciones incompletes*. Madrid: Siruela. pp. 221-264

Morales, Ana María. (2004). Lo fantástico en Las Hortensias de Felisberto Hernández, en *Escritos 29* 141-156. Consultado el 2 de diciembre de 2009. www.escritos.buap.mx/escr29/anamariamorales.pdf

Todorov, Tzvetan. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. (Elvio Gandolfo, Trad.) Argentina: Paidós. (Trabajo original: *Introduction à la littérature fantastique*. París: Éditions du Seuil, 1976).

CAPÍTULO V

LA PRODUCCIÓN DE LAS ARTES VISUALES CONTEMPORÁNEAS EN MÉXICO: LOS ÚLTIMOS AÑOS

Luz María Sepúlveda



Antecedentes

Se puede hablar de una producción contemporánea en México a partir de 1985, por poner una fecha que no nada más tiene que ver con el temblor en el Distrito Federal, o por ser la mitad del decenio, sino que es cuando mayormente se infiltra esa nueva ideología globalizadora con su consabida economía neoliberal, tanto en nuestro país, como en el resto del mundo, en donde ya la palabra posmodernidad había agotado a la academia. Cada vez más gente poseía su computadora personal y, para mediados de los noventa, casi la mayoría de los que escriben la historia del arte estaba conectada a Internet.

Es en estos años cuando el arte mexicano entra de lleno en el circuito internacional del arte, aunque no necesariamente por mérito propio, sino al formar parte de la aldea global y por los efectos de difusión y expansión que permiten los medios audiovisuales de información. Los artistas utilizan la tecnología disponible y toman provecho de las fuentes de difusión con las que cuentan.

El arte del resto del mundo es visto en el mundo entero. Los artistas se alimentan de formas internacionales, con significados locales. La multiculturalización genera diversidad, aunque dentro de unos parámetros sumamente homogéneos, impuestos con una engañosa flexibilidad por los Estados Unidos, potencia mundial en el ámbito político y económico y, por ende, total. El Estado provee la tecnología, y los medios de comunicación son su aliado.

Todavía en los años ochenta, los artistas se apropian de formas de otras culturas y de la propia en una recontextualización con diferentes aristas. Por un lado, se presenta a lo regional, lo propio revalorizado; lo antiguo, arcano, próximo, se toma como símbolo al que en una paráfrasis se aborda con ironía o como homenaje. Héroes nacionales históricos o de la cultura popular, imágenes de la tradición católica, cómics, personajes de caricaturas extranjeras, efigies de ídolos precolombinos, o la vida urbana real, cruda y cotidiana, son la constante en una miríada de obras que enmarcan prácticamente todas las técnicas y formatos disponibles. Se vive un *boom* generalizado de movimiento dentro del ámbito artístico: certámenes, bienales, ferias, galerías, diplomados, museos, espacios alternativos de exposición, artistas, medios, revistas, programas de apoyo, publicidad, etc.

No obstante esta seria intención por conformar la idea de un México nuevo ante el resto del mundo, los artistas de la generación posterior a los neo-mexicanos deciden optar por un camino propio que los aleje de los lugares comunes de sus antepasados ochenteros, para aventurarse en el mundo del arte internacional. Cada artista conlleva en su obra una fundamentación única, privada. El resultado general es de una aparente banalidad de objetos que brillan y seducen por sus formas y colores y por hacernos creer que formamos parte de la obra, que podemos experimentarla y relacionarnos con ella.

Efecto Jumex *et al*

Quizás el catalizador de la situación de las artes visuales contemporáneas en México sea la conformación y apertura de la Colección Jumex en 2001, que si bien un mínimo porcentaje de sus artistas son mexicanos, incluye obras de los más sobresalientes a nivel internacional. La Colección Jumex nada tiene que ver en el compromiso de forjar a artistas mexicanos y hablar desde México como un conjunto de piezas que se dan a conocer al mundo desde nuestro país. Por el contrario, se trata de mostrar quiénes conforman el *who's who* del arte contemporáneo internacional. Sin embargo, una parte de su presupuesto sirve de apoyo a instituciones mexicanas públicas y privadas a manera de

patrocinio, además de la publicidad y difusión que recibe con la implementación de su logo en prácticamente todos los eventos de arte contemporáneo en México.

No es novedad mencionar que el mundo del arte (por lo menos el de las artes plásticas y visuales) se ha glamurizado y, así, el mundo de la moda –antes despreciado y rechazado por las élites del arte- ha entrado de lleno en el circuito anteriormente reservado a los espacios sacralizados de las galerías y museos. De esta manera, tanto artistas como galeros y promotores reciben difusión tanto en la televisión y en el radio, como en revistas no especializadas en el tema. Es factible encontrar al joven dueño de Jumex presumiendo sus casas de Miami o Los Ángeles en alguna publicación de arquitectura, y divirtiéndose en sus bacanales en la sección de sociales de *Caras* o *Quién*. En una gestión fallida por “democratizar” el arte, lo que realmente se hace es ensalzar a los nuevos especuladores que determinan qué es el arte hoy en día.

Otro ejemplo es la galería *kurimanzutto*, que lejos de considerarse una galería mexicana (aunque uno de sus dos fundadores y dueños lo sea) se preocupa más por una revisión repetitiva y con intereses meramente económicos, de la escena internacional. La selección de *kurimanzutto* es más una de exclusión que un intento por forjar una visión revitalizadora del panorama mexicano. Sin embargo, una de sus principales y más fuertes punta de lanza es Gabriel Orozco, el artista mexicano menos mexicano y más famoso en el extranjero. No hay algún indicio de que el trabajo de Orozco apele a algo mexicano, aunque haya retratado perros famélicos en las playas de Chacahua. Me imagino a algún alemán leyendo que en equis *Kunsthau*s se presenta la obra de un mexicano e inmediatamente recreará en su mente algo relativo a la construcción cultural de México en un europeo: paisajes floreados y coloridos, días soleados, costas tapizadas por palmeras... y cuando el alemán observa que la exposición trata de una serie de fotos de factura mediana en donde se representa un par de motos en distintos puntos de ciudades europeas, su reacción –imagino, nuevamente- será la de pensar que el artista nació en México por alguna casualidad porque

realmente habla el lenguaje de cualquier otro artista del viejo continente.

¿Por qué no se puede asentar una aproximación a la identidad mexicana en la obra del artista más importante de México? ¿Será que la obra de Orozco es fallida en estos términos y propósitos? ¿Será que el concepto de una identidad no cubre las necesidades culturales actuales? ¿O será que hablar de una identidad nacional es algo trasnochado para nuestros tiempos? Yo lo que creo es que en el arte contemporáneo se abordan muchísimas temáticas y no todas logran ser ese parangón de identidad que antes podía asirse fácilmente en el arte mexicano. Yo creo que las artes plásticas y visuales de nuestra época son aun más elitistas que antes de que hubiera tanta publicación y programación de arte en los medios masivos de comunicación, y se dirigen únicamente a los elegidos del mundillo del arte: críticos, galeristas, curadores y, desde luego, artistas. Pocos son los artistas que toman algo del folclore mexicano o de alguna parcela de su historia, ni se diga algo de contenido político, pero las enmarcan en el recinto que sólo es accesible a muy pocos: el del mismo arte contemporáneo.

¿Posmodernidad?

Se puede decir que 1968 marca un hito en la Historia de México. Los acontecimientos de ese año fueron el chispazo que prendería fuego más adelante, aunque fue apagado por las fraudulentas conclusiones del Estado. En 1971 otro chispazo intentó hacer fuego y nuevamente los acribillados fueron los incitadores de esos cambios. En el 85 el terremoto que sacudió a la ciudad de México por fin logró que la sociedad se percatara cabalmente de lo adelantada que estaba conforme a sus gobernantes. La sociedad anárquica funcionó mucho mejor que cualquier instancia gubernamental, desde las siete de la mañana de aquel aciago 19 de septiembre. Esa cuestión solamente fue comprendida por quienes votaron por la izquierda en las famosas elecciones del 88. Pero la llama ya estaba encendida. En 1994 asesinan a Colosio y nos dejan a un presidente gris que solamente luce como invitado en los auditorios de Estados Unidos. En el 2000 los ingenuos pensaron

que Fox era una opción y, en el 2006, los ingenuos callaron. Saco a colación estas fechas porque determinan, en ciertos aspectos, un marco histórico referencial de nuestra era contemporánea o, a decir de los intelectuales, de la posmodernidad. No conozco textos en donde se hable de la posmodernidad en México sin hacer alguna referencia a eventos, circunstancias o autores de fuera de México. La Segunda Guerra mundial es el momento en que la modernidad cede su lugar a la posmodernidad, para algunos; la Guerra de Vietnam, para otros; la publicación de Lyotard, para otros más. Sin embargo, en México se puede hablar de posmodernidad desde el 68, alcanzando su auge con el levantamiento zapatista en el 94, para abocarse a un México sin ideología propia, de la posthistoria del siglo XXI.

Producción contemporánea

El lenguaje que utilizan los artistas contemporáneos es uno globalizado y homogéneo, a pesar de su aparente pluralidad. Las formas y técnicas son las mismas que en cualquier rincón del primer mundo, y los signos empleados son universales. Es muy difícil hablar de un arte contemporáneo hecho en México o que denote algo de la cultura o la historia mexicanas. Los híbridos funcionan tanto en nuestro país, como en los museos de prácticamente cualquier otro. Así como a principios del siglo XX se creó un arte “mexicanizado”, ahora se trabaja desde una perspectiva extranjerizante. Los modelos actuales fungen como directrices de una forma de pensar y de actuar en un tiempo y espacio específicos, sin embargo, el arte mexicano producido en la actualidad carece de esos elementos. Aunque muchos sigan la modalidad noventera de ser nómadas en otro lado porque en México se sienten claustrofóbicos, otros permanecen sin salir del país, pero con el mundo en las manos a través de su pantalla electrónica. No se necesita ir a París para conocer el Palais de Tokyo y, sin embargo, la obra expuesta ahí podría ser de cualquier mexicano. O cualquiera de las piezas instaladas en el Tamayo podría ser de un artista de cualquier parte del mundo. No hay distinciones y sí similitudes. Tanto un egipcio, como un estadounidense como un mexicano conocen el vocabulario de los

museos “internacionales”, de las bienales, ferias, certámenes y muestras de franquicia. No es indispensable hablar desde la historia o la cultura propias, sino enaltecer las ya consabidas fábulas de la actualidad: la obsesión con la velocidad, la vacuidad del pensamiento, la sacralización de la vida cotidiana, la enfermiza necesidad de estar al día, de ser actual y, sobre todo, *cool*. Igual que en la publicidad o que en casi cualquier otro rincón de la mercadotecnia, en el arte contemporáneo se ofrecen objetos que seducen al espectador.

Si bien en ejercicios de los años ochenta se busca implementar una noción renovada de lo que es la identidad nacional y los artistas se sumergen en una pléyade de imágenes que van desde la virgen de Guadalupe, la bandera de México o los juguetes e ídolos populares, en los noventa se intenta evadir esta imaginería pletórica y se opta por un lenguaje menos rebuscado, más conceptual y más acorde al estilo internacional impuesto desde el *mainstream* estadounidense. Aun con ciertas alegorías a algo típicamente mexicano como elemento iconográfico, tanto el discurso como la intención de los artistas, en general, va direccionado hacia esta vertiente alejada de la cosmovisión del mexicano. En el siglo XXI todavía pervive esa sensación de que no es importante hablar del propio país, ni de su historia. No se encuentran ejemplos netamente de índole social o política, sino, adentrados en crípticos fundamentos, se celebra una producción basada en la plena libertad del artista y con miras a una internacionalización de su trabajo.

Ya sean obras en pintura figurativa o abstracta, el ornato como elemento decorativo es una constante, tanto como forma de elaborar un discurso que verse sobre el placer de la práctica pictórica, como evasión de una temática comprometida. Por ejemplo, el artista Miguel Ángel Cordera (ciudad de México, 1971) recubre la superficie total de los cuadros con texturas palpables, con grecas sinuosas, con bloques de colores deslumbrantes y con una miríada de líneas y cuerpos lumínicos que se superponen a otros o se entrelazan entre ellos formando etéreas cadenas tornasoladas y dinámicas. El artista dibuja anillos concéntricos que se expanden en el ambiente sin fondo, envolviendo al

espectador en una alucinación psicodélica. Las llamas de color vibran cándidamente sobre varias capas de otras formas y tonalidades, que parecen contener un espacio ilimitado, mientras se agrupan en *collages* holográficos, en motivos caleidoscópicos, en patrones ornamentales que celebran el sentido óptico.

Las labores de tejido y costura generalmente habían sido relegadas como un arte menor, o provenientes del ámbito doméstico, y es la fusión de las diferentes disciplinas en los años sesenta y la homologación de prácticas artísticas en los ochenta, las que permiten que estos trabajos se den dentro del marco de un arte de museo, o *high art*, como se llama en inglés. Trabajos tejidos, bordados o con elementos como las chaquiras o las lentejuelas sobre el lienzo, son un arma personal de alto contenido estético, aun sin una ideología nacionalista concreta. Los artistas que optan por estas técnicas prefieren volcar sus reflexiones hacia lo íntimo, lo personal que puede tener repercusión, mediante la identificación, en el espectador, aunque en realidad su lenguaje sea hermético y muy privado. Un ejemplo sería la serie que presenta Tania Candiani (ciudad de México, 1974) que consta de varios lienzos bordados en donde se trazan fragmentos de la vida de una mujer, desde niña, y cómo es educada o reprendida para comportarse como una mujercita debe hacerlo en sociedad. Algo del imaginario mexicano puede vislumbrarse en esta serie, ya que la artista toma como modelos a las mujeres –casi siempre amas de casa- que se anuncian en las revistas de corazón de los años cincuenta, pero su visión va más allá del mero estereotipo mexicano, ya que más bien habla de la condición de la mujer, sea cualquiera su nacionalidad.

