

Una utopía musical:
Suvchinski, Eurasia y la poética de Stravinski
Javier Ares Yebra

La contribución de Johann Gottfried Herder
a la fundamentación de la estética
Marco Aurélio Werle

Hacia una perspectiva metamoderna del análisis
y la interpretación cinematográfica:
una propuesta metodológica
Aarón Rodríguez Serrano

Lo popular en Néstor García Canclini:
entre lo estético, lo artístico y lo cultural (1976-1990)
Emiliano Sánchez Narvarte

El cambio en la percepción de lo teatral:
las crónicas de Madame Vestris
Manuel Iglesias Vázquez

Eisenstein lee a Diderot: el cine antes del cine
Esteban Ponce

Comentarios bibliográficos

Boletín de estética

AÑO XXI | PRIMAVERA VERANO 2025 | N°71

Director

Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Secretario Editorial

Mauro Sarquis (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Comité Editorial

Facundo Bey (CONICET) – Sol Bidon-Chanal (CONICET, Universidad Nacional de San Martín) – Gisela Fabbian (Universidad Nacional de San Martín) – Eleonora Orlando (Universidad de Buenos Aires, CONICET) – Daniel Scheck (Universidad Nacional del Comahue)

Comité Asesor

José Emilio Burucúa (Academia Nacional de la Historia de la República Argentina, Academia Nacional de Bellas Artes) – Marina Cañardo (UBA) – Filippo Fimiani (Università degli Studi di Salerno) – Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Elena Oliveras (Universidad de Buenos Aires) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Haris Papoulias (Universidad Complutense de Madrid) – Pablo Pavesi (Universidad de Buenos Aires) – Carlos Pereda (Universidad Nacional Autónoma de México) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Jean-Marie Schaeffer (École des Hautes Études en Sciences Sociales-Centre National de la Recherche Scientifique) – Sigrid Weigel (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung, Berlín)

El *Boletín de Estética* es una publicación del Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF). Aparece dos veces al año, en mayo y noviembre. Su objetivo es contribuir al desarrollo del conocimiento en estética y filosofía del arte dentro del mundo de habla hispana a través de la edición de trabajos originales.

Esta publicación integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (CAICYT-CONICET) y la Scientific Electronic Library (SCIELO). Se encuentra indizada en: SCOPUS (Elsevier), Latindex 2.0 (Directorio y Catálogo), SJR (SCImago Journal), ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), Dialnet (Universidad de La Rioja, España), The Keepers Registry, OpenAlex, ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resources), MIAR (Matriz de Información para el análisis de revistas), BINPAR (Bibliografía Nacional de Publicaciones Periódicas Argentinas Registradas), LATINREV (Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades, FLACSO), CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas), CSIC, Malena y REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias de España, Madrid).

<http://www.boletindeestetica.com.ar/>
Contacto: boletindeestetica@gmail.com

Editor responsable: Ricardo Ibarlucía. Domicilio Legal: Miñones 2073, C1428ATE, Buenos Aires
© Centro de Investigaciones Filosóficas. Hecho el depósito que marca la Ley N° 11.723.

ISSN 2408-4417

Cubierta: César Sesio

Primavera-Verano 2025

SUMARIO

Artículos	3
Javier Ares Yebra	
Una utopía musical: Suvchinski, Eurasia y la poética de Stravinski	7-39
Marco Aurélio Werle	
La contribución de Johann Gottfried Herder a la fundamentación de la estética	41-59
Aarón Rodríguez Serrano	
Hacia una perspectiva metamoderna del análisis y la interpretación cinematográfica: una propuesta metodológica	61-80
Emiliano Sánchez Narvarte	
Lo popular en Néstor García Canclini: entre lo estético, lo artístico y lo cultural (1976-1990)	83-113
Manuel Iglesias-Vázquez	
El cambio en la percepción de lo teatral: las crónicas de Madame Vestris	115-140
Esteban Ponce	
Eisenstein lee a Diderot: el cine antes del cine	141-153
Comentarios bibliográficos	155
Galería	167
Aníbal Merlo	
Vuelos secretos	168

ARTÍCULOS

Javier Ares Yebra es Doctor y Máster en Comunicación por la Universidad de Vigo, Licenciado en Guitarra Clásica (CSM A Coruña) y en Comunicación Audiovisual (URJC) y Diplomado en Antropología Social y Política (FLACSO). Actualmente cursa un Máster en Filosofía Teórica y Práctica (UNED), es Profesor y Coordinador Académico Internacional de la Facultad de Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), e Investigador Colaborador de la Robert Craft & Igor Stravinsky Foundation (Estados Unidos). Ha realizado estancias de investigación en Suiza, Noruega, Portugal y Argentina, y ha ofrecido conferencias y seminarios en la Goldsmiths University de Londres, University of Central Lancashire, Kazakh National University of the Arts, Universidad de Granada y Universidad de Valladolid. Cuenta con artículos, libros y capítulos publicados sobre estética musical y cultura rusa (Suvchinski, Stravinski y Lourié); arte, comunicación e identidad; filosofía de la música; música del siglo XX para guitarra en España y América Latina y pensamiento decolonial. Correo electrónico: javier.ares@unir.net

Marco Aurélio Werle es Doctor en Filosofía por la Universidade de São Paulo (Brasil), donde se desempeña como Profesor Titular del Departamento de Filosofía e investigador del Instituto de Estudos Avançados. Es autor de *A poesia na estética de Hegel* (2005), *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger* (2005), *A questão do fim da arte em Hegel* (2011), *A aparência sensível da ideia* (Loyola, 2013) y *Arte e existência em Heidegger* (2023). Entre sus traducciones de obras filosóficas al portugués, se cuentan los *Cursos de estética, I-IV* de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (junto con Oliver Tolle, 1999-2004), *Escritos sobre arte de Goethe* (2005), *La cuestión de la técnica y El concepto de tiempo* de Martin Heidegger (1997, 2007 y 2020), *Doutrina da arte* de August Schlegel (2014) y *Plástica y Escritos sobre estética y literatura de Herder* (junto con Pedro Franceschini, 2018 y 2019). Correo electrónico: mawerle@usp.br

Aarón Rodríguez Serrano es Doctor en Comunicación Audiovisual y Licenciado en Filosofía. Cuenta con tres posgrados oficiales, entre ellos el Máster en Estética e Historia de la Cinematografía (UVA) y el Máster en Filosofía Teórica y Práctica (UNED). Es Catedrático de Universidad (Narrativa Audiovisual y Estudios de Cine). Ha publicado más de ochenta artículos indexados y una treintena de capítulos en monográficos de editoriales incluidas en SPI (Routledge, Tirant Humanidades, Errata Naturae). Es autor de doce libros sobre los cruces entre filosofía del arte y cine, entre los que destacan *Espejos en Auschwitz: Apuntes sobre cine y holocausto* (Shangrila, 2015), *Nanni Moretti* (Cátedra, 2018) y *Volter al cine* (Solaris, 2024). Ha trabajado con festivales de cine y es crítico habitual en *Caimán - Cuadernos de Cine* y *EAM*. Dirigió la colección "Intertextos" (2011-2018) en Shangrila Editorial. Correo electrónico: serranoa@uji.es

Emiliano Sánchez Narvarte es Doctor en Comunicación por la Universidad Nacional de La Plata, Candidato a Magister en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por la Universidad Nacional de San Martín y Profesor Adjunto e Investigador del Instituto de la Educación y el Conocimiento de la Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur. Coordinó junto a Ana Bugnone

el libro *El arte en América Latina* (La Marca, en prensa). Junto a Valeria Car, coordinó el libro *Desde el Sur de la Ciencia. Arte, cultura y política* (UNTDF, Argentina, 2025). Dirigió y compiló el libro de Néstor García Canclini, *Innovaciones artísticas y rebeliones sociales* (EDULP, Argentina, 2023), del cual escribió su estudio introductorio. Publicó los libros *Antonio Pasquali, un itinerario intelectual transnacional* (UCAB, Caracas, 2022) e *Intelectuales y políticas de comunicación en América Latina* (UNLP, Argentina, 2020). Realizó estancias de investigación en Venezuela, Bolivia, México y Brasil. Correo electrónico: esancheznarvarte@gmail.com

Manuel Iglesias-Vázquez es Doctor en Arquitectura, Diseño, Moda y Sociedad por la Universidad Politécnica de Madrid y Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Coruña. Es Investigador en Estudios Teatrales y Dramáticos y en Estudios Espaciales dentro de la Arquitectura. Desde 2025 dirige el Grado Universitario Oficial en Diseño de Interiores de la Universidad Camilo José Cela, donde integra el claustro docente. Ha combinado la práctica profesional en proyectos arquitectónicos y urbanos con el diseño, especializándose en interiorismo desde 2013; desde 2017 trabaja como diseñador de interiores y profesor de proyectos. Tutoriza el Máster de formación permanente y el Diploma de especialización en Diseño de Interiores (Mindway, ELLE Education-UCJC). Ha participado como ponente en congresos internacionales y publicado comunicaciones científicas en editoriales académicas de alto impacto. Correo electrónico: manuel.iglesiasv@ucjc.edu

Esteban Ponce es Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional del Litoral (UNL) y Doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es Docente-Investigador del Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (IHUCSO) e Investigador Asociado del Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF). Se desempeña como profesor de Filosofía Moderna y de Estética en la carrera de Filosofía de la UNL y en las carreras de Psicología y Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER). Ha publicado en revistas nacionales e internacionales trabajos relativos a la Ilustración, especialmente sobre Denis Diderot, la *Encyclopédie* y la Estética. Es Director de la revista *Tópicos* y forma parte del Comité Editorial de la revista *Siglo XVIII*. Es miembro fundador de la Asociación Argentina de Estudios del Siglo XVIII (AAES 18) y *Correspondant étranger* de la Société Diderot. Correo electrónico: estebanponce@gmail.com

Una utopía musical:
Suvchinski, Eurasia y la poética de Stravinski
· *Javier Ares Yebra* ·

Javier Ares Yebra

Universidad Internacional de La Rioja, España

Una utopía musical: Suvchinski, Eurasia y la poética de Stravinski

DOI: 10.36446/be.2025.71.423

Resumen

El presente artículo analiza la influencia de Piotr Suvchinski en el pensamiento estético de Igor Stravinski, centrándose en los aportes del filósofo ruso a las conferencias que el compositor impartió en Harvard durante el curso 1939-1940, publicadas en 1942 bajo el título *Poétique musicale*. Mediante una exhaustiva revisión de fuentes y documentos de diversos archivos, se argumenta que Suvchinski desempeñó un papel clave en la estructuración y organización conceptual de estas lecciones. Las conclusiones revelan que las ideas del eurasiatismo, movimiento al que Suvchinski estuvo estrechamente vinculado como uno de sus fundadores, constituyen el principal sustrato filosófico y cultural de la quinta conferencia, “Las transformaciones de la música rusa”.

Palabras clave

Estética musical; Rusia; Revolución; *Cronos*; Dialéctica

A Musical Utopia: Suvchinski, Eurasia, and Stravinsky's Poetics

Abstract

This article examines the influence of Piotr Suvchinski on Igor Stravinsky's aesthetic thought, focusing on the contributions of the Russian philosopher to the lectures the composer delivered at Harvard during the 1939-1940 academic year, which were published in 1942 under the title *Poétique musicale*. Through a thorough review of sources and documents from various archives, it is argued that Suvchinski played a key role in the conceptual structuring and organization of these lectures. The conclusions reveal that the ideas of Eurasianism, a movement to which Suvchinski was closely linked as one of its founders, form the primary philosophical and cultural foundation of the fifth lecture, “The Transformations of Russian Music”.

Keywords

Musical aesthetics; Russia; Revolution; *Chronos*; Dialectics

Recibido: 01/09/25. Aprobado: 03/11/25.

En 1939, la Universidad de Harvard ofreció a Igor Stravinski la cátedra de Poética Charles Eliot Norton.¹ La primera referencia a esta propuesta aparece en un documento del 28 de marzo de ese año, enviado al compositor por el historiador del arte Edward Forbes, que por aquel entonces presidía el comité de selección.² Días más tarde, tras comunicar su aceptación, Stravinski se convirtió en el primer músico en ocupar esta plaza creada en 1925.