El arte contemporáneo tiene además otro problema: por un lado, es poco comprensible, tanto en sus formas como en sus discursos; la técnica y la factura son cuestionadas; los cánones de belleza son flexibles; la producción es caudalosa; la libertad de la que goza el artista es prácticamente ilimitada; las fuentes a las que puede recurrir, o los materiales que emplea, o las combinaciones que entreteje como fragmentos, son una constante en la elaboración de sus piezas. Y, sin embargo, aun con la indiferencia o incomprensión que las formas creadas desde hace más de veinte

años cause perplejidad en el espectador, la implementación de un discurso conceptual cumple un siglo dentro de pocos años. Entonces, ¿es fracaso de la crítica el no elucidar este pequeño detalle, de que cualquier cosa, frase o signo puede ser considerado arte? ¿O es que el público –no entendido- no puede apreciar a una silla con un cactus dentro de una galería como algo estético? ¿O es que los artistas están alejados totalmente del público, quien no logra aprehender su mensaje? ¿O es que los museos funcionan más como escaparates de un *shopping mall* que como recintos dedicados a la difusión e instrucción del arte que exhibe? Y no es que en México haya un problema de educación: la incompreensión se extiende por todo el globo.

Pienso en un artista que sí trabaja un aspecto de la idiosincrasia mexicana, aunque este aspecto sea peyorativo: el de la incapacidad del mexicano –por una razón u otra- por culminar un trabajo iniciado. Se trata de Diego Pérez (ciudad de México, 1975) quien presenta en su obra fotográfica el recuento de fracasos constructivos a lo largo de las carreteras de la República mexicana. Fachadas sin acabar, castillos en el aire, cimentaciones sin futuro, puentes que no dirigen a sitio alguno, o carreteras truncadas forman parte de la imaginería que fríamente el artista retrata del desolador paisaje del México posmoderno. Frente a una apacible sierra que se extiende al fondo del recuadro, un terreno estéril soporta la edificación generalmente inconclusa de una variedad de formas en concreto que se idearon para albergar alguna función, aunque en la actualidad se hallen inservibles. Casas sin techos, puentes en medio de una carretera abandonada, escaleras colocadas en lugares insospechados, columnas que sostienen dinteles sin bóveda, entre otros fragmentos se alzan en el paisaje que es el marco y el fondo de tales exabruptos del constructor mexicano.

Otra constante en el arte mexicano contemporáneo es el gusto por los artistas por apropiarse imágenes provenientes de las caricaturas y del imaginario popular de su niñez. Así, complementan un discurso aparentemente banal, con el de la nostalgia, el rescate de lo de antaño y la revalorización de formas y contenidos que hace mucho tiempo dejaron de ser contempladas

como formas culturales. Artemio elige a Winnie Pooh en un plagio de la apología del horror que hace Marlon Brando en *Apocalypse Now*; Aydée G. Varela configura un mundo ecléctico en donde conviven sempiternos Snoopy, Mario, Luigi y otros personajes de la animación; Edgar Orlaineta imprime sobre vinilo a Hello Kitty y a Melody; Morbito viste muñecas Barbie como vírgenes o santas; Dulce Pinzón viste de supermán, del hombre araña o de gatúbela a migrantes mexicanos que trabajan en Estados Unidos; Ernesto Moncada deconstruye muñequitas cuya propiedad intelectual pertenece a Hallmark, etcétera.

Uno de los aspectos quizás más emblemático del arte actual en México es el recurso de la ironía y el sentido del humor. Marko Castillo modifica carteles de propaganda política y viste a Fox de Mickey Mouse con el letrero “Foxilandia” sobre él, o retrata a Martha Sahagún o a Enrique Peña Nieto imprimiéndoles alguna obscenidad sobre el cartel. La aproximación de Castillo se funda en la sátira política, aunque su trasfondo no sea demasiado profundo. Las imágenes incitan a la risa más que a la reflexión. Otro ejemplo es la obra de Mariana Magdaleno (ciudad de México, 1982) quien utiliza acuarelas y tintas para pintar escenas inocentes de niños jugando o tomando el té, pero les sobrepone una máscara de cerdo con sangre brotando de sus ojos y orejas. En otra serie presenta a los niños atravesados en el vientre por un caracol de tierra gigante, o aplastándoles la cara a niñas de cuyo cuerpo brotan peces o piernas de venados. La artista utiliza una iconografía que versa entre lo satírico y lo siniestro, sobre todo al considerar que los seres representados son menores de edad.

¿Cómo se conformaron las artes visuales contemporáneas?

Los artistas que trabajan en la actualidad tienen el privilegio de poseer una cultura visual muy amplia. La generación que actualmente presenta sus obras tanto en México como en el extranjero, tanto en museos como en espacios alternativos, la conforman los nacidos en los decenios de los setenta y ochenta. Esto quiere decir que nacieron con la televisión como un paisaje natural de su entorno y con la era de la información en ciernes. De

niños se empaparon de los videoclips de MTV, de las caricaturas subidas de tono, de la globalización de las distintas disciplinas, de la libertad personal como máximo parangón social, de la posibilidad de abocarse a imágenes y formas provenientes prácticamente de cualquier medio, para apropiárselas, deconstruirlas y generar una nueva representación. No existen parámetros que los delimiten y, en cambio, cualquiera que sea su visión es aceptada. Este punto se convierte en un eje de posibilidades muy enriquecedor, tanto para el creador como para el espectador, aunque es, al mismo tiempo, una cuestión que hace más vulnerable al arte hoy en día.

Desde los años sesenta, cuando las artes visuales vivieron un momento histórico en el que se planteaba como válida la inclusión de distintos elementos y prácticas dentro de las artes plásticas, se logró hacer un arte más ecléctico y plural. Los discursos estaban cargados de una preocupación estética, por un lado, y de un alto contenido político, desde la perspectiva personal, sexual, nacional, racial y, desde luego, artística. Durante dos décadas, y más fuertemente en los años ochenta, los artistas se aventuraron a intentar redefinir lo que era la forma artística, tomando prestados elementos que en un inicio fueron utilizados con otros propósitos. Así, las caricaturas, los cómics, la pornografía, temáticas de obras de arte del pasado o de la cultura popular local, fueron comunes en las pinturas, esculturas, fotografías e instalaciones de los jóvenes artistas.

En México se vivió, a partir de los años cincuenta, un momento de ruptura con las formas oficialistas impuestas por el Muralismo, y los artistas volcaron su mirada a las formas del arte abstracto que desde hacía varios decenios ya habían marcado la pauta vanguardista en Europa. Artistas como Vicente Rojo, Rafael Doniz, Cordelia Urueta, Manuel Felguérez, José Luis Cuevas o Gunther Gerszo exploraron las posibilidades de un lenguaje no figurativo que se antojaba absolutamente novedoso en el panorama de las artes plásticas de los años setenta en México. Las obras de la nueva abstracción en México no estaban restringidas a algún parangón estético, tal y como los movimientos europeos lo estuvieron en su momento. Es decir, no existía una restricción en

cuanto al empleo de diversas técnicas, así como no se vislumbraba un dictado sobre la geometría, la abstracción libre, orgánica, constructivista o minimalista. Los artistas de la abstracción mexicana de estos años tomaron como modelo a algunas formas recreadas anteriormente en las vanguardias europeas, aunque su espíritu representativo se vio alimentado por vertientes mucho más libres que las impuestas en el viejo continente.

Otro grupo de artistas optó por los lenguajes conceptuales y así se conformaron los grupos que, si bien tuvieron una vida corta, su alcance fue mucho mayor, al influir directamente sobre los conceptos un tanto trasnochados del arte mexicano. Felipe Ehrenberg, Roweena Morales, Ulises Carrión, Víctor Muñoz, Maris Bustamante, Mario Rangel Faz, Mónica Mayer, Eloy Tarcisio, Víctor Lerma, entre muchos otros, eligieron las manifestaciones fuera de los museos y de las vías institucionalizadas del arte “tradicional”. A partir de manifestaciones de índole conceptual, presentaron ante un público desconocedor formas y acciones que no estaban relacionadas con un tipo de estética en el imaginario mexicano, aunque muchas de las obras presentadas en esta época estaban imbuídas de un carácter netamente social y político del México de los años setenta. De hecho, a la par que la neovanguardia estadounidense, los mexicanos abordaron temáticas cuya raíz se encontraba en las discusiones ideológicas del momento: la revolución feminista, la protesta hacia el imperialismo (yanqui, sobre todo), la censura por parte de la clase gobernante, la injusticia en la sociedad y la hipocresía de la clase dominante al aproximarse a algún aspecto relativo a la sexualidad.

En los años ochenta, los artistas volcaron su mirada a formas provenientes tanto de la producción hecha fuera de nuestro país, como a formas arcanas de la cultura popular nacional. Nahum Zenil, Arturo Marty, Rocío Maldonado, Dulce María Núñez, Alejandro Colunga y Julio Galán, entre otros, recrean en sus cuadros escenas múltiples que se dividen en fragmentos sobre el lienzo y en donde la heterogénea iconografía convive con narrativas superpuestas. Aun con un aparente desorden formal sobre los cuadros, las temáticas que abordaron los neomexicanos son sumamente reconocibles, siendo una de las principales la

búsqueda o la reafirmación de una identidad de índole personal, sexual, o nacional, además de la implementación de una poética íntima y privada, en donde deseos, fantasías o figuras oníricas conviven en el mismo espacio que representaciones tomadas de la realidad circundante. En estos años se da una proliferación cuantiosa en lo referente a la producción artística y la apertura de distintos centros de exhibición. El reconocimiento oficial por parte de los Estados Unidos a un nuevo arte latinoamericano permite a los artistas mexicanos ochenteros darse a conocer tanto en museos y galerías del país del norte, como subastar su trabajo en las casas de mejor cotización del mercado del arte.

La siguiente generación de artistas representativos del arte mexicano son aquellos que, a diferencia de sus antecesores, optan por un lenguaje menos rebuscado, con mínimos elementos figurativos o narrativos y con un alcance más conceptual. Héctor y Néstor Quiñones, Rubén Ortiz Torres, Diego Toledo, Mónica Castillo, Sofía Táboas, Claudia Fernández, Eduardo Abaroa, Pablo Vargas Lugo, Galia Eibenschutz o el mismo Gabriel Orozco, por mencionar solamente a un puñado de un cuantioso número de ellos, presentan trabajos perfectamente identificables con la vanguardia internacional, a la vez que hay un verdadero intento por eludir las temáticas y formas abordadas por los pintores de la generación de los neomexicanos. En las piezas de los artistas de los años noventa existe la constante por hurgar en las configuraciones novedosas y evitar caer en *clichés* típicamente mexicanos. Su obra, desde luego, es bien recibida tanto en México como en el extranjero, ya que se abren las posibilidades de que en nuestro país se planteen los mismos postulados que son fértiles en el campo de la producción artística mundial: relatos autobiográficos, citas crípticas, mensajes herméticos, mitologías propias. De ahí que, lejos de abocarse a un arte mexicano o con indicios de una mexicanidad, los artistas recurren a fórmulas, signos y códigos que los versados en los lenguajes postconceptuales contextualizan dentro de un panorama general del arte contemporáneo. En el presente siglo, la constante es la misma: artistas, críticos, curadores, coleccionistas e instituciones se proclaman a favor de una producción global que va más de acuerdo con el acontecer de

la economía y la política hegemónica del primer mundo, en vez de hablar desde una perspectiva localista o regional.

La cultura visual

La cultura visual es la esfera que envuelve el panorama de la realidad, tapizada de imágenes, signos, frases e ideas. Conforman el entorno de nuestro acontecer diario y funge como receptáculo de donde los artistas toman los modelos para sus motivos narrativos en las obras de arte. En la presente era de la información, el caudal de imágenes bombardea al público de manera incesante y sin que el paseante, espectador o visitante las busque: solamente basta dar un vistazo al entorno para captar decenas de imágenes en un solo abrir y cerrar de ojos. En otras palabras, no son solamente aquellos quienes están “enchufados” al televisor o conectados a la pantalla de la computadora quienes reciben miles de estímulos ópticos, llenos de significados diversos; todos los habitantes de este planeta, de una manera u otra, somos receptores de las imágenes producidas en la publicidad, en los medios masivos de comunicación, en el cine, los carteles políticos, en el arte, la medicina, las noticias, los espectáculos o la propaganda del Estado. No hay quién se escape de la vorágine de íconos provenientes, desarrollados, difundidos y consumidos en la actual cultura visual.

La cultura visual se refiere a un proceso fluido e interactivo enraizado en prácticas sociales mediadas por imágenes, textos, signos, ideogramas, símbolos y otros bancos de datos visuales presentes en prácticamente todos los ámbitos de la vida cotidiana: desde la educación y la academia, al ocio y el entretenimiento. La cultura visual se origina a partir de la revolución informática en la que cada dato, noticia, información, acontecimiento o enunciado es traducido a una serie de imágenes transmitidas, reproducidas o mediadas a través de la prensa, la televisión, los carteles publicitarios, las revistas y, desde luego, Internet. Una posible crítica a la presente cultura visual es que se trata de un sistema de representación y un lenguaje que no refleja la realidad existente, sino que organiza, construye y mediatiza nuestra comprensión de la realidad. Las imágenes transmitidas son producidas dentro de la

dinámica de poder social e ideología basado en un sistema de creencias y valores, aunque su consumo se haga sin conciencia o reflexión. Se trata de un juego de poder en el que se establecen normas que se aprenden conscientemente y otras que se aprehenden de manera inconsciente para influir y ser influidos.