La tarea principal del maestro invitado consistía en ofrecer una serie de lecciones que posteriormente eran publicadas por Harvard University Press. Así, las seis conferencias pronunciadas en francés por Stravinski durante el curso 1939-1940 fueron publicadas en 1942 bajo el título *Poétique musicale sous forme de six leçons*.³ El musicólogo y compositor francés Roland-Manuel (1891-1966) y el filósofo ruso Piotr Suvchinski (1892-1985) colaboraron con Stravinski en este proyecto.⁴

En la segunda conferencia, “Del fenómeno musical”, leemos:

Más complejo y verdaderamente esencial es el problema específico del tiempo, del cronos musical. Este problema ha sido objeto de un estudio, particularmente interesante, del Señor Souvtchinsky, filósofo ruso amigo mío. El pensamiento

¹ A partir de la fonética rusa propongo Igor Stravinski como forma ortográfica en castellano. El mismo criterio aplicaré en el caso de otros nombres rusos cuya fonética es, en general, igualmente compatible con la castellana (por ejemplo, Piotr Chaikovski, Alexander Scriabin, etc.). En las citas de documentos, ediciones de libros y artículos, conservaré la ortografía que aparece en los mismos.

² El documento forma parte de la Igor Stravinsky Collection, conservada en la Paul Sacher Foundation de Basilea (en lo sucesivo: PSF-ISC), Microfilm (en lo sucesivo: MF) 129.1-000107/108.

³ A la primera edición, publicada en francés, le siguieron, también en ese idioma, una segunda a cargo de la editorial Janin (1945), y una tercera (Plon-Le Bon Plaisir, 1952) en la que se especificaba su carácter de revisada y completada. La primera traducción fue la edición en castellano publicada en 1946 por la editorial Emecé de Buenos Aires (trad. Eduardo Grau). En 1947 apareció la primera edición en inglés. Posteriormente se publicaron la primera edición alemana (1949) e italiana (1954). Las citas que aparecen en el cuerpo de este texto pertenecen a la paginación de la primera edición, a la que me referiré como *Poétique*.

⁴ Sobre la ortografía de Петр Петрович Сувчинский, en su etapa de Berlín utilizó la forma Peter Suwtchinsky, y en París Pierre Souvtchinsky. A partir de la fonética rusa propongo Piotr Suvchinski como forma ortográfica en castellano.

del señor Souvtchinsky concuerda tan estrechamente con el mío propio, que no puedo hacer nada mejor que resumir su tesis. La creación musical es juzgada por el señor Souvtchinsky como un complejo innato de intuiciones y posibilidades, fundado ante todo en una experiencia del tiempo –el cronos–, cuya incorporación musical no nos aporta sino la realización funcional. (*Poétique*: 21)⁵

Suvchinski fue uno de los amigos más cercanos de Stravinski durante su etapa francesa y le dedicó varios textos importantes a su música.⁶ Stravinski le menciona una vez más a lo largo de estas conferencias, de nuevo en la segunda, al referirse a sus dos categorías de tiempo –psicológico y ontológico–, mediante las cuales interpreta a los compositores según su experiencia temporal particular.

Mi intención en este trabajo es presentar y analizar los aportes de Suvchinski al diseño y la elaboración de las conferencias. A través de los principales estudios y documentos conservados, argumentaré que fue el filósofo ruso quien desarrolló los fundamentos estéticos de las lecciones, particularmente de la quinta –marcada, como veremos, por las ideas del eurasiatismo– y de la segunda, cuyas reflexiones en torno a la idea del tiempo transcriben las tesis de su artículo “La noción del tiempo y la música”.⁷ La utilización que hizo Stravinski del concepto de *cronos* y de las ideas de contraste y similitud en el proceso compositivo evidencian esta influencia, especialmente en relación con un elemento tan intrínsecamente musical como es el tiempo. Además de la redacción íntegra de la quinta lección y del aparato teórico de la segunda, el plan general de las conferencias de Harvard y la importancia del concepto de *tipología* en la cuarta dan cuenta de la implicación de Suvchinski en el proyecto.

⁵ Las traducciones son propias salvo indicación contraria en las citas y la bibliografía.

⁶ Sobre su biografía y su amistad con el compositor, véanse Dufour 2006: 51-86; Walterskirchen 2006; Akimova 2011; Bretanitskaya 2011; Glebov 2017: 18-26; y Ares Yebra 2021: 15-33. Entre 1930 y 1976, Suvchinski consagró a Stravinski una serie de textos que lo consolidaron como uno de los exégetas más importantes de su obra. Algunos de estos escritos, como “Le miracle du *Sacre du Printemps* (Tradition et Inspiration)” (1962), permanecen inéditos en su totalidad.

⁷ En abril de 1939, la revista *Sur* publicó el artículo de Suvchinski “Reflexiones sobre la tipología de la creación musical. La noción del tiempo y la música”, que influyó considerablemente en el proceso de elaboración de las conferencias. Escrito originalmente en ruso (“Заметки по типологии музыкального творчества. I. Время и музыка”, PSF-IC, MF 103.1-02090/02111, 19 páginas, inédito en vida de Suvchinski), hasta donde llega mi conocimiento, se trata del único texto del filósofo traducido al castellano. La edición de *Sur* fue la primera; unas semanas más tarde apareció en *La Revue Musicale* una traducción al francés, “La notion du Temps et la Musique. Réflexions sur la typologie de la création musicale” (con el título y el subtítulo invertidos respecto de la edición de *Sur*).

El manuscrito de tres páginas que dedicó a la estructura y al contenido es decisivo para comprender el proceso de elaboración y su participación en ellas.⁸ Las correspondencias entre este documento y la primera edición son notables. Escrito en francés con algunas anotaciones en ruso, presenta un plan en ocho lecciones –aunque finalmente se publicaron seis y un epílogo– concebido por Suvchinski a petición de Stravinski. En él destaca la presentación de las ideas a través de oposiciones dialécticas: continuidad-discontinuidad, sacro-profano, determinado-indeterminado, contraste-similitud. Este mismo procedimiento dialéctico constituyó el principio estructural de ordenación empleado en la redacción final de la *Poética*. Asimismo, el manuscrito recoge las ideas de instante y duración, que, a través de Suvchinski, permiten vincular los postulados de las conferencias con la filosofía de Henri Bergson.⁹

Por su parte, Stravinski elaboró un texto en francés con algunos pasajes en ruso, concebido en seis lecciones y conformado por unas 1500 palabras que, básicamente, representan su aporte a las conferencias. De todos modos, un análisis de contenido de los borradores y apuntes que integran el dossier Roland-Manuel, permite afirmar que la redacción de conjunto fue obra del musicólogo francés.¹⁰

A los manuscritos mencionados debe añadirse, además, un texto redactado por Suvchinski, mecanografiado en ruso con correcciones manuscritas, que se corresponde con la quinta conferencia, “Las transformaciones de la música rusa”.¹¹ En la presente investigación, me propongo analizar la relevancia de esta conferencia en el contexto de la *Poética* y examinar sus ideas clave a partir del pensamiento estético de Suvchinski, prestando especial atención a su participación en el eurasiatismo, cuyas ideas iluminan de forma decisiva la quinta lección. Antes, ubicaré a Suvchinski dentro del contexto eurasiático e interpretaré críticamente su pensamiento en relación con las principales características de este movimiento. Este enfoque permitirá, en primer lugar, contextualizar el eurasiatismo y la música en su producción y, en segundo lugar, sentar las bases para un análisis detallado de la quinta conferencia.