Este ambiente se presenta propicio para la producción artística contemporánea: los artistas se desenvuelven con facilidad dentro de la cultura visual y se apropian de las formas provenientes de ella, para recontextualizarlas y otorgarles un nuevo significado. Al cambio de contexto, vendrá el cambio de significado que se codificará de acuerdo a convenciones sociales o estéticas para interpretar claves de significados intencionales, no intencionales o simplemente sugeridos. El espectador deja de ser un contemplador pasivo de la estética, para convertirse en un lector activo de distintos signos que deben de ser decodificados. El proceso de interpretación al que debe adentrarse exige el auxilio de diversas herramientas que son el vehículo para darle significado a la imagen, la palabra, frase, signo u objeto, con el fin de poder analizar, contextualizar, definir y criticar de acuerdo a su criterio.

Es evidente y casi un lugar común responsabilizar a la globalización por casi todos los acontecimientos y circunstancias de la vida actual, desde la economía, la política, la sociedad, los medios audiovisuales de información y la cultura visual en general. Alimentados por un abanico de posibilidades casi infinito que permite dicha globalización, los artistas captan el espíritu de libertad proporcionado y crean su obra a partir de parámetros autoimpuestos, con delimitaciones propias, configuraciones personales y formatos incondicionales. Esto significa que las piezas trabajadas en el presente siglo son de un alto contenido estético, tanto a nivel formal como discursivo –con excepciones-, pero que habilita al creador a presentar trabajos plurales, donde lo diverso es la constante, en donde se desenvuelven las subjetividades múltiples, en donde se juega con las diferentes categorías de identidad, auxiliado en ocasiones por las nuevas tecnologías, y en donde se da una explosión de estilos e imágenes.

La heterogeneidad de las representaciones responde a la caudalosa imagería desde donde parte la perspectiva de cada

autor, por lo que en ocasiones se vislumbra la convivencia de paradojas: se hermana lo culto con lo popular, lo establecido con lo alternativo, lo heterogéneo con lo uniforme, la apariencia con la profundidad.

La cultura fragmentada se reparte de manera desigual por todo el globo. Sin embargo, la cultura visual de los jóvenes artistas mexicanos no se diferencia de la cultura visual de los habitantes del resto del planeta. Se pueden formar *collages* de distintos aspectos de diversas culturas, retomando elementos y prácticas de cualquiera de esos fragmentos distribuidos por la cultura visual e informática y, por ello, las piezas que se trabajan en la actualidad están plenas de representaciones conocidas, que de alguna manera también conforman la cultura visual de casi todos. Por esta razón son comunes las obras cuyas imágenes parten de alguna asociación personal con algún aspecto de la vida cotidiana o de la realidad en general, y en los museos se exhiben piezas que parten del *remake*, de la copia, la parodia, la réplica, las reproducciones, apropiaciones, préstamos, citas o plagios.

Conclusiones

En una etapa, tal como la que vivimos actualmente, es muy difícil encontrar un solo vértice en cuanto al significado del trabajo de los artistas contemporáneos. La velocidad, así como la cantidad de productores y objetos exhibidos y vendidos, son factores que determinan una complejidad que hace necesario el estudio de caso en caso, con cada particular. Yo estoy afirmando que no hallo una inclinación en la producción contemporánea hacia la búsqueda o la conformación de una identidad nacional, o siquiera regional o local. Creo que los trabajos que se crean actualmente responden a otros intereses por parte de los artistas y del circuito que marca las pautas para que ellos funjan como tales.

Es necesario comprender el ámbito cultural en el que se desenvuelven los sujetos productores, así como las circunstancias que determinan el desempeño y efectos de sus objetos creados. En la presente era en la que Internet gobierna los medios audiovisuales de información, los acontecimientos se viven mediatizados como si fuesen una mercancía global fluida y

transmisibles, y esta cuestión es un factor importante que repercute directamente en los procesos constructivos.

Además, como efecto igualmente desencadenado de la globalización, se da una homogeneización generalizada en la producción de los trabajos artísticos. Pareciera que el colapso de las fronteras, tanto geográficas como temporales, anula las distancias y las diferencias en cuanto al gusto, el lenguaje y el significado de los trabajos expuestos. Habrá que preguntarse si las imágenes, textos, palabras o mensajes que se encuentran en las obras de arte contemporáneo, que conforman nuestra cultura visual y han sido fabricadas dentro de los lineamientos de una política económica neoliberal, serán la sede del debate público o un sitio del mercado global.

Lista de Referencias

Bellido Gant, María Luisa. (2001). *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Ediciones Trea,

Bourriaud, Nicolas. (2006). *Estética relacional*. (Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Trad.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Carrillo, Jesús. (2004). *Arte en la red*. Colección Ensayos Arte Cátedra. Madrid: Ediciones Cátedra.

Debroise, Olivier, et al. (2007). *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*. Catálogo de la exposición presentada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, U.N.A.M., febrero-septiembre de 2007.

Michaud, Yves. (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. (Laurence le Bouhellec Guyomar Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

Sepúlveda, Luz María. (2008). *Artes visuales en México: siglo XXI*. México: Editorial La oruga lapislázuli.

CAPÍTULO VI

DEL LIBRO AL MONITOR: ESCRITURA Y LITERATURA EN TIEMPOS DE INTERNET

Eduardo Oliva Abarca



1. La sociedad on-line

La incorporación de una nueva tecnología supone cambios profundos en la cultura, más aún cuando su impacto se extiende a la vida cotidiana, integrándose a ésta como una nueva necesidad; tal es el caso de la Internet, que ha logrado tal presencia en nuestra rutina diaria que resulta impensable que una persona carezca hoy de una cuenta de correo electrónico. La importancia de la que goza Internet puede deberse a que posee un mayor alcance que los medios de comunicación tales como el teléfono, la radio o televisión, además de cumplir satisfactoriamente las funciones de éstos: una variedad considerable de software sociales permiten a los usuarios mantenerse comunicados vía mensajería instantánea, o incluso realizar “videollamadas” en tiempo real; además de la existencia de—ya incontables—sitios web de redes sociales, por medio de los cuales los usuarios se contactan de manera casi automática; a través de la Red se puede acceder también a noticieros, estaciones radiofónicas o programas televisivos; sencillamente, Internet es un medio multifuncional que informa, comunica y entretiene, además de establecer una conexión más inmediata entre lo local y lo global, a la manera de una “red glocal” (fusión de ‘global’ y ‘local’) en términos de Castells.

Pero la influencia de Internet no se limita únicamente al marco de las telecomunicaciones; otras esferas de la cultura han integrado esta tecnología por las ventajas que conlleva; el día de hoy existe el e-learning, o educación en línea, lo mismo que diversas empresas han adoptado una plataforma en línea para

tener una mayor presencia en el mercado internacional. Un uso temprano de Internet fue el de la proliferación de la pornografía, lo que permitió un crecimiento acelerado de la industria pornográfica, aunque, por otro lado, también permitió el acceso gratuito a materiales licenciados, lo que supone una mella en la economía de dicha industria; el intercambio gratuito de música, en formato MP3, provocó también que la industria discográfica viera posibles pérdidas monetarias, aunque ciertas casas discográficas aprovecharon la popularidad de la Red para difundir sus productos y obtener ganancias; también la industria cinematográfica tiene una relación bivalente con la Internet, pues a la mayor promoción y publicidad de los filmes corresponde una enorme facilidad para que el usuario ‘descargue’ o vea en línea estrenos de cartelera, sin reportar ganancias a los estudios. Incluso la comercialización de videojuegos de consola doméstica ha tenido sus dificultades en contra de la popularización cada vez mayor de los “juegos de multijugadores masivos en línea”. También la industria editorial ha hecho acto de presencia en la World Wide Web, suscitando toda una serie de incertidumbres respecto al futuro del libro; se ha popularizado el reciente debate sobre el proyecto de Google (Google Book Search Project), que tiene por objetivo formar la mayor biblioteca digital en toda la red. Las opiniones al respecto se dividen entre tecnófobos y tecnófilos; entre los primeros se agrupan editores, escritores y librerías, que esgrimen en contra del libro digital el argumento de la ilegalidad en materia de derechos de autor, o bien el de la imposibilidad de la función creativa del autor, o incluso el de la desaparición del libro y de la industria editorial; por su parte, los tecnófilos aseguran que no habrá problemas legales en tanto que no se anularán las garantías autorales, ni mucho menos, en el terreno creativo, se despojará al autor de su función creadora, al contrario, el libro digital ayudará a promover su obra con más facilidad; de igual manera, los apólogos de la digitalización del libro afirman que el libro no desaparecerá, simplemente cambiará de plataforma, además afirman que tal cambio enriquecería la lectura, como plantea Joaquín Rodríguez López: “Los libros electrónicos... pueden generar una experiencia lectora más rica, al integrar sonidos, imágenes y enlaces

hipertextuales que rompen con la experiencia de la racionalización y lectura lineales”. (32)²⁹

Muchas cuestiones parece suscitar la influencia de Internet en la sociedad contemporánea, sobre todo en lo relativo a nuestras costumbres y hábitos; es cosa ya común, por ejemplo, el tema del “cibersexo”, práctica en la que usuarios de diversas plataformas de mensajería instantánea tienen encuentros sexuales “virtuales” con otros usuarios que sólo conocen a través de una interfaz gráfica como una fotografía o un “avatar”; a este respecto, David Le Breton señala que la sexualidad, al ser mediatizada en línea, se vuelve “textualidad”, pues el acto se convierte en uno discursivo, en el que se prescinde de la corporalidad. También en el terreno de la convivencia humana se observa un cambio significativo, pues a la mayor popularización de redes sociales corresponde también un mayor desconocimiento físico, concreto, de las personas con las que se está en contacto. De igual manera, el acoso, el robo de identidad y otros comportamientos nocivos proliferan en la Red, al ser ésta un espacio aún sin una legislación completa, y que ofrece al usuario el confort del anonimato; Castells asegura que la maleabilidad de “Internet hace que este medio sea especialmente apropiado para acentuar las tendencias contradictorias de nuestra sociedad”. (20) Por otra parte, se hace cada vez mayor la exigencia del uso de Internet para mantenernos comunicados, y sobre todo, integrados a la “sociedad red”; al parecer, Internet propicia una nueva forma de exclusión y aislamiento: es indispensable tener presencia “on-line”, estar “conectados”, pues, de lo contrario, se corre el riesgo de no formar parte de la red global y, como señala Castells, “quedar al margen de dichas redes es la forma de exclusión más grave que se puede sufrir en nuestra economía y en nuestra cultura”. (17)

Un tema que me interesa agregar a este somero repaso de las transformaciones de las prácticas sociales e individuales por la influencia de Internet es el de la escritura; ciertamente Internet es un medio de comunicación, que posee su propia lógica y lenguaje

²⁹ Es interesante señalar que el libro citado de Joaquín Rodríguez López es uno electrónico, y que éste puede leerse en línea (o descargarlo) siguiendo el índice a la manera de las entradas de un blog.

(Castells 227); a mí parecer, el lenguaje de Internet es una fusión homogénea de tres aspectos: visualidad, sonoridad y textualidad; de ésta última me ocuparé con mayor detalle.

2. La escritura en la red

La red promueve una variedad enorme de usos discursivos, entre ellas el comentario informativo o de opinión, el artículo enciclopédico, los diarios personales y la ficción literaria. Una de las prácticas más populares entre los usuarios es la del *weblog*, o *blog*, al que Rosana Mestre Pérez define como:

“un lugar de Internet creado y mantenido por un programa o motor que permite publicar de manera extremadamente sencilla artículos (*entradas* o *posts*) que quedan clasificados con un criterio cronológico inverso, de manera que el texto más reciente figura el primero en la lista y bajo él se suceden los anteriores. Suele incluir un *blogroll* o lista de enlaces a otros *weblogs* que el autor recomienda, un archivo de entradas previas y la posibilidad de que los lectores añadan sus propios comentarios a las entradas principales.” (113-114)

Por lo general, el *blog*, o bitácora web, es utilizado por los usuarios para comentar y opinar respecto a temas de actualidad, aunque otros usos frecuentes son la escritura de ensayos de muy diversa clasificación (poéticos, filosóficos, etc.) o la de diarios íntimos; se distinguen dos tipos de blogs, de acuerdo a si tienen o no entradas para comentarios por parte del lector; aquellos blogs que permiten al lector agregar sus comentarios a lo escrito por el autor son los que gozan de mayor aceptación, pues en estos se pasa de ser un receptor pasivo a un usuario activo, que *interactúa* libremente con los contenidos de la página electrónica, estableciendo redes de intercambio de información con otros usuarios.

Otra práctica discursiva recurrente en Internet es la de la creación de enciclopedias digitales, a la manera de *Wikipedia*, en la que los diferentes suscriptores pueden editar determinada entrada o artículo, al modificar su contenido con la misma libertad que cualquier otro usuario; al igual que con el blog, los usuarios forman

una red cooperativa y democrática, consolidándose como una *comunidad* virtual, en virtud de un objetivo compartido.

Además de estas prácticas discursivas, los cibernautas pronto encontrarían otra manera de explotar la escritura en la red, con la creación de relatos de ficción. Como observa acertadamente Pajares Toska, se distinguen dos tipos de ficciones en la red. La primera es la ficción explorativa, que se define como aquella en la que el lector “decide sobre lo ya escrito” y que tiene su fuente más inmediata en los libros infantiles de aventuras *Elige tu propia aventura*, también conocidos como “libros juego”. La hiperficción explorativa es el diseño de variadas posibilidades narrativas hecho por un solo autor. El segundo tipo es la ficción constructiva, o escritura colaborativa, que se distingue por ser de “autoría compartida”, teniendo sus orígenes tecnológicos en los Internet Relay Chat (IRC), pero sobre todo en los juegos de rol surgidos en la década de los setenta; la hiperficción constructiva prolifera en los *blogs* literarios en los que un usuario-guía comienza una historia, que puede continuar otro usuario de la manera que desee; el término común para estas ficciones colectivas es el de *blogonovela* que, sirviéndose de la estructura del *weblog*, permite a los usuarios actuar sobre los contenidos sin restricción alguna.

Lo común a todas estas prácticas de escritura en la red es el uso del *hipertexto*, definido someramente como un texto que, mediante *hipervínculos* (o referencias cruzadas automáticas), conduce a otro texto enlazado; en opinión de Landow, el hipertexto es un sistema intertextual, pues resalta las diversas relaciones entre textos de una manera en que el libro no puede (55); por ejemplo, los artículos de Wikipedia poseen diversos enlaces que conducen a artículos relacionados, facilitando la búsqueda de información de una manera más rápida que buscando la referencia en una enciclopedia impresa; en los blogs, el usuario puede acceder con un sencillo clic a las entradas del diario electrónico de una persona, o en la ficción hipertextual, cada hiperenlace correspondería, alternativamente, a avanzar o retroceder páginas en un libro. El hipertexto, además, permite la inclusión de textos extralingüísticos, tales como archivos de sonido, imágenes o videos, lo que resulta en la constitución del *hipermedia*. La

textualidad electrónica es, pues, una hibridación entre lenguaje escrito, visual y sonoro, que, con base en el hipervínculo, dota a la escritura de capacidades expresivas que van más allá de la materialidad del libro impreso: características tales como la multilinealidad y un mayor grado de interactividad entre lector y texto parecieran definir al hipertexto y el hipermedia. (Landow 214)

Pero además, el hipertexto significa, según Marie Jean-Antoine, una ruptura o mutación en el orden de los discursos, pues las relaciones entre tipos de objetos textuales (como el libro, la revista, el diario), las categorías de textos (literarios y no literarios) y las formas de lectura o uso cambian con la textualidad electrónica.

Es ahora un único aparato, el ordenador, el que hace aparecer frente al lector las diversas clases de textos tradicionalmente distribuidas entre objetos distintos. Todos los textos, sean del género que fueren, son leídos en un mismo soporte (la pantalla de la computadora) y en las mismas formas (generalmente aquellas decididas por el lector). (206-207)

El hipertexto, entonces, plantea una serie de cambios no únicamente en lo respectivo al libro impreso, sino además en los paradigmas literarios de escritura y recepción. El hipertexto de ficción es un texto dinámico y abierto, ya no constreñido a los límites de la paginación impresa o los márgenes tipográficos; las posibilidades de experimentación que el hipertexto ofrece a la escritura de ficciones permiten la pregunta acerca de si la hiperficción puede o no ser considerada como un producto literario, cuestión que abordaremos enseguida.

3. Entre literatura e informática: la hiperficción

Las primeras diferencias radicales que saltan a nuestra vista al considerar comparativamente la hiperficción con la literatura es la del empleo de las posibilidades expresivas de la tecnología informática; el empleo del hipervínculo es una 'innovadora' manera de pasar página en los confines del ordenador; sin embargo, es también una estrategia para quebrar los límites de la linealidad material del libro impreso.

Lo más específico de la hiperficción es lo propio del medio en que se origina; en éste confluyen, mezclados, los elementos de otros medios, como la sintaxis visual del cómic y de la fotonovela, la sonoridad del radio y el carácter audiovisual del cine y la televisión; en suma, la hipernarración abre posibilidades argumentales a lo narrado, e introduce en el texto escrito elementos multimedia como animaciones en flash y archivos de sonido en audio digital, etcétera. La novedad que este medio expresivo ofrece a aspirantes a escritores, escritores de oficio y lectores aventureros es la fusión entre el ancestral arte narrativo y la moderna escritura visual/sonora/animada que permite la red.

Todo lo anterior permite tender un puente comparativo en que podemos enunciar tentativamente las diferencias y semejanzas de la hiperficción con la literatura. De principio, las semejanzas son obvias, dada la imposibilidad de escribir ficciones sin argumento ni personajes que lleven a cabo acciones; la narratividad misma de la hiperficción es su más grande semejanza con la literatura. Las diferencias son, sin embargo, mayores.

De inicio, la diferencia de formatos: el texto, señala David Miall, como libro, era privilegiado en la cultura de la imprenta; en la cultura electrónica, el libro no es un objeto de culto, y el texto es una asociación semiológica, es decir, un compendio de referencias a códigos distintos de los del propio código literario. La narrativa lineal, específica, centralizada (*rethoric of linearity*), abre paso, en la hiperficción, a una narrativa multilineal, inespecífica, descentralizada (*rethoric of asociation*). El código y lenguaje cerrado de la narrativa literaria de la “alta cultura” se abre y permite la entrada y salida de otros códigos y lenguajes masivos: el lenguaje del cómic, el de la publicidad, el de la televisión, etcétera. Las relaciones, por ejemplo, entre autor y lector, o del orden lógico de la diégesis no las plantea de manera unilateral la hiperficción. En palabras de Michael Joyce: “hypertext narrative becomes virtual storytellers and narrative is no longer disseminated irreversibly from singer to listener or writer to reader” (ver bibliografía). Todo esto pudiera darnos, por lo menos, una idea mínima de lo que es la hiperficción y de las relaciones, de semejanza o diferencia, que

guarda respecto a la literatura, pero ello no basta para definirla o no como práctica literaria.

Preguntar si la hiperficción es una práctica que puede ser valorada como literaria indica que sus semejanzas con el fenómeno narrativo literario no la agotan como problema. Si preguntamos acerca de la posible “literaturiedad”—palabra de significado sumamente problemático—de la hiperficción, es porque intuimos una cierta unidad de época, una misma tendencia generacional a recurrir a este medio de comunicación como posible expresión artística. Pero la pregunta posee un reverso con un tanto de sospecha; al valorizar este fenómeno nos incomoda pensar: ¿y no será todo esto de la hiperficción una moda pasajera? ¿No pasará la novedad expresiva de esta práctica en cuanto se agote la potencia y alcance del *media*? Es decir, ¿predomina en esta práctica la ideología de consumo y enajenación mediática?

Las notas esenciales de los *mass-media* son la homogeneidad, el fantaseo de lo genérico y la disolución de las contradicciones: el diseño de fantasías preconcebidas en que se anula lo heterogéneo de la realidad—sea social, existencial o lo que se quiera—pareciera incompatible con el carácter trágico y singularizante de la literatura, que busca siempre lo heterogéneo y lo concreto al evidenciar paradojas y contradicciones. Y sin embargo, escritores como Vázquez Montalbán, que en *Happy end* reúne los argumentos del cine hollywoodense en cincuenta folios, o John Barth, quien en *Coming soon: a narrative*, problematiza la escritura introduciendo el factor de la informática, son la muestra de lo que Juan José Saer denomina como “proceso de internalización”, lo “que produce la interacción de lenguajes entre los *mass-media* y la literatura”. La literatura ha subsumido en su organismo a los medios masivos, incluida la red, y en una dirección inversa, la red se ha apropiado de ciertos caracteres de la literatura; esta alimentación bivalente no permite que consideremos a la literatura como medio masivo, ni viceversa. Ciertamente, la hiperficción puede considerarse como un nuevo modelo de comunicación, pues reúne los procesos que, según Castells, propician el surgimiento de un nuevo medio comunicativo: el hipertexto de ficción *integra* formas de expresión

artísticas con la tecnología, constituyéndose como medio híbrido; además, permite al usuario manipular e influir en su experiencia con el medio, es decir, la hiperficción es *interactiva*; y también presenta una narrativa no lineal, que permite la interconexión del texto con elementos mediáticos. La interrogante recae entonces en si puede considerarse que la hiperficción trasciende su carácter de *mass-media*, abandonando el fantaseo de lo genérico y singularizando lo concreto, es decir, que adopte una postura estético-crítica.

En el actual estado de la hiperficción existen ya intentos con evidente intención creativa y con plena conciencia de las formas literarias, es decir, con un pleno carácter de narración experimental, como en el caso de *Condiciones extremas*, primera hipernovela—en América Latina—de ciencia ficción, escrita (¿o diseñada?) por el colombiano Juan B. Gutiérrez; también *Out*, de Ronald Sukenick, probablemente una de las primeras hipernovelas en Norteamérica. En la novela de Gutiérrez, el usuario-lector elige libremente de entre los hipervínculos que ofrece la página, cada recurso al que remite el enlace está acompañado de viñetas, semejando un cómic o una novela gráfica. La novela de Sukenick, aunque no integra en el cuerpo del texto elementos gráficos, coloca los enlaces entre los “capítulos” de su hipertexto en cuenta regresiva. También, la hiperficción *Casi 2000 pelás*, de Pedro Jiménez, y en que se lee, a manera de prólogo (reproduzco de manera literal el texto):

“documento-ficción de la realidad: esto no es real porque es un hipertexto. Los hechos que aquí se narran / documentan no están basados en la realidad porque son realidad y para ello disponemos de documentación efectiva que nos aclarará todos los avatares de este evento vital convertido en evento mediático, ¿o es al revés? el caso es bien simple. de 200 a 300 metros de calle, ¿cómo gastar casi 2000 pelás? no se trata de un concurso, no se trata de una performance, ni siquiera de arte público, quizás sea arqueología de la adquisición monetaria. 3 adquisiciones, 3

diálogos, 3 narraciones, 1 solo final posible y otros 2 imposibles”.³⁰

Otro ejemplo, *Como el cielo los ojos*, de Edith Checa, es un hiperrelato que puede ser leído/visto desde los ojos, literalmente, por los iconos que guían la narración, de tres personajes (Javier, Iñaki y Paco), variando el desarrollo y final de la narración de acuerdo a la elección deliberada de uno u otro punto de vista.

Pero, de manera parecida a lo ocurrido en los albores de la novela experimental, la pura explotación formal no puede convencernos de adjudicarle el estatus de literario a un fenómeno de escritura. Pese a lo novedosos que pudieran parecer ambos ejemplos, puede decirse que interesan en cuanto juegos técnicos de hipervínculos: en el primer ejemplo, las narraciones llegan a ser intrascendentes (aun cuando sea, al parecer, la intención del autor), y en el segundo, el lector puede experimentar una sensación de desorientación, al no poseer un hilo orgánico las perspectivas adoptadas, aun cuando se presuma como nexo el personaje femenino, Isabel. Incluso los autores que la practican, que podríamos suponer como apologistas de esta expresión, están al tanto de su principal fallo: la proliferación de los lugares comunes (Michael Joyce), de las situaciones simplistas y resoluciones predecibles (Robert Kendall); en fin, reconocen el peligro del debilitamiento argumental en detrimento de la novedad estilístico-tecnológica. Por su parte, según Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz, la hiperficción debe cumplir ciertas condiciones mínimas para no caer en lo trivial y desorientar al lector; dichas exigencias compositivas señalan que el hipertexto de ficción debe ser breve y multilineal, además de articular pertinentemente imagen, palabra y sonido.

Pajares Toska está convencida de que, si bien la hiperficción no destronará al libro, su contribución a la literatura, en el sentido de sistema e institución, podría ser la de enriquecer el lenguaje escrito, tipográfico, verbal, con lenguajes visuales,

³⁰ Las hiperficciones citadas, y otras más, pueden consultarse en los siguientes directorios: <http://mccd.udc.es/orihuela/hyperfiction/>
<http://www.eliterature.org/>
<http://literactiva.es>.

sonoros, animados, dotando a la literatura narrada de ilimitadas aperturas, entradas y salidas. Pero se advierte también de la problemática que su uso, como pura novedad técnica, implica: obras que nunca terminen, que mareen y confundan al lector al ofrecerle variadas entradas a cuartos cerrados y salidas a ningún lugar.

Llegado este punto, es necesario recordar la juventud de esta expresión para concederle así el beneficio de la duda; si bien algunas hipernarraciones pudieran parecer prescindibles, existen ejemplos muy bien logrados, como *Gabriela infinita. Un hipermedia narrativo*, de Jaime Alejandro Rodríguez, fusión equilibrada entre narrativa y multimedia³¹. *Nada tiene sentido*, de Isabel Ara e Iñaki de Lorenzo, es otro ejemplo bien logrado que explota la idea de una persona secuestrada que únicamente puede comunicarse a través de e-mails; también *Heartbeat. Construcción de una ficción*, de Dora García, es una narración en la que hace prevalecer el factor de extrañamiento narrativo por encima de la explotación puramente experimental del hipervínculo; cabe agregar también la hiperficción *Agatha appears*, de Olia Lialina, que relata cómo la joven Agatha, al despojarse de su cuerpo físico, se convierte en información, en un conjunto de datos, para poder viajar a través de Internet.

Con sus obvias limitaciones (a veces técnicas, otras narrativas), estas hiperficciones hacen concebir la idea de que pudiera incluirse, al lado de la novela negra y de la metanovela, el thriller hiperficcional, o la blogonovela, como subespecies de la narrativa literaria. Las observaciones de Landow, respecto a las características de la narrativa hipertextual podrían conducir a formalizar una poética de la hiperficción. Para este autor las notas esenciales de la narrativa hipertextual son a) la interactividad, o capacidad de elección y actuación del usuario-lector, b) la incorporación de textos extralingüísticos, c) una retórica no lineal,

³¹ Como el mismo autor señala en su página, *Gabriela infinita* fue primero un libro, después un hipertexto y actualmente un hipermedia; el autor, además, ha insistido en que los lectores contribuyan a la escritura del hipermedia, favoreciendo la “interactividad colaborativa”.

basada en la complejidad de enlaces entre textos, y d) la posibilidad de una combinatoria de los elementos literarios. La hiperficción exigiría, entonces, una estética que dé cuenta de sus capacidades potenciales, así como de la especificidad de su lenguaje compositivo. Si bien el debate acerca de su carácter literario continúa vigente, quizá la hiperficción representa un nuevo desafío a la teoría literaria, que ha de tener en consideración una posible fusión integral entre literatura y tecnología.