⁸ El manuscrito fue localizado por Éric Humbertclaude, quien años más tarde me facilitó una copia tanto de este documento como del archivo de Suvchinski. Para una consulta del manuscrito véanse Dufour 2003 y Ares Yebra 2014 y 2021.

⁹ Sobre la recepción de Bergson en Rusia, véanse Nethercott 1995 y Fink 1999. Para una valoración general de su influencia, puede consultarse Pilkington 1976.

¹⁰ Para una consulta de estos documentos, véase PSF-ISC. Los manuscritos de Roland-Manuel fueron descubiertos por Myriam Soumagnac, quien los empleó en su edición de la *Poétique* (2011).

¹¹ Cabe mencionar también una traducción al francés de este texto, realizada por Soulima Stravinski, uno de los cuatro hijos del compositor. Sobre estos documentos véase PSF-ISC.

1. UNA CONSTELACIÓN EURASIÁTICA: SUVCHINSKI Y EL CÍRCULO DE PARÍS

El eurasionismo conjuga corrientes de pensamiento y elementos teóricos de finales del siglo XIX y principios del XX: un naturalismo teológico inspirado en la *Naturphilosophie* romántica, corriente filosófica enmarcada en el idealismo alemán que tuvo en Schelling a su principal impulsor; un modo de entender la cultura que bebía de las tesis de Spengler, cuya obra en dos volúmenes *La decadencia de Occidente* fue parte del caldo de cultivo que dio lugar a la ideología eurasiática; la idea herderiana de la *Volksgeist* (el “espíritu del pueblo”); una concepción cíclica de la historia, temperada por una reinterpretación de la filosofía de Hegel que conjugaba la dialéctica con la idea de un fin de la historia, entendida en términos de progreso; un relativismo cultural fruto de una voluntad de universalidad frente a las tradiciones no europeas; la propensión a la metafísica y al vitalismo bergsonianos (Laruelle 2001).

El pensamiento eurasiático articula una retórica de auto-legitimación, representa una epistemología en el límite entre el saber y la fe, entre la ciencia y la metafísica; una geosofía, fundada sobre la idea de un tercer mundo (ni Europa ni Asia); y, ante todo, una hermenéutica. A ello cabe añadir el cuestionamiento ruso de la alteridad europea, el peso de lo identitario ligado a la geografía, y una voluntad de construir en relación con el derecho a la diferencia del mundo no occidental. La visión de Eurasia como sistema geográfico, unidad etno-cultural y espacio político, es el elemento central de esta ideología cuya unidad se sustentaba en una interpretación del escenario eurasiático como espacio autárquico, en oposición a una Europa moderna que venía incrementando su individualismo y su orientación materialista.

Considerando la complejidad de este “sistema” de pensamiento nacido en el contexto de entreguerras, abordar el papel de Suvchinski en el eurasionismo supone un desafío a varios niveles. En primer lugar, la dispersión de las fuentes, ya que muchos documentos que habilitan su reconstrucción histórica se encuentran en archivos de Nueva York, Princeton, Moscú, París, Londres y Praga. Además, en comparación con la trascendencia de lo acontecido, todavía se sabe relativamente poco sobre cómo artistas, escritores y pensadores emigrados interactuaron con las culturas locales de destino, y de qué manera estas influyeron en su relación con los hechos posteriores a la Revolución Rusa.¹²

¹² Para una historia cultural de la emigración rusa de entreguerras, véanse Raeff 1990 y Slobin 2013. Para una aproximación a la historia de la literatura rusa de entreguerras, véase Tihanov 2011. Para abordar la apropiación de la cultura francesa –particularmente del modernismo europeo– por parte de los emigrados rusos en París, y su participación en la vida cultural parisina, véase Livak 2003.

El eurasionismo fue el producto intelectual de una emigración de entreguerras que redefinió a Rusia como Eurasia, una entidad geopolítica y cultural a modo de tercer continente, distinto de Europa y de Asia. Los eurasiáticos trataron de reconciliar los planos espiritual y material de la vida, proponiendo a tal efecto una sociedad basada en principios religiosos. Sus concepciones influyeron significativamente en diversas disciplinas, desde la literatura a la geografía, pasando por la filosofía, la teología y el arte.¹³

Tanto Suvchinski como Trubetskoi y Savitski pertenecieron a la generación de los nacidos en la década de 1890, un período notable de la historia de la cultura rusa.¹⁴ Se trata, más concretamente, de la llamada Edad de Plata, que tuvo lugar entre la última década del siglo XIX y la de 1920, en la que se desarrolló el modernismo ruso en la música, la pintura y la poesía. En la década de 1910, Suvchinski se involucró en la llegada del modernismo a la música rusa, protagonizando junto a Asafiev un episodio decisivo, su abandono de la revista *El Contemporáneo musical* [Музыкаль’nyi Sovremennik], que había cofundado junto a Andrei Rimski-Korsakov, por desavenencias con la línea editorial. Posteriormente, ambos se asociaron para fundar *Melos*.

Fue Suvchinski quien desarrolló más ampliamente el pensamiento estético dentro del eurasionismo. Aspiraba a combinar su visión sobre la creatividad y la autonomía de la obra artística, con una perspectiva marxista del arte, en su relación con la economía y la sociedad, siempre desde la centralidad que tenían para él los fundamentos religiosos.¹⁵ Para otros eurasiáticos, el arte debía estar más explícitamente ligado a la idea de belleza como expresión de Dios. Esta fue la posición de Trubetskoi, que consideraba el enfoque de Suvchinski demasiado moderno y “de izquierdas” (Glebov 2003: 22).