Lista de Referencias

Castells, Manuel. (2001). *La galaxia Internet*. (Raúl Quintana, Trad.). Barcelona: Plaza & Janés.

Jean-Antoine, Marie. (2005). Lenguas y lecturas en el mundo digital, en *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. (Roger Chartier, Trad. e Introducción de Marcela Cinta). México: Universidad Iberoamericana.

Joyce, Michael. (s/f). *Hypertext narrative*. Recuperado de <http://noel.pd.org/topos/perforations/perf3/hypertext_narrative.html> Consultado el 20 de agosto de 2009.

Kendall, Robert. (s/f). *Writing for the new millennium: the birth of electronic literature*. Recuperado de <<http://wordcircuits.com/kendall/essays/pw1.htm>> Consultado el 11 de diciembre de 2009.

Landow, George P. *Hypertext 3.0. (2006). Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore. Maryland: The Johns Hopkins University Press.

Mestre Pérez, Rosana, (2005). Coordinadas para una cartografía de las bitácoras electrónicas: ocho rasgos de los *weblogs* escritos como diarios íntimos, en *El ecosistema digital. Modelos de comunicación, nuevos medios y público en Internet*. (Guillermo López García, Ed.). Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, Recuperado de <<http://www.uv.es/demopode/libro1/EcosistemaDigital.pdf>> Consultado el 12 de enero de 2010.

Rodríguez López, Joaquín. (2007). *Edición 2.0, los futuros del libro. El betalibro*. Barcelona: Melusina. Recuperado de http://www.melusina.com/rcs_gene/edicion_2.0.pdf. Consultado el 12 de enero de 2010.

Rodríguez Ruiz, Jaime Alejandro. (s/f). Teoría, práctica y enseñanza del hipertexto de ficción: el relato digital. Recuperado de http://www.javeriana.edu.co/relato_digital/ Consultado el 10 de enero de 2010.

Saer, Juan José. (1980). La literatura y los nuevos lenguajes, en *América Latina en su literatura*. (César Fernández Moreno, Coord.). México: Siglo XXI editores.

Pajares Toska, Susana. (s/f). Las posibilidades de la narrativa hipertextual, en *Espéculo* núm. 6. Recuperado de http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/s_pajare.htm Consultado el 8 de julio de 2009.

CAPÍTULO VII

SOLIDARIDAD, OBJETIVIDAD Y RELATIVISMO EN LA CONSTRUCCIÓN CIENTÍFICA DE LA REALIDAD

Rafael Enrique Aguilera Portales

Y abiertamente consagré mi corazón a la tierra grave y doliente, y con frecuencia, en la noche sagrada, le prometí que la amaría fielmente hasta la muerte, sin temor, con su pesada carga de fatalidad, y que no despreciaría ninguno de sus enigmas. Así me ligué a ella con un lazo mortal.

Hôlderlin, La muerte de Empédocles

1. Imperio y hegemonía de la razón tecno-científica en Occidente

Nuestra cultura, sin lugar a dudas, sigue siendo la cultura del *logos*³², una cultura que se articula desde distintas modalidades discursivas. En el principio era el verbo, el *logos*, la palabra creadora y ordenadora, que pone en movimiento y legisla (*Evangelio de San Juan*). La razón, el *logos* conceptual, la palabra, el discurso constituyen una herencia irrenunciable. Uno de los mejores patrimonios de nuestra tradición cultural, desde los primeros diseños de su perfil con el nacimiento de la Filosofía y la Ciencia en Grecia. Pero nos encontramos no sólo ante el único patrimonio que forma parte de nuestra cultura, que ni siquiera puede identificarse, de manera excluyente, como vía única o superior de conocimiento. Por consiguiente, debemos abogar y apostar por una concepción abierta, plural y cultural de razón, presente en todas las esferas de la cultura. De esta forma, la razón

³² La racionalidad occidental se ha construido sobre la distinción entre *ser* y *aparecer*, *mito* y *logos*, *ficción* y *realidad*, *doxa* y *episteme*. Estas oposiciones binarias se han impuesto como demarcaciones canónicas y absolutas dentro del campo general del conocimiento haciendo infranqueable las fronteras entre los distintos géneros de saber.

encuentra su presencia en el ritual, el mito, la literatura, el pensamiento científico y filosófico y las artes en plural.

En *La República* de Platón encontramos el triunfo del *logos* del pensamiento donde se produce la condenación y expulsión de la poesía y las artes, de esta forma, el pensamiento consumó una “*toma de poder*”³³ en el conjunto del saber, mientras la poesía quedó marginada en los arrabales gritando las verdades inconvenientes.

La tradición de la cultura occidental se ha centrado en torno a la búsqueda incansable de la verdad. Una concepción de verdad entendida como fundamento firme y seguro de todo nuestro conocimiento. Nuestra herencia cultural constituye un claro ejemplo del intento de encontrar un sentido trascendente a nuestra propia existencia, un intento que nos lleva a abandonar la comunidad en favor de mayor objetividad y, por tanto, desplazar de este modo el deseo objetividad a favor del deseo de solidaridad. En este sentido, somos herederos de una larga tradición epistemológica racionalista, objetivista, esencialista y representacionalista que nos impide ver la contingencia del hombre y del mundo. El hombre occidental ha pretendido siempre descubrir y entrar en contacto inmediato con la naturaleza misma de las cosas (*esencias*), algo que sólo podría conseguirse a través del conocimiento objetivo y verdadero (*episteme*)³⁴. La Filosofía y la Ciencia han tratado de cumplir esta función epistemológica en la cultura occidental desde sus orígenes griegos y orientales. Nuestra tradición epistemológica objetivista nos ha conducido a pensadores

³³ Platón fue el primer filósofo que arroja al poeta fuera de la república ideal estableciendo una similitud entre poesía y mito, entre literatura y doxa, narrativa y conocimiento superficial y engañoso. Sobre esta oposición se va a construir la difícil y compleja arquitectura platónica del saber donde la poesía, la literatura, las artes y la retórica sofística ocupan un lugar preponderantemente negativo.

³⁴ El origen de la filosofía lo podemos situar en la figura intelectual de Tales de Mileto quien formuló el concepto de *arjé* (*arché*) como principio último constitutivo de la realidad del Universo. Este período filosófico se caracterizó en un principio por ser un período de reflexión cosmológica o física, más científica que sociológica o jurídica; fue con el debate de los sofistas y Sócrates donde se produce el giro antropológico hacia problemáticas morales, políticas y jurídicas. *Vid.*, Aguilera Portales, Rafael Enrique, “Posibilidad, sentido y actualidad de la Filosofía del Derecho” en *Revista Ius et Praxis*, Universidad de Talca, Chile, año 13, n° 2, 2007, pp. 169-193.

contemporáneos como por ejemplo Skinner (conductismo científico) ³⁵ y Althusser (marxismo científico) debido al exceso de retórica de la objetividad científica, un discurso que ha inundado todo el enorme campo de las ciencias sociales (antropología, sociología, ciencia política, ciencia jurídica). En este aspecto, ambos pensadores constituyen un intento paradigmático de crear una concepción “científica” de nuestra vida moral, social y política.

Esta insistencia en la búsqueda de objetividad se ha vuelto una cuestión rancia, inútil y trasnochada para nuestra tradición intelectual. Los pragmatistas deseamos sustituir el deseo de búsqueda del conocimiento último, por el sentimiento de comunidad que consiste en alcanzar una mayor esperanza, solidaridad y confianza compartida entre nosotros. Un sentimiento de comunidad social que se formula con razones prácticas y acciones estratégicas concretas y particulares, no a través de una razón especulativa basada en concepciones metafísicas, epistemológicas o lingüísticas. El fortalecimiento de la democracia proviene de la articulación de esperanzas intersubjetivas capaces de generar progresivamente mayor solidaridad y evitar la crueldad.

Los metafísicos como Platón creen que entender el orden natural de las cosas, penetrando desde la apariencia a la realidad, puede traer las bienaventuranza, una clase de felicidad a la que los animales no pueden acceder, y que deriva de reconocer que algo central a los seres humanos es también central al universo. (Rorty, R., *Spinoza, el pragmatismo y el amor a la sabiduría*, 103)

2. Deseo de objetividad versus deseo de solidaridad

Tradicionalmente, los seres humanos reflexivos han tratado de proporcionar sentido en sus vidas de dos modos distintos. En

³⁵ El representante más significativo del conductivismo científico fue Skinner, quien inventó un aparato conocido como caja de Skinner para estudiar el condicionamiento operante. El aparato funciona con un conmutador en forma de palanca que cuando se oprime automáticamente opera el comedero, depositando comida para el animal. Por lo tanto al alimento en este caso se le llama *reforzador* y a la acción *reforzamiento*, y como la respuesta no es ocasionada por algún estímulo provocador, como en el condicionamiento clásico, se dice que es producida y como la conducta opera sobre el ambiente se dice que es operante.

primer lugar, narrando un relato³⁶ de nuestra aportación o contribución a la comunidad. Esta primera narrativa o relato hace referencia, según Rorty, a lo que denomina *deseo de solidaridad*. Mientras, existe un segundo modo, donde nos describimos a nosotros mismos como seres que están en relación inmediata con una realidad no humana o trascendente. Este segundo relato describe el deseo de objetividad, un deseo demasiado presente y extendido a nuestra tradición cultural. Esta relación es directa e inmediata pues no interviene ningún grupo social, comunidad o nación. Al primer relato o historia, Rorty lo denomina *deseo de solidaridad*³⁷, mientras que el segundo relato nos muestra el *deseo de objetividad*.

En consecuencia, Rorty propone que sustituyamos el valor y deseo de “*solidaridad*” por el deseo de “*objetividad*” como motor de progreso de nuestra cultura occidental. La objetividad se disuelve y diluye en solidaridad o intersubjetividad. La objetividad se transforma en deseo de solidaridad a través de la conversación abierta, creativa e ilimitada. Y, a partir de esta concepción, distingue dos tipos de pensadores: los pensadores que desean fundar la solidaridad en la objetividad, a estos pensadores los denomina *realistas*, mientras que a los autores que reducen la

³⁶ *Narrative* (o narración) significa contar una historia sobre la cultura, la libertad, la lucha de clases, es decir, contar una historia sobre estos grandes problemas donde cada uno ubica su propia vida. Pero el fin de las narrativas no es transmitir una visión global del mundo, sino proporcionar sentido a la existencia humana. La literatura representa un ejemplo paradigmático de cómo transmitir, y no de forma conceptual, una visión de lo real, completa y coherente, cómo sugerir todo el rico universo moral del ser humano, lejos de cualquier universalización que a veces caracteriza el juicio moral. En este sentido, la literatura de hoy no sólo se propone la belleza como fin, sino que además es un intento de profundizar en el sentido de la existencia, un intento de llegar hacia el desvelamiento de lo inaprensible, un deseo de autenticidad. Desde Dostoievski nos hemos acostumbrado a la contradicción y a la impureza, que caracterizan la condición humana. La literatura no es sólo goce estético, sino ético, y obedece más a una cuestión de contenido que de forma. Nuestra época huye del ornamento y de la retórica que caracterizan las épocas fáciles y ociosas, la aristocracia de sangre y no de espíritu.

³⁷ El deseo de solidaridad debe ser el motor que mueva nuestra cultura occidental hacia un cambio de concepción metafísica actual. En este sentido, poner el acento sobre la solidaridad en lugar de la objetividad nos conduce hacia un etnocentrismo epistemológico que acepta una creencia como verdadera por ser defendida por una comunidad epistémica.

objetividad a solidaridad, a estos últimos los denomina *pragmatistas*. Estos intelectuales no precisan ni necesitan una metafísica o una epistemología omnicomprensiva, sino que por el contrario, son autores que conciben como la verdad consiste en aquello que es bueno, ventajoso y beneficioso creer para nosotros.

Para los pragmatistas, el deseo de objetividad no es el deseo de evitar las limitaciones de la propia comunidad, sino simplemente el deseo de un consenso intersubjetivo tan amplio como sea posible, el deseo de extender la referencia del “*nosotros*” lo más lejos posible.” (Rorty, *Objetividad, relativismo y verdad*, 41)

En este sentido, debemos traducir la idea de “*objetividad*” por “*intersubjetividad*” o “*solidaridad*” y, de este modo, convertir el conocimiento en solidaridad. Por tanto, la tarea pedagógica y filosófica consiste en traducir el deseo de objetividad por el deseo de alcanzar el mayor acuerdo intersubjetivo posible. La “*objetividad*” podemos entenderla, en definitiva, como *acuerdo o consenso*³⁸ entre los miembros de nuestra comunidad epistémica y otras comunidades, sólo así podremos lograr un diálogo y comunicación entre todos los participantes.