A pesar de su importancia, Suvchinski es posiblemente el menos conocido de los principales eurasiáticos. A juicio de Humbertclaude, “se casó con su siglo mientras mantenía el enigmático don de permanecer desconocido para el público en general” (2006: 228). Sin embargo, su producción es fundamental para comprender la relación entre

¹³ Para una ampliación sobre el modernismo y el papel de la literatura en la emigración rusa, véase Slobin 2013. Sobre el uso de la poesía en la “reinención del pasado”, véase Hodgson, Shelton y Smith 2017: 355-392.

¹⁴ La literatura especializada refleja notables diferencias en la selección de los principales exponentes del eurasionismo. En cambio, las investigaciones coinciden al interpretarlo como producto de la emigración y, por consiguiente, como un movimiento ideológico y político que hunde sus raíces en el exterior de Rusia. En general, en ellas se considera a Suvchinski como fundador del eurasionismo, junto con Trubetskoi y Savitski. Sobre esto, sugiero consultar Polovinkin 1995, Laruelle 1999, Glebov 2006, 2011 y 2017.

¹⁵ Una referencia al marxismo en Suvchinski como perspectiva analítica de la producción artística puede encontrarse en su texto “A propos d’une fin de saison (Kurt Weill. Igor Markewitch)” (ca. 1935), que se encuentra en la Médiathèque Communale de Mónaco, Fonds Boris de Schloezer, BSC4.

el eurasiatismo y corrientes estéticas como el modernismo ruso. Su interés por la música y la literatura, su personalidad y su perspectiva filosófica, aportaron al eurasiatismo un aura particular, que atrajo no sólo a compatriotas interesados en geopolítica, sino también a escritores, compositores y poetas. A través de diversas actividades (emprendimientos editoriales, publicaciones, organización de conciertos, apoyo y acompañamiento de carreras artísticas), Suvchinski trató de dar una respuesta a las transformaciones de la vida y de la sociedad en el contexto de la modernidad, potenciando el papel trascendental del arte y la religión. En este sentido, fue el gran articulador de la constelación eurasiática.¹⁶ Además, Suvchinski fue el único de los principales exponentes del eurasiatismo que tuvo alguna experiencia con el nuevo gobierno bolchevique, a través de su cooperación con Arthur Lourié, jefe del Departamento de Música del Narkompros entre 1918 y 1921 (Ares Yebra 2023).

Tras la desintegración del Imperio Ruso, las diferentes corrientes del eurasiatismo compartieron la visión de Rusia como una unidad política y cultural en forma de utopía eurasiática. Los eurasiáticos no se limitaron únicamente a conformar una corriente intelectual basada en la denuncia del imperialismo epistemológico de Occidente sino que tuvieron un horizonte común. En la década de 1920, protagonizaron la escena cultural y política de la emigración rusa: celebraron congresos políticos, conferencias, y seminarios en París, Praga, Bruselas y Belgrado, fundaron periódicos, revistas literarias y publicaciones colectivas en las que difundieron sus ideas.

A partir de 1919, se localizan en las principales ciudades europeas numerosos exiliados rusos (Gorboff 1995; Struve, 1996). A comienzos de la década de 1920, Berlín era el principal escenario para el diálogo entre la vanguardia rusa y las corrientes artísticas europeas. Con la relocalización de los emigrados en París, muchos de los jóvenes artistas, poetas y críticos, se interesaron por las corrientes estéticas europeas, influidos, según Gibson (1990), principalmente por el modernismo literario de Proust y Joyce. En este contexto, Suvchinski y Stravinski se encontraron por primera vez en Berlín en 1922.

Por otra parte, cabe destacar la presencia del concepto de *revolución* en el discurso eurasiático. La primera ola migratoria que llegó a la Europa de entreguerras después de la Revolución Rusa, fue la portadora de numerosas corrientes partidarias de una revolución conservadora. Las más representativas fueron el nacional-bolchevismo y, precisamente, el eurasiatismo, que propuso una especie de utopía conservadora nacida de una

¹⁶ Algunas investigaciones señalan que Suvchinski no sólo fue miembro fundador del eurasiatismo, sino que “lo dirigió”, y que este compromiso le provocó su ruina económica. Para una interpretación en este sentido, véase Walterskirchen 2006: 4.

conciencia del hecho revolucionario, a la vez que partidaria de una vuelta a valores religiosos que se enfrentaban directamente con la Revolución de 1917. Este componente religioso está presente en todas las definiciones que el eurasiatismo dio de sí mismo, con independencia de su mayor o menor cercanía a la cuestión revolucionaria.

La experiencia soviética obligaba necesariamente a una toma de posición, y de este modo se manifestaron dos actitudes frente a la Revolución de 1917: celebrar el hecho revolucionario o rechazarlo en virtud de una profunda convicción occidentalista. Esto aceleró la escisión del movimiento en dos ramas: la praguense, que guardaba sus distancias con la URSS (Savitski, Trubetskoi, Alexieiev), y la parisina, cercana al nuevo régimen (Karsavin, Suvchinski, Efron, Mirski). El intento de constituir un partido político tuvo como consecuencia la escisión de una parte de la constelación eurasiática, que acabó conformando un círculo propio en la comuna parisina de Clamart, en la que vivieron la mayor parte de los eurasiáticos de izquierdas, entre ellos, Suvchinski, Mirski, Seseman, Lourié y Efron.¹⁷

El 24 de noviembre de 1928, la publicación *Eurasia*, editada por el círculo de Clamart, definió claramente sus objetivos en su primer número: conectar las perspectivas eurasiáticas sobre la historia de Rusia con el despertar de una conciencia política marxista. La publicación, dirigida por Suvchinski y Mirski, supuso la formalización del cisma en el seno del movimiento.¹⁸ La revista consagró parte de su contenido a glorificar determinados aspectos de la Unión Soviética, principalmente económicos y organizativos. Los eurasiáticos de París se acercaron al marxismo siguiendo lo que entendían como una afinidad con su propia concepción del mundo. No obstante, las tesis marxistas tampoco llegaron a constituir una plataforma ideológica común.

Además de publicar el semanario marxista *Eurasia* (1928-1929), el círculo de París alentó también una edición en Bruselas, *Evraziac* (1929-1934). Asimismo, el círculo parisino propició el contacto con las principales corrientes estéticas de la época –modernismo, formalismo, constructivismo–, lo que influyó decisivamente en su relación con el arte. En este sentido, Suvchinski trató de articular el eurasiatismo con las estéticas de vanguardia.

¹⁷ Sobre los eurasiáticos de izquierdas y la relación e influencia de Gorki en ellos, véase Primochkina 2001.