El deseo de solidaridad debe ser priorizado sobre el deseo de objetividad, pues éste consiste en un intento de huir y escapar de las contingencias de la vida humana personal y colectiva. El deseo de solidaridad constituye la expresión de cómo no podemos ir más allá de nosotros mismos, no podemos salirnos de nuestra propia piel, no podemos saltar por encima de los límites culturales y

³⁸ El mismo Kuhn admite, pese a la inconmensurabilidad de paradigmas y un relativismo epistemológico, que el fuerte desarrollo de las ciencias nos está conduciendo hacia un desarrollo de la interdisciplinariedad. Esto puede leerse como algo tremendamente chocante en la medida en que colisiona con nuestras convicciones de que el pluralismo y la diversidad de ideas constituyen bienes intelectuales irrenunciables. Comenta Kuhn, explícitamente: "Los hechos históricos sugieren fuertemente que, aunque se practique la ciencia (como en la filosofía o en las ciencias del arte y la política) sin un consenso firme, esta práctica más flexible no producirá la pauta de avances científicos rápidos y consecuentes a que nos han acostumbrado los siglos recientes". (Kuhn, 1977: 128) Sus ejemplos históricos de ciencias en fase de consenso incluyen una diversidad de disciplinas, todas las cuales pertenecen a las reconocidas ciencias físicas y biológicas. Una frase lacónica y de media tinta cierra el párrafo pertinente, en forma textual: "Este siglo parece caracterizarse por el surgimiento del primer consenso en partes de unas cuantas de las ciencias sociales". (136)

epistémicos de nuestra propia comunidad³⁹. Por consiguiente, la idea de racionalidad transcultural y absoluta no constituye más que una pretensión de objetividad fallida e inútil, pues no podemos salir de nuestra propia cultura para ponernos en la “*visión del ojo de Dios*” (Putnam, Hilary, *Reason, Truth and History*) putniana. En este aspecto, Hilary Putnam defiende una noción de racionalidad definida por normas culturales locales (*etnocentrismo epistemológico*), mientras que la tradición epistemológica analítica y positivista sigue defendiendo que la racionalidad consiste en la aplicación de criterios objetivos, neutros e imparciales de carácter universal y transcultural que nos proporciona mayor conocimiento objetivo sobre la realidad.

Lo que hace un enunciado, o un sistema completo de enunciados -una teoría o esquema conceptual- sea racionalmente aceptable es, en buena parte, su coherencia y ajuste; a la coherencia de las creencias “teóricas” o menos experienciales- entre sí y con las creencias más experienciables; y también la coherencia de las creencias experienciables con las teóricas. Según la teoría que voy a desarrollar nuestras concepciones de coherencia y aceptabilidad están profundamente entrelazadas en nuestra psicología... Definen un tipo de *objetividad para nosotros*, si bien esta no es la objetividad específica del *punto de vista del Ojo de Dios*. Objetividad y racionalidad humana es lo que tenemos; y tener esto es mejor que no tener nada. (64)

3. El giro lingüístico en las ciencias sociales y humanas

Rorty pretende que la tradición cultural occidental realice un giro copernicano radical centrando su discurso no en el conocimiento objetivo y verdadero (*epistemología*), sino en la búsqueda de un conocimiento mejor y provechoso (*hermenéutica*). Este giro radical nos permite proporcionar un cambio de rumbo para responder a

³⁹ Rorty trata de superar la concepción epistemológica tradicional según la cual nos relacionamos con el mundo de una forma neutra, objetiva e imparcial, en realidad nuestra relación con el mundo viene determinada por las condiciones ambientales en las cuales hemos sido educados. La idea de representación debe ser sustituida por la idea de solidaridad, la idea de que somos perfectamente racionales si tratamos de representar fielmente la realidad, algo totalmente ficticio e ilusorio para Rorty.

los distintos desafíos, retos y dilemas que nos presenta la sociedad postmoderna. En este sentido, el pragmatismo rortyano incurre en una posición relativista porque considera que, en este momento, podemos considerar racional y lógico creer en algo, pero tal vez, dentro de un cierto tiempo, puede no serlo, por la dinámica de cambio de creencias, es decir, por el nacimiento y desarrollo de otras creencias mejores.

Si alguna vez pudiésemos estar motivados únicamente por el deseo de solidaridad, dejando sin más al lado el deseo de objetividad, concebiríamos que el progreso humano hace posible que los seres humanos hagan cosas más interesantes y sean personas más interesantes [...]. (Rorty, *Objetividad, relativismo y verdad*, 47.)

El pragmatismo rortyano se autocalifica de etnocentrista porque busca creencias, léxicos y principios contextuales que nos provean de un mejor conocimiento para resolver nuestras tensiones y dilemas morales y políticos. El etnocentrismo rortyano adopta una actitud indiferente y ajena hacia las preocupaciones metafísicas y epistemológicas. En este sentido, el pragmatismo ironista ha sido tachado y acusado en numerosas ocasiones de relativista porque trata de establecer lo verdadero en función a un contexto concreto de justificación. Los pensadores realistas denominan a los pragmatistas “relativistas” por tres consideraciones distintas:

- 1) *Relativismo epistemológico* porque defienden que cualquier creencia es tan buena como otra. Por tanto, no existe un criterio último objetivo y neutro⁴⁰ que nos permita elegir que una concepción o creencia es mejor que otra.
- 2) *Ambigüedad, equivocidad y polisemia de la noción “verdadero”*. La concepción de verdad constituye una noción imprecisa y equivoca que nos conduce, por un lado, a numerosos errores y falacias lingüísticas y, por otro lado,

⁴⁰ El relativismo epistemológico se basa en la idea de que no existe un único método para la investigación científica, es decir, no hay una sola regla que esté firmemente asentada en la epistemología, sino, por el contrario, la gran mayoría de teorías científicas han surgido por no ligarse o aferrarse a ciertas reglas metodológicas. El pluralismo metodológico ha sido una práctica normal y frecuente a lo largo de la Historia de la Ciencia.

hacia un concepto polisémico que sugiere numerosos significados.

3) *Etnocentrismo epistemológico y cultural*. En realidad, no podemos decir nada sobre la verdad o la racionalidad fuera de las descripciones de una determinada comunidad social. La racionalidad y verdad depende de los patrones culturales de una determinada comunidad. En consecuencia, somos prisioneros de las concepciones epistémicas de nuestra propia comunidad de aprendizaje y desarrollo, por lo que resulta muy complicado un proceso de inculturación respecto de nuestra propia herencia cultural.

En este aspecto, el pragmatismo rortyano se aleja de la posición de realismo científico de Hilary Putnam. Esta posición constituye una vía intermedia entre dos posturas epistemológicas tradicionalmente antagónicas: un realismo metafísico ingenuo y un relativismo epistemológico radical. Hilary Putnam criticó el realismo metafísico que presupone la existencia de un mundo prefabricado (*ready-made-World*) y presupone la existencia de un punto de vista del ojo de Dios. La verdad para el realista metafísico consiste en una propiedad radicalmente no-epistémica, es decir, independiente a las cualidades epistémicas de las distintas teorías científicas y filosóficas. En esta cuestión, Putnam intenta articular interdependencia entre verdad y racionalidad en una posición denominada "*realismo interno*" que se enfrenta tanto a la ingenuidad de las teorías de la verdad-copia "*el punto de vista del ojo de Dios*" como a la indolencia del relativismo epistemológico.

Por consiguiente, su posición epistemológica navega entre una posición de realismo extremo y una posición de relativismo radical: "[...] no estamos atrapados en infiernos solipsistas individuales, sino incitados a tomar parte en un diálogo genuinamente humano, un diálogo que combine la colectividad con la responsabilidad individual. (Putnam, 213)

En este sentido, los problemas que inmediatamente nos asaltan son: ¿Tiene este diálogo un término ideal? ¿Hay una concepción verdadera de la racionalidad? ¿Existe una moralidad que podamos defender como verdadera? ¿Se corresponde la racionalidad con el modelo de ciencia actual? Paul Feyerabend

sugiere que nuestras concepciones de la racionalidad están en buena medida determinadas por lo que nosotros denominamos “*lo irracional*”⁴¹. La concepción moderna de racionalidad científico-tecnológica constituye una visión ideológica fraudulenta desde su propio origen histórico. La teoría de la inconmensurabilidad de paradigmas científicos que formularon Kuhn y Feyerabend⁴² desarrolla una concepción científica distinta. En consecuencia, no existen criterios racionales, objetivos, neutros que nos permitan decidir acerca de qué paradigma o teoría científica es mejor que otra. Esta visión epistemológica sumerge al conocimiento científico en un proceso convencional y relativo que depende de factores políticos, económicos, y sociales ajenos a éste.

Richard Rorty, en este aspecto, coincide plenamente con la posición epistemológica de Thomas Kuhn y Paul Feyerabend en su intento de eliminar las dicotomías occidentales como: racional-irracional, objetivo-subjetivo, hecho-valor⁴³. En cierto sentido denomina a su pragmatismo “kuhnianismo de izquierdas” o “la nueva interpretación difusa” que pretende eliminar las distinciones tradicionales entre conocimiento objetivo y subjetivo. En esta línea, el pragmatismo rortyano desea sustituir la idea de “*objetividad*” y “*representación*” por la idea de “*acuerdo no forzado*”. Esta respuesta se encuentra en el “*nosotros*”⁴⁴, es decir, consiste en una

⁴¹ Feyerabend identifica su propia concepción de relativismo epistemológico con el relativismo antiguo y sencillo de Protágoras. En realidad, Feyerabend está en contra de la teoría de la correspondencia de la verdad, pero no contra la idea de que algunas concepciones poseen mayor coherencia que otras. Vid. Feyerabend, P., *Adiós a la razón* (trad. J. R. de Rivera), Madrid, Tecnos, 1989, Feyerabend, P., *La ciencia en una sociedad libre* (trad. A. Elena), Siglo XXI, México, 1982.

⁴² Un paradigma científico es un modelo que un grupo de personas construyen y comparten, es decir, algo que los aglutina a todos en torno a una comunidad científica. El paradigma proporciona una imagen del mundo y los elementos básicos de creencia de los integrantes de una determinada comunidad científica. Vid. T. S. Kuhn, “El cambio de teoría como cambio de estructura comentarios sobre el formalismo de Sneed”, en *Teorema*, n° VII, 1977, pp. 141-165.

⁴³ Rorty comulga con el análisis y diagnóstico de Nietzsche y Heidegger sobre el impacto de Platón en la tradición intelectual occidental a través de la imposición de los dualismos apariencia-realidad, contingente-necesario, material-inmaterial, sensible-inteligible, una oposición binaria que se ve en toda nuestra cultura occidental como algo natural y necesario.

⁴⁴ El paradigma nos remite a una visión sociológica científica en la medida en que conlleva un aspecto institucional: sociedades científicas, apoyo a determinadas

respuesta etnocéntrica conformada por comunidades epistémicas, porque no podemos salirnos de nuestras comunidades humanas o elevarnos por encima de ellas en busca de una racionalidad universal, objetiva y transcultural.

El pragmatismo rortyano admite implícitamente un etnocentrismo epistemológico y cultural porque considera que “la racionalidad se define por normas culturales locales” (167). Putnam critica el cientificismo como la idea de que la racionalidad consiste en la aplicación de criterios objetivos y neutrales, en realidad, dicha racionalidad no existe en la actividad científica cotidiana. En este sentido, el deseo de búsqueda de objetividad como verdad va siendo sustituido por un deseo de búsqueda conversacional ilimitada que admite nuestra contingencia temporal, circunstancial y cultural, un deseo intersubjetivo que puede relativizar visiones absolutas, dogmas, fundamentalismos e ídolos. La conversación expresa siempre un deseo de encuentro hacia nuevas visiones y perspectivas, mientras el deseo de objetividad suele expresar una visión estática y dogmática.

Al respecto dice Rorty: el amor a la verdad debería verse, en cambio, como amor a la conversación, a comparar las propias opiniones políticas, las teorías científicas o las obras de arte favoritas de uno con las demás, y desembrollar los desacuerdos. (57)

El deseo de conversación posibilita el deseo de solidaridad y un acercamiento progresivo entre los individuos que pretenden contrastar y discutir las distintas opiniones, visiones ideológicas, obras de arte, novelas, teorías científicas, etcétera. El deseo de conversación expresa constantemente el valor de una tolerancia activa y comprensiva. Una tolerancia conversacional que consiste en ir ampliando progresivamente en el ámbito del nosotros opiniones y visiones que en principio podríamos detestar o descartar. El deseo de conversación llevado hacia el dialogo de las culturas expresa igualmente la búsqueda de un espacio común de encuentro, comunicación constante e investigación. El dialogo

intercultural surge como búsqueda de un espacio más allá de nuestras propias subjetividades sociales y culturales.

4. La objetividad en la construcción científica de la realidad

Normalmente, concebimos la ciencia como aquella actividad que nos ofrece una verdad independiente, objetiva y neutra: la verdad como correspondencia con la realidad, el único tipo de verdad digno en una sociedad avanzada desarrollada y postindustrial. De este modo, identificamos la búsqueda de la verdad objetiva con el uso de la razón y, frecuentemente, consideramos que las ciencias naturales constituyen el paradigma de racionalidad occidental por excelencia. En este aspecto, los conceptos de verdad y representación han sido fundamentales en la Filosofía de la ciencia. En la actualidad, sabemos que las ciencias empírico-analíticas han experimentando un extraordinario desarrollo frente a las ciencias sociales. En este contexto de polarización creciente, observamos como los humanistas en general, filósofos, teólogos, historiadores y críticos literarios tienen que preocuparse por hacer sus proposiciones científicas o de que sus argumentos y conclusiones pueden llevar el calificativo de “*verdadero*”.

La ciencia moderna pretende ofrecernos una explicación acerca del mundo a partir de la experiencia. Este imperativo de la experiencia nos proporciona un criterio y hallazgo fundamental para prevenirnos contra la magia, el mito, la pseudociencia, el esoterismo, la alquimia, los adivinos, los teléptas, en definitiva los esotéricos. Este criterio de demarcación entre ciencia y pseudociencia nos permite detectar ilusiones perceptivas, creencias falsas, concepciones erróneas.

Las obras de Popper, Dummett, Quine, Davidson, Kuhn, Feyerabend constituyen propuestas epistemológicas heterogéneas, dispares pero sumamente interesantes para los problemas como ¿realmente conocemos el mundo y la realidad? ¿Consiste la verdad en una adecuación entre proposiciones y cosas? ¿Nos proporciona la ciencia una verdad objetiva y neutra? ¿Cuáles son los límites del conocimiento humano? ¿El conocimiento y la verdad son falibles? ¿Cuáles son los límites del falibilismo humano?

En este sentido, Rorty comparte plenamente con Nietzsche la concepción de verdad como: un ejército móvil de metáforas, metonimias y antropomorfismos; en suma un conjunto de relaciones humanas que, ennoblecidas y adornadas por la retórica y la poética, a consecuencia de un largo uso fijado por un pueblo, nos parece canónicas y obligatorias. (53)⁴⁵

Richard Rorty es un intelectual que destaca los aspectos pragmatistas de Nietzsche. En este aspecto, no podemos negar que existen algunas ideas en Nietzsche que son compatibles con el pragmatismo norteamericano como su anti-autoritarismo, su crítica al fundacionalismo, incluso su crítica al historicismo; pero también es cierto que existen otros aspectos del pensamiento de Nietzsche que no podemos ignorar como su crítica a la “*mentalidad de esclavos*”, su crítica a la ciencia y técnica, su crítica al modelo democrático y socialista. En este sentido, encontramos más diferencias que similitudes entre el vitalismo irracionalista de Nietzsche y el pragmatismo ironista rortyano, por lo que podemos concluir que Rorty está realizando una lectura un poco interesada, sesgada y puntual sobre ciertos aspectos del pensamiento de Nietzsche. Desde su perspectiva:

El concebir de este modo la verdad nos ayuda a pasar de una imagen cartesiano-kantiana del progreso intelectual (como adecuación cada vez mejor entre mente y mundo a una imagen darwiniana, como una capacidad cada vez mayor de construir los instrumentos necesarios para hacer que la especie sobreviva, se multiplique y transforme. (Rorty, *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*, 18)

Tanto Dewey, en su discurso de la experiencia, como el discurso epistemológico de Quine y Davidson relativo a las oraciones

⁴⁵ El texto está originariamente sacado de la obra de Nietzsche, “¿Qué es entonces la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora consideradas como monedas, sino como metal”. Cfr. Nietzsche, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extra moral*, 1985, pp. 7-14.

subrayan la apreciación nietzscheana de verdad como “*un ejército de metáforas en movimiento*”. Estos pensadores coinciden plenamente en descartar la concepción de la verdad como representación precisa de una realidad preexistente. La filosofía debe renunciar al papel de guardián de las esencias y al deseo de objetividad en el conocimiento.

Mi idea de que el deseo de objetividad es en parte una forma disfrazada del temor a la muerte de nuestra comunidad reproduce la acusación de Nietzsche de que la tradición filosófica que arranca en Platón es un intento por evitar enfrentarnos a la contingencia, por escapar del tiempo y el azar. (Rorty, *Objetividad, relativismo y verdad*, p. 53)

El discurso epistemológico de la tradición occidental iniciado por Platón ha insistido en la búsqueda de esencias e ideas como mecanismo de evasión de la realidad cotidiana, espacial y temporal. La metafísica platónica es esencialista, trascendental y teocéntrica, una metafísica que nos conduce hacia el autoritarismo y fundamentalismo. Rorty al igual que Nietzsche observa cómo nuestra tradición científica y filosófica enmascara una huida cobarde frente al devenir de la vida. En oposición a la inseguridad, la contingencia e la inestabilidad de la vida, la ciencia y la filosofía han tratado de buscar ciertos paradigmas fijos y seguros que nos proporcionen predictibilidad y estabilidad en nuestro conocimiento.

5. La función metafórica del lenguaje en las artes y la ciencia

El lenguaje es esencialmente metafórico y, precisamente, por ser así, el lenguaje se adapta bien a la poesía, pero mal a la ciencia y la filosofía. La naturaleza metafórica del lenguaje impide la univocidad y, por eso mismo, hace imposible toda suerte de conocimiento científico preciso y riguroso. La ciencia se convierte en el mejor de los casos en poesía.

Las leyes de las ciencias naturales y las de las ciencias morales se convierten entonces en fenómenos sociales, en las leyes naturales del juego de la cognición humana. Son la poética de la

fable convenue del saber. (Janik y Toulmin, La Viena de Wittgenstein, 137.)

Una vez reducido el lenguaje a su función instrumental Rorty sigue la concepción davidsoniana; crítica al fundacionalismo del lenguaje, expresando que éste no tiene entidad propia ni autónoma; no existe un lenguaje dado. El lenguaje usado por nosotros, el lenguaje de la ciencia y la cultura occidental⁴⁶ es resultado y producto de un espacio intersubjetivo concreto donde tiene lugar la evolución de la “*conversación de occidente*” entre voces dispares y heterogéneas.

Esta visión contingente del lenguaje y del pensamiento nos permite contemplar a Galileo, Hegel o Yeats como personas que desarrollaron nuevos léxicos, nuevas metáforas, como intelectuales que nos dotaron de nuevas herramientas para hacer cosas que anteriormente no había sido posible hacer. Personas que construyeron nuevas metáforas, léxicos y vocabularios útiles y provechosos más que pensadores que realizaron intelecciones verdaderas acerca de la naturaleza de las cosas.

En este sentido, la expresión metafórica carece de valor cognoscitivo y epistémico, por el contrario, constituye un lenguaje nuevo, extraño, “no familiar” a los patrones culturales vigentes en un momento dado. En este sentido, lo metafórico nada tiene que ver con la representación de la realidad ni con una supuesta autonomía del lenguaje.

Así pues, la Historia de la Filosofía y la Ciencia como la historia de la cultura occidental consiste en un conjunto de “*redescripciones metafóricas*” (Hesse, Mary, *Models and analogies in science*) de tal modo que el discurso aristotélico acerca de la esencia y la sustancia no difiere cualitativamente o sustancialmente

⁴⁶ Estamos creando un abismo de vacío e incomprensión mutua entre dos grupos, una hostilidad y desagrado que provienen de la falta de entendimiento recíproco. Actualmente es preciso tender un puente entre ambas culturas si no queremos dejar escapar algunas de nuestras mejores posibilidades de conocimiento universal y holístico. Bernstein, Richard, *La reestructuración de la teoría social y política*, F.C.E., México, 1983. Vid. Bernstein, Richard, *The new Constellation: the ethical-political horizons modernity- postmodernity*, Cambridge, Polity Press, 1991.

del discurso newtoniano⁴⁷ acerca de la gravedad. Ambas propuestas científicas y filosóficas constituyen discursos metafóricos centrados uno en la *ousía* (Aristóteles) y otro en la *gravitas* (Newton).

Por el contrario, considerar la metáfora como una tercera fuente de creencias, y por tanto como un tercer motivo para rehacer nuestras creencias y deseos, es considerar el lenguaje, el espacio lógico y el ámbito de posibilidad como algo abierto. Es abandonar la idea de que el objetivo del pensamiento es alcanzar el punto de vista de Dios. (Rorty, R.: *Ensayos sobre Heidegger*, p. 42)

Históricamente, la tradición filosófica devaluó la concepción de metáfora porque el reconocer una tercera fuente de verdad habría puesto en peligro la concepción de la filosofía como proceso o discurso que culmina en la visión teórica de una verdad objetiva. En este aspecto, Rorty considera lo metafórico como la utilización del lenguaje en sentido abierto y flexible a muchas posibilidades. Y nos plantea cómo lo metafórico consiste en: “abandonar la idea de que el objetivo del pensamiento es alcanzar el punto de vista de Dios” (42)

Sin embargo, Davidson entiende que la metáfora pertenece exclusivamente al ámbito de su uso y utilización, en este sentido, aprender el lenguaje significa aprender todas las posibilidades que tiene la metáfora. Para Davidson, la mayoría de las metáforas son falsas; pero lo que al principio pudo ser falso, en el transcurso del tiempo se convirtió en una noción verdadera. En un principio, metáforas como “*el amor es la única ley*”, “*la tierra gira alrededor del sol*” fueron formas de hablar alegóricamente; pero, hoy en día, estas oraciones se consideran verdades literales. Davidson parte de la concepción de que los significados no son esencias platónicas sino más bien patrones de uso habitual y convencional.

Rorty plantea concebir las metáforas como precursoras de nuevos usos del lenguaje, usos que pueden borrar o sustituir antiguos usos, y considera la metáfora en pie de igualdad con la

⁴⁷ El Universo aristotélico era un sistema cerrado, finito y teológicamente ordenado y estaba impulsado por un motor inmóvil que le daba movimiento eterno. La tierra era una esfera (figura geométrica perfecta) que ocupaba el centro del universo y alrededor de la cual giraban todos los astros. Este paradigma aristotélico-ptolemaico funcionó durante catorce siglos y fue sustituido por un nuevo paradigma más sencillo y simple, el modelo copernicano.

percepción o el racionamiento. En este sentido, la tradición filosófica occidental es una larga secuencia de intentos y propuestas culturales que nos demuestran que muchas metáforas han sido literalizadas a lo largo de nuestra historia intelectual.

La noción de metáfora constituye un léxico adecuado e innovador como fundamento político de nuestras democracias liberales. Por tanto, debemos abandonar el léxico del racionalismo político ilustrado⁴⁸, de nociones como *verdad*, *racionalidad*, *obligación moral*, *soberanía*, *contrato social* que han quedado anticuadas, trasnochadas o estériles para nuestras democracias contemporáneas. En este sentido, tenemos que reconocer que somos herederos de una tradición demasiado objetivista e intelectualista. Hoy en día, el léxico que gira en torno a las nociones de “*racional*”, “*criterio*”, “*argumento*”, “*fundamento*” no es un vocabulario idóneo para describir la relación entre lo nuevo y lo viejo y, sobre todo, describir una narrativa del progreso moral e intelectual de Occidente. En este aspecto, debemos superar y cambiar el léxico viejo por un léxico nuevo basado en nociones como metáfora y creación de uno mismo.

Rorty parte de la concepción davidsoniana y wittgensteiniana del lenguaje; el lenguaje es producto de una contingencia histórica antes que un medio que poco a poco va alcanzando la exacta configuración y adecuación de un mundo verdadero y un yo verdadero. En este sentido, estamos atrapados en el lenguaje y vivimos prisioneros de nuestro léxico y nuestro

⁴⁸ Podemos encontrar una cierta analogía entre el pensamiento de Foucault y Rorty. La microfísica del poder pretende estudiar el poder desde las instituciones políticas y jurídicas tradicionales como Estado, Justicia, Ejército, Gobierno, Partidos. La tradición jurídico-liberal contractualista de Hobbes, Locke, Rousseau, Montesquieu, Sieyès,... ha analizado el poder desde el concepto central de contrato social como figura hipotética que explica el origen, génesis, constitución y evolución de la sociedad y el Estado. En este sentido, Hobbes fue el iniciador de la tradición contractualista occidental. Vid. Ruiz Miguel, Alfonso: “La teoría política del optimismo obsesivo: C. B. Macpherson”, en Squella, Agustín: *Filosofía del Derecho y Democracia en Iberoamérica*, Revista de Ciencias sociales, n° 34/35, Universidad de Valparaíso, Chile, pp. 186-214; Berlin, I., *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas*, trad. cast., H. Rodríguez, Fondo de la cultura Económica, Madrid, 1992; Fernández, E., “El contractualismo clásico (siglos XVII y XVIII) y los derechos naturales” en *Anuario de Derechos Humanos*, 1983.

lenguaje. Rorty nos recuerda la sentencia de Heidegger: “el lenguaje habla al hombre”.

El mundo no habla. Sólo nosotros lo hacemos. El mundo, una vez que nos hemos ajustado al programa de un lenguaje, puede hacer que sostengamos ciertas creencias. Pero no puede proponernos un lenguaje para que nosotros lo hablemos. Sólo otros seres humanos pueden hacerlo. No obstante, el hecho de advertir que el mundo nos dice cuáles son los juegos del lenguaje que debemos emplear, no debe llevarnos a afirmar que es arbitraria la decisión acerca de cuál jugar, ni a decir que es la expresión de algo que se halla en lo profundo de nosotros [...] Europa no decidió aceptar el lenguaje de la poesía romántica, ni el de la política socialista, ni el de la mecánica galileana. Las mutaciones de este tipo no fueron un acto de la voluntad en mayor medida que del resultado de una distinción. El caso fue, más bien, que Europa fue perdiendo poco a poco la costumbre de emplear ciertas palabras y adquirió poco a poco la costumbre de emplear otras. (Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*, 14)

Los léxicos constituyen herramientas, invenciones humanas, instrumentos para la creación y desarrollo de todo tipo de actividades humanas tales como poemas, novelas, teorías científicas, sociedades utópicas, exigencias éticas, instituciones políticas, educación de las generaciones futuras. Los diferentes léxicos nos muestran los distintos juegos de lenguaje con los que hemos operado históricamente. Los cambios de léxico han sido relativos a ciertas necesidades que se han ido presentando históricamente.

Rorty releendo a Davidson piensa que no podemos desprendernos de nuestros esquemas conceptuales, de nuestros vocabularios heredados de nuestra propia comunidad, pues somos un producto contingente de las comunidades en las cuales hemos nacido y hemos sido educados. Los seres humanos somos resultado de una multiplicidad de azares y casualidades y no podemos escapar tan fácilmente de nuestra propia historicidad, lenguaje, léxico, valores, esquemas, concepciones. Por tanto, estamos atrapados en los léxicos que nos conforman históricamente. Todos ellos constituyen una herencia irrenunciable que define y configura

nuestra contingencia; pero que no nos determina de forma estricta y rígida.