¹⁸ En la órbita de esta investigación, la correspondencia de los miembros del círculo de París con los representantes de la cultura y literatura soviética constituye una importante fuente de conocimiento acerca de la orientación filosófica y política del grupo. Sobre la correspondencia entre Suvchinski y Mirski, véase Smith 1995. Respecto al intercambio epistolar entre Suvchinski y Gorki, véase Primochkina 2005.

En la década de 1930, el grupo de París se fue difuminando poco a poco bajo los acontecimientos de la historia. En 1935, el movimiento estaba ya muy mermado, y sobrevivía en Praga a través de Savitski y sus seguidores, que se convirtieron en los principales y casi únicos representantes a nivel internacional. La Segunda Guerra Mundial, la muerte de Trubetskoi en 1938, el retorno a la URSS de algunos eurasiáticos marxistas, y la marcha de Jakobson y Florovski a los Estados Unidos, supusieron el fin del eurasiatismo tal y como se había dado a conocer en la década de 1920.

2. LA MÚSICA Y RUSIA-EURASIA EN LOS ESCRITOS DE SUVCHINSKI

Los escritos de Suvchinski conforman un *corpus* particular en el que aparecen con frecuencia reflexiones sobre la música e ideas acerca de la historia y el destino de Rusia y Eurasia. Además del manuscrito original de “La noción del tiempo y la música”, sus primeros 31 textos están escritos en ruso: los tres primeros artículos en San Petersburgo (entre 1915 y 1917); cuatro artículos en Sofía (1921); dos escritos entre Sofía y Berlín (1921-1922); nueve en Berlín (1922-1925), y los trece primeros artículos en París (1925-1930).¹⁹

Con sus textos, Suvchinski contribuyó a la construcción de una variante modernista para el eurasiatismo, desde la que repensar la identidad rusa-eurasiática, el papel de la memoria histórica y la articulación del arte y la política en el contexto contemporáneo. Al mismo tiempo, su interés por el arte moderno puso de manifiesto la existencia de concepciones diferentes dentro del movimiento.

Suvchinski no fue protagonista en la formulación de la retórica estructuralista eurasiática, más relacionada con un ámbito de estudio –la lingüística– que no formaba parte de sus líneas de investigación. El intercambio entre Trubetskoi, Savitski y Jakobson fue decisivo en el desarrollo de un método basado en el concepto central de Eurasia. Savitski llamó a este método “sistémico”, mientras que Trubetskoi y Jakobson lo denominaron “estructuralista” (Glebov 2005: 314). El estructuralismo eurasiático influyó posteriormente en Levi-Strauss a través de Jakobson, que conectó las concepciones eurasiáticas con la escuela lingüística de Praga. Atender a la intersección entre

¹⁹ Una descripción y clasificación de los escritos de Suvchinski puede verse en Humbertclaude 2012: 83-98. El autor divide la producción de Suvchinski en tres períodos, tomando la cuestión eurasiática como eje principal: 1. “En Rusia: ruso y músico”, hasta 1919; 2. “En el exilio: ser músico en Eurasia”, 2a. 1921-1929; 2b. 1930-1981; y 3. “Edad avanzada: vuelta a la casilla Eurasia”, 1982-1985.

eurasiatismo y estructuralismo es esencial para comprender la importancia que las nociones de sistema y estructura tuvieron en los discursos del grupo.²⁰

Las concepciones eurasiáticas constituyen el gran eje que articula la producción de Suvchinski y condicionan su interpretación del arte y de la sociedad. Atendiendo a esta significativa presencia, propongo considerar al eurasiatismo como sustrato de su pensamiento, una constante, y no un momento histórico en su evolución. La perspectiva de Suvchinski trasciende el pensamiento geográfico característico de otros eurasiáticos como Savitski. Su visión del eurasiatismo se percibe no tanto en las temáticas de sus análisis histórico-culturales como en su tratamiento, en el tipo de aproximación.

Para exponer su interpretación sobre algunos de los temas que conformaron la agenda eurasiática, a continuación presento una selección de textos y pasajes significativos de su producción.²¹ El recorrido que sigue, ciertamente breve en comparación con el volumen de sus escritos, es, como veremos, necesario para el posterior análisis y valoración de Rusia-Eurasia como elemento esencial de la *Poética*.

Para Suvchinski, el eurasiatismo supone esencialmente una especificidad histórico-cultural que abreva, entre otras, en las tradiciones eslavo-rusa, bizantina y turca, y que niega por principio la existencia de una cultura universal. Puesto que la noción de movimiento está en la base de sus ideas, y constituye la posición ontológica de una generación de individuos ante su lugar y tiempo en el mundo, Suvchinski defendió la tesis de la “migración de la cultura, del desplazamiento geográfico de sus centros y sus

²⁰ La idea de tipos histórico-culturales de Nikolai Danilovski tuvo un importante papel en el desarrollo del eurasiatismo estructuralista. Los eurasiáticos tomaron de Danilovski la noción de *tipos* y la reemplazaron por la de *sistema*. Sobre ello, véase Sériot 1999: 46-47. Las nociones de *tipología* y *tipos* en Suvchinski –y a través de él, en la cuarta conferencia de la *Poética*–, podrían provenir de este intercambio de ideas. Algunas referencias en su producción a los conceptos de sistema y tipos/tipología, pueden verse en Souvtchinsky 1953b: 1-2, 13 y 16; 1982: 26, 28, 31.

²¹ En este trabajo incluyo textos con referencias explícitas al movimiento eurasiático, textos musicales que remiten al eurasiatismo, y textos eurasiáticos con reflexiones musicales. Pero como señala Humbertclaude (2012: 29) “la dicotomía es artificial”, pues sus escritos eurasiáticos tratan del acto creativo, sobre todo en relación con la música, y sus textos musicales nacen de la experiencia eurasiática. El último gran proyecto que Suvchinski no pudo finalizar fue una obra en la que, precisamente, trataba de articular su idea de Eurasia con su visión de la música. Existe un inventario manuscrito en el que dejó indicados algunos textos, con el título genérico: “Domaine musical|Textes sur la musique| (préface. Citation, pages 22/23 I. S. ‘Poétique musicale’)”. Este inventario presenta algunas diferencias con otro documento, un boceto de los contenidos de la obra realizado por Suzel Duval, a quien había confiado el proyecto en caso de muerte. Agradezco a Éric Humbertclaude el haberme facilitado una copia del material relativo a esta obra inacabada de Suvchinski.

puntos focales” ([1926] 1990c: 67). La idea de migración de la cultura había sido propuesta por Savitski (1921) para trazar lo que consideraba el destino de Eurasia. Siguiendo su tesis, cada época histórica está determinada por una región geográfica concreta que ostenta la capacidad de acoger y potenciar la civilización más dinámica, relacionando el cambio del centro de gravedad de la cultura mundial con las condiciones y variaciones climáticas. A juicio de los eurasiáticos, Eurasia estaba destinada a reemplazar a Europa como nuevo centro. En este sentido, se percibe una oposición entre una Eurasia estructuralista y una Europa atomista y positivista.

Los eurasiáticos insistieron en el carácter intrínsecamente relativo de los hechos culturales. Sus postulados se caracterizaron, por un lado, por una crítica frontal al universalismo –que según ellos había dividido el mapa socio-cultural del mundo en pueblos civilizados y pueblos no civilizados–, y por otro, por “el rechazo categórico al europeocentrismo cultural-histórico epistemológico” (Suvchinskii [1926] 1990c: 68).

Otro de los fundamentos defendidos con mayor fervor por los miembros del grupo es la negación de la idea de progreso. Para Suvchinski, Europa había situado en primer plano las cuestiones científicas y técnicas, atrofiando el desarrollo del elemento ideológico, pero sobre todo, de la dimensión religiosa de la vida cotidiana.

Además de lo oriental y del elemento geográfico, la experiencia de la religión constituyó el otro gran tema para los eurasiáticos. A pesar de las discrepancias dentro del movimiento, que en ocasiones daban lugar a posiciones antagónicas, las diferentes corrientes concedieron al fundamento espiritual-religioso un carácter central, necesario para poder llevar a cabo una revisión profunda de la historia, la sociedad y la cultura de Rusia, que ellos consideraban impostergable. En este aspecto, los integrantes del círculo de Clamart trataron de mantener una voluntad de acercamiento a las masas que los aproximaba al gobierno bolchevique, pero subrayando al mismo tiempo la importancia de los valores ortodoxos como base para los grandes cambios históricos de Rusia.

La Revolución Rusa ha definido de manera precisa a Rusia como un mundo eurasiático independiente [...]. Existen tres momentos fundamentales del tipo ruso histórico y contemporáneo: una sustancia primera religiosa y cultural de los pueblos ruso-eurasiáticos; la Revolución como totalidad de las ideas y de los procesos que han contribuido a la creación del tipo contemporáneo de Rusia; y el sistema de consecuencias de la Revolución que se manifiesta formalmente en el federalismo soviético y el estatismo económico. (Suvchinskii [1928] 2012c: 203)

En su texto “El eurasiatismo”, Suvchinski afirma:

Uno de los problemas fundamentales que los eurasiáticos intentan resolver es el de la síntesis entre un pensamiento religioso y un pragmatismo fundado empíricamente. Trata de definir una visión global del mundo que, enraizada en las profundidades espirituales, sea susceptible de concretar una táctica y de conducir a la acción. / El término “Eurasiático” es un término geográfico. En la visión del mundo en la que la geografía tradicional no distingue más que dos continentes, Europa y Asia, los Eurasiáticos han agregado un tercero, intermedio: (Eurasia, englobando las llanuras de Europa oriental, de Siberia occidental y del Turquestán). (Suvchinskii [1926] 1990c: 65)

Y más adelante, señala:

[...] en conformidad con las concepciones eurasiáticas, el pensamiento contemporáneo de la cultura debe desarrollar sus aspectos teológico-especulativos y buscar las leyes de la realización concreta de la experiencia religiosa, tratando de resolver el problema del significado social de la religión. Es indispensable elaborar una visión sintética del mundo donde la imagen de la fe se refleje en la diversidad de la vida. Para los eurasiáticos corresponde precisamente a Rusia la tarea de hacer renacer la idea de theosis que ha perdido la cultura europea, para que los hombres retornen a esta visión divina que ilumina todo el imperio y todo el devenir. Rusia ha vivido siempre del testimonio diario de su fe. (Suvchinskii [1926] 1990c: 69-70)

La concepción de la historia en Suvchinski presenta, además, elementos tomados de las tesis bergsonianas sobre el tiempo y la conciencia.²² La manifestación más clara de esa influencia es, precisamente, la interpretación de estos conceptos en sus reflexiones sobre la crisis moderna del mundo occidental y de los valores religiosos. Esto se aprecia especialmente en “El tiempo de la fe”:

La vida se percibe en el instante del tiempo, en el choque de fuerzas, como eclosión ininterrumpida de la voluntad, los nudos y desenlaces de una innumerable serie de construcciones trágicas. Cualquier evento se concibe en su esencia sin ser consciente de su causalidad en el pasado, sin deducción lógica de las consecuencias en el futuro. El pasado es patrimonio de la memoria; el dominio del futuro es sólo del orden de la clarividencia y la profecía. A ambos lados de cada evento, el abismo. Cada evento es un acto de la voluntad en el instante. Esta concepción de la percepción de la vida, desde el punto de vista de la manifiesta-

²² Algunas investigaciones argumentan a favor de una filosofía de la historia en Suvchinski, en conexión con un eurasiatismo de corte estructuralista. A este respecto, véase Levidou 2011.

ción de la voluntad y de la sumisión a la voluntad, es una concepción de lo trágico y lo religioso de la visión del mundo [...]. La percepción trágica se identifica con la aceptación religiosa, porque la tragedia es una proyección activa y voluntaria del principio religioso. (Suvchinskii [1921] 2012a: 120-121)

La cuestión espiritual también se recoge en “Superar la revolución” (1923), donde Suvchinski plantea una reflexión en el marco de los acontecimientos que se sucedieron a partir de 1917. Conforme avanza el texto, encontramos una mayor profundización en la religión y la fe como elementos definitorios de la hermenéutica eurasiática, tratamiento que para Suvchinski difería notablemente de lo que él entendía como la interpretación europea:

En primer lugar, podemos afirmar que una cierta parte de Rusia ha madurado espiritualmente. Este hecho aparece claramente cuando comparamos espiritual e ideológicamente Rusia y Occidente. La sensibilidad religiosa de la conciencia rusa es un fenómeno de masas. Sin embargo, una catástrofe general como la guerra mundial no ha despertado en Occidente ninguna reacción religiosa. (Suvchinskii [1923] 1990b: 48-49).