De aquí surge la necesidad e importancia de cambiar el lenguaje para cambiar el curso de la historia. A lo largo de la historia, el sujeto humano ha manifestado la pulsión o deseo hacia lo absoluto y trascendente, esta actitud constituye una pulsión por excelencia. Freud denominó a esta actitud la pulsión epistemológica. En la misma línea, Rorty califica esta pulsión de ilusoria, peligrosa e inútil, una pulsión que se expresa en nuestra tradición filosófica fundamentalmente como el deseo de “*salir del lenguaje*”, y de forma similar, una pulsión que se corresponde con el deseo de “*salir de nuestra condición humana*”.

Rorty califica este deseo de salir del lenguaje -y poner fin definitivamente a la discusión entre los seres humanos- la tentación “*heterológica*” (Bernstein, *Perfiles filosóficos*, p. 298.) Esta tentación⁴⁹ se expresa mediante la afirmación de enunciados indiscutibles, que se declaran verdaderos con independencia del acuerdo o desacuerdo de los demás, y que adoptan múltiples formas: teológica, metafísica, positivista, científicista. Esta actitud epistemológica ha dominado toda nuestra tradición filosófica y científica occidental. Esta posición intelectual es descrita por Rorty como fundamentalmente dogmática, totalitaria, y represiva. En definitiva, responde al deseo del hombre de estar por encima de las contingencias materiales, culturales e históricas, por encima de las *doxai* (opiniones) para encontrar un punto de vista eterno, fijo y atemporal. Esta tentación heterológica ha tenido un amplio reflejo y seguimiento en la historia del pensamiento occidental científico y filosófico.

Rorty sigue la idea de la filósofa de la ciencia Mary Hesse que nos ayuda a advertir cómo la metáfora constituye una parte

⁴⁹ Rorty critica la tentación “*heterológica*”, el deseo de salir del lenguaje: poner fin a la discusión entre los seres humanos con la referencia a un “fuera de debate”. Esta tentación se expresa casi siempre mediante la afirmación de enunciados *indiscutibles*, a los que se declara *verdaderos* con independencia del acuerdo o el desacuerdo de los demás. Es fundamentalmente dogmática, totalitaria y represiva. Afecta al nivel “meta” (metafísica, metalenguaje, metaciencia...) que pretende propulsar por encima de las contingencias materiales, culturales, históricas, por encima de las *doxai* (opiniones). Según Rorty, esta tentación se ha expresado con abundancia a lo largo de toda la filosofía occidental.

esencial para el progreso científico, aunque no coincide con éste en cuanto a las pretensiones cognitivas de la metáfora. Las metáforas conforman una causa de creencias y deseos, y no modelos de las representaciones de mundos no conocidos, sino mundos “*simbólicos*” en vez de mundos “*naturales*”. Davidson nos invita a concebir las metáforas que hacen posibles teorías científicas nuevas, como causa de nuestra capacidad de conocer más acerca del mundo, en vez de como expresión de este conocimiento.

Rorty advierte que existe un problema constante en la filosofía que consiste en considerar el conocimiento como la suprema actividad que podemos prestar al discurso intelectual; y las pretensiones cognitivas como las pretensiones más altas, elevadas y sublimes que podemos aspirar con el pensamiento y el lenguaje. Por consiguiente, la terapia intelectual para dicha enfermedad consistiría en liberarnos de las pretensiones cognitivas del lenguaje y del conocimiento.

Richard Rorty también sigue la idea de Mary Hesse, en torno a que las revoluciones científicas con “*redescripciones metafóricas*” de la naturaleza, y no aprehensiones intelectivas de la esencia y la naturaleza intrínseca de los fenómenos naturales, aunque los platónicos y los positivistas se resisten a esta interpretación porque siguen teniendo una concepción reduccionista de la metáfora y siguen considerando que podemos atrapar los fenómenos naturales a través de proposiciones verdaderas. Incluso, estos grupos consideran la metáfora como un instrumento inservible y superficial para el verdadero propósito del lenguaje que consiste fundamentalmente en representar la realidad. En este sentido, Rorty considera que: “mientras que a los platónicos y a los positivistas lo metafórico les parece irrelevante, a los románticos les parece irrelevante lo literal.”(Rorty, R.: *Contingencia, ironía y solidaridad*, p. 39) En cambio, un ironista romántico tiene una concepción expansionista e imaginativa al considerar que la metáfora es extraña, mística, maravillosa y puede proporcionarnos infinitas posibilidades de comunicación.

Tales creaciones no son el resultado de la acertada reunión de las piezas de un rompecabezas. No consisten en el descubrimiento de una realidad que se halla tras las apariencias, de

una visión sin distorsiones de la totalidad del cuadro, con la cual reemplazar las concepciones miopes de sus partes. La analogía adecuada es la de la invención de nuevas herramientas destinadas a ocupar el lugar de las viejas. (32)

Esta concepción hesseniana del lenguaje permite a Rorty concebir la historia moral e intelectual occidental como una historia continua de metáforas. Al concebir la historia del lenguaje, la historia de las artes, las ciencias, el sentido de la moral y la justicia como una historia de metáforas puede excluir la imagen de la mente humana y los lenguajes humanos como fenómenos que están conducidos por un telos, un fin, una trascendencia, un Dios o la simple Naturaleza.

La cultura que renuncia a esas dos ideas representará el triunfo de las tendencias del pensamiento moderno que se iniciaron hace dos siglos: las tendencias comunes al idealismo alemán, a la poesía romántica y a los políticos utopistas. (36)

Esta concepción metafórica de la historia de occidente supone una redescipción irónica de nuestra propia cultura que históricamente ha establecido una supremacía de la racionalidad científica y filosófica sobre el género literario. Esta explicación de la historia intelectual sintoniza con la definición nietzscheana de “*verdad*” como “un móvil ejército de metáforas”. En este sentido, decir con Nietzsche que dios ha muerto significa que no servimos a propósitos más elevados a la condición humana.

Una percepción de la historia humana, como la historia de metáforas sucesivas nos permitiría concebir al poeta, en el sentido genérico de hacedor de nuevas palabras, como el formador de nuevos lenguajes, como la vanguardia de la especie. (40)

El lenguaje es esencialmente metafórico, equivoco y ambiguo, precisamente, por ser así, el lenguaje se adapta bien a la poesía, pero mal a la ciencia y la filosofía. La naturaleza metafórica del lenguaje impide la univocidad y, por eso mismo, hace imposible toda suerte de conocimiento científico preciso y riguroso. La ciencia es, también en el mejor de los casos, poesía. Richard Rorty expresa esta idea cuando afirma que la ciencia es un género poético mientras la poesía constituye un género de investigación peculiar que no debemos despreciar.

Mientras que los físicos trabajan para la transformación siguiente resolviendo enigmas, los humanistas trabajan para esa transformación contando relatos acerca de cómo están conectadas entre sí las transformaciones del pasado. (Rorty, *Filosofía y Futuro*, 72)

En definitiva, el modo de proceder de ambos saberes es distinto. Sabemos que el conocimiento humano se ha fragmentado con la postmodernidad. Esto supone para la filosofía la posibilidad de generar encuentros libres y abiertos de los distintos géneros de discurso.

Lista de Referencias

Bernstein, R. J. (1991). *Perfiles filosóficos. Ensayos a la manera pragmática*. México: Siglo XXI.

Hesse, Mary B. (1996). *Models and analogies in science*. Notre Dame, Ind: University of Notre Dame Press.

Nietzsche, Friedrich. (1985). *Sobre verdad y mentira en sentido extra moral*. (s/e)

Janik, A. y Toulmin, S. (1987). *La Viena de Wittgenstein*. Madrid: Taurus.

Kuhn, T. S. (1977). *La Tensión Esencial*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. (A. E. Sinnott Trad.). Barcelona: Paidós.

Rorty, R. (1993). *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos. Escritos filosóficos 2*. Barcelona: Paidós.

Rorty, R. (1996). ¿Solidaridad u objetividad? en *Objetividad, relativismo y verdad*. Barcelona: Paidós.

Rorty, R. (2002). Spinoza, el pragmatismo y el amor a la sabiduría, en *Filosofía y futuro*. Barcelona: Gedisa.

Rorty, R. (2002). Filosofía analítica y Filosofía transformativa en *Filosofía y futuro*. Barcelona: Gedisa.

Putnam, Hilary. (1988). Reason, Truth and History. (J. M. Esteban Cloquell Trad.) Cambridge: Cambridge University Press.

ACERCA DE LOS AUTORES



Antonio Castilla Cerezo

Doctor por la Universidad Central de Barcelona y profesor de la Facultad de Filosofía de la misma institución. Destaca de sus múltiples publicaciones, el libro colectivo *Nietzsche o el espíritu de ligereza*, elaborado bajo su dirección y editado por Plaza y Valdés en el 2004. Es especialista en la obra de los pensadores franceses Michel Foucault y Gilles Deleuze.

Carolina Fernández Castrillo

Doctora por las Universidades Complutense de Madrid y Sapienza di Roma.

Ha publicado diversos artículos en revistas internacionales, entre los que destacan: “Futurismo e attrazioni del precinema” en GIRLANDA, Elio (ed.) 2010, Oltre il cinema. Per una nuova storia dei media dal precinema al digitale, Dino Audino Editore, Roma; “Contributo futurista al linguaggio audiovisivo” en Teatro contemporaneo e Cinema, Nº 5; “La condición postmedia: nuevas posibilidades narrativas en la era digital” en Martínez, Alicia y Navío, Esther (ed.) Literaturas de la (Pos)Modernidad, Fragua, Madrid; “Máquinas & almas: arte digital y nuevos medios” en Lápiz: Revista internacional del arte, Nº 246 y “¡1914! La vanguardia y la gran guerra” en Lápiz: Revista internacional del arte, Nº 248.

Eduardo Oliva Abarca

Licenciado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL y alumno del Doctorado en Artes y Humanidades del CICAHM. Actualmente realiza su tesis sobre el tema de la metaficción literaria.

Elizabeth Sánchez Garay

Doctora por la Universidad Complutense de Madrid, profesora del Doctorado en Artes y Humanidades del CICAHM, investigadora del COZCyT y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Entre sus variadas publicaciones destacan los libros: *Italo Calvino: voluntad e ironía*. Fondo de Cultura Económica, 2001, y *Cándido o un sueño en la Tierra*. Plaza y Valdés, 2004.

Luz María Sepúlveda

Doctora por Universidad Nacional Autónoma de México y profesora de la Universidad Centro de Diseño y del Doctorado en Artes y Humanidades del CICAHM. Especialista en arte contemporáneo y “Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos” por el escrito *La utopía de los seres poshumanos*, publicado por el Fondo Editorial “Tierra Adentro”, 2004. Es autora del libro *Artes visuales en México: siglo XXI*, La oruga lapislázuli, 2008.

Ma. Gabriela Garza González

Licenciada en Letras Hispánicas en la Universidad Autónoma de Nuevo León. Actualmente es estudiante del Doctorado en Artes y Humanidades del Centro de Investigaciones en Ciencias, Artes y Humanidades de Monterrey, A. C.

Miguel G. Ochoa Santos

Doctor por la Universidad Complutense de Madrid, profesor del Doctorado en Artes y Humanidades del CICAHM, investigador del COZCyT y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Actualmente se encuentra en prensa el libro colectivo elaborado bajo su coordinación *Cuerpo y modernidad: arte y biopolítica*, editado por Plaza y Valdés. Ha escrito diversos artículos en revistas nacionales e internacionales y ha coordinado el texto *Mito, filosofía y literatura en la Modernidad* para la Editorial Plaza y Valdés, 2003.

Rafael Aguilera Portales

Doctor por la Universidad de Málaga, España, profesor, investigador de la Universidad Autónoma de Nuevo León y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Especialista en la obra del filósofo norteamericano Richard Rorty y en temas de Ética, Derechos Humanos y Ciudadanía. Su más reciente libro es *Educación ciudadana para una cultura de la legalidad*, publicado en esta misma colección del CECyTE NL en 2010.

El Proyecto Centro de Altos Estudios e Investigación Pedagógica (CAEIP), representa una de las cuatro funciones sustantivas del CECyTE, N.L.: Investigación (las otras tres son la Docencia, la Vinculación y la de Tutorías).

El Dr. Luis Eugenio Todd Pérez, Director General del CECyTE, N.L. es el autor de este Proyecto que se planta como objetivo general: Generar información y nuevos conocimientos de educación, útiles para el diseño de las políticas y acciones educativas.

Sus objetivos particulares son:

1. Formar recursos humanos para la investigación educativa.
2. Incidir mediante la investigación en la creación de conocimientos en la educación básica.
3. Contribuir a la formación de recursos humanos de extracción magisterial para la investigación educativa en Nuevo León.
4. Divulgar los conocimientos derivados de los hallazgos de las investigaciones mediante conferencias, publicaciones e inserción en la red.

Obras publicadas
Disponibles en www.caeip.org
SERIE: ALTOS ESTUDIOS

1. Aprender a enseñar Español
2. Aprender a enseñar Matemáticas
3. Aprender a enseñar Ciencias Naturales
4. Aprender a enseñar Historia
5. Aprender a enseñar Geografía
6. Aprender a enseñar Educación Cívica
7. Aprender a enseñar Educación Artística y Educación Física
8. Aprender a enseñar... en la escuela primaria
9. Educación. Presencia de mujer
10. La democracia en la escuela. Un sueño posible
11. Pescador. Pensamiento educativo
12. Formación ciudadana. Una mirada plural
13. Reconocimiento. A personajes nuestros
14. El medio ambiente. En la formación de los futuros profesores
15. Lo esencial de los valores
16. Educación ciudadana para una cultura de la legalidad
17. Utopía es compromiso y tarea responsable
18. Concepto y fundamento de los derechos humanos
19. Arte, ciencia y técnica

Arte, ciencia y técnica;
terminó de imprimirse en junio de 2010.
En su composición se utilizaron fuentes del tipo Georgia.
La edición fue coordinada y supervisada
por Ismael Vidales Delgado.