En “Dos renacimientos (los años 1890 y 1900/20)”, texto de 1926, Suvchinski afirma:

[...] la estructura [psicológica] de tipo ruso y las regularidades de la historia rusa están caracterizadas por la existencia de un enlace misterioso entre el misticismo y el pragmatismo, entre los movimientos sociales y los movimientos espiritual-religiosos, entre el nomadismo y la organización. Los movimientos religiosos más notables siempre tienen una orientación social y práctica, y, aunque se separa fácilmente de sus raíces, el pueblo ruso siempre ha demostrado una asombrosa aptitud para la organización y la resistencia. (Suvchinskii [1926] 1990d: 79).

Para superar el caos revolucionario, Suvchinski vio preciso abrazar la conciencia religiosa e interpretar los acontecimientos desde la perspectiva de una fe inquebrantable. Los eurasiáticos entendían que la frontera entre los dominios de la fe y la vida cotidiana debía ser transgredida para construir una nueva sociedad.

Humbertclaude señala –a mi juicio, acertadamente– que los escritos eurasiáticos de Suvchinski revelan, además, “una reflexión inesperada sobre la libertad en la música”, siguiendo su idea de que la escucha constituye “la más atenta de todas las formas de conocimiento de las que dispone el hombre, la más religiosa, porque es simultáneamente intuitiva y abstracta, así como concreta y activa, prolonga el tiempo en el sonido” (2006: 228-229).

En 1922, Suvchinski afirma en “Los tipos de la creación (a la memoria de A. Blok)”:

Blok ya ha utilizado el término “música” muchas veces, así como el de “melodía”, de forma confusa e irresponsable, sin dar una definición clara, como si los hubiese utilizado sin sentirlos realmente. “Con todo tu cuerpo, con todo tu corazón, con toda tu conciencia, escucha la Revolución”. “El Espíritu es música”. Y en su último artículo sobre esta palabra, construye y formula toda su sensación del mundo. / En cualquier caso, el espíritu es música. Pero el espíritu no es el caos. El espíritu divino flotaba sobre el caos. El caos es el murmullo, y el murmullo no siempre es música. Si el caos realmente hubiera cantado, si hubiera sido una armonía dando solución a todo, entonces la Palabra sobre la creación del mundo no se habría pronunciado. El caos no cantaba, no era música, pues era precisamente lo contrario a la creación. La música comienza donde los elementos se combinan de manera mística con números y leyes. [...] En nuestra vida, el despertar musical es a la vez un despertar religioso porque en la religión, y sólo en ella, los elementos y las leyes no se oponen, no son mutuamente excluyentes, al contrario, se combinan y se compenetran. (Suvchinskii [1922] 2012b: 125-126)

En sus textos musicales, Suvchinski también expresó sus concepciones eurasiáticas. En “Dominio de la música rusa” (1953b), con el que introdujo el primero de los dos volúmenes de *Música rusa*, libro colectivo en el que intervino como autor y editor, se refería a Rusia como “continente-océano”, señalando que dicho término “no es una metáfora; Rusia-U.R.S.S. es ‘oceánica’ porque la inmensidad de su continente tiene un papel en sus destinos, desde todos los puntos de vista, el mismo papel que el océano en los grandes Imperios ‘oceánicos’” (Suvchinski 1953b: 2).

Posiblemente este texto sea uno de los escritos musicales de Suvchinski más generoso en referencias a Eurasia:

Es a partir de Glinka cuando este “continente” eurasiático²³ que llamamos Rusia, U.R.S.S., posee desde siempre un genio musical prodigioso, una concepción original y compleja del arte musical popular, una tradición definida y sólidamente desarrollada del canto llano y, además, desde la segunda mitad del siglo XVIII, una cultura muy matizada en materia de música profana transformó este genio, esta concepción, esta tradición y esta cultura, rescatándolos del anonimato y de la influencia extranjera, en un arte del más alto significado estético, cultural y moral. (Suvchinski 1953b: 15)

²³ Suvchinski añade la siguiente nota: “El término ‘Eurasia’ no significa en este contexto la unión de los continentes de Europa y de Asia, sino que define un continente que engloba a la vez a una gran parte de Europa y a una gran parte de Asia, formando por sí mismo un mundo geográfico, político y cultural –la “Sexta” parte del mundo” (Suvchinski 1953b: 15).

Un poco más adelante encontramos un largo pasaje con referencias a la historia de Eurasia y a su riqueza étnica, y también a la idea de sistema:

“Rusia” es un organismo, un sistema de múltiples elementos, y su proceso histórico, que es el regulador dialéctico de estos elementos, es en sí mismo complicado y puede parecer contradictorio. Los elementos técnicos fundamentales de Eurasia, considerados desde el punto de vista de su ubicación geográfica y geopolítica durante el desarrollo histórico de los pueblos de la U.R.S.S., son el elemento eslavo-ruso por un lado, y el elemento turco-mongol por otro. La historia de Eurasia es una serie de esfuerzos continuos y sistemáticos para formar un estado eurasiático; estos esfuerzos provinieron de diferentes partes del este y del oeste del continente eurasiático. Los esfuerzos de los escitas, hunos, kazajos y turco-mongoles persiguieron el mismo fin que los eslavos-rusos. Al final, fueron estos últimos quienes lograron pacificar y asimilar el continente eurasiático en un sistema político. El pueblo ruso tiene el notable don de asimilar los elementos étnicos más diferentes, por lo que a lo largo de su historia nunca ha estado circunscrito a un marco étnico exclusivo. [...] Esta complejidad racial del tipo ruso no podía dejar de tener profundas repercusiones en su estructura psicológica, en la variedad y entrecruzamiento de sus formas culturales y en la diversidad de sus percepciones creativas. (Suvchinski 1953b: 16-17)

En “Stravinsky de cerca y de lejos”, se refiere nuevamente a la idea de “continente-oceano”:

En este “continente-oceano” que es Rusia-Eurasia, los lugares de nacimiento y de formación de las grandes personalidades de la cultura rusa son particularmente importantes. Igor Stravinsky, ruso-ucraniano con ascendencia polaca y alemana, no pudo definirse personalmente, formarse y permanecer tal como lo conocemos, solamente en San Petersburgo. (Suvchinski [1975] 1982: 45)

Cabe destacar la conexión entre, por un lado, las ideas eurasiáticas de Suvchinski y su elección de Igor Stravinsky como paradigma del impulso creador y, por otro, su percepción de Rusia como Eurasia y su lectura de la historia de la música. Atendiendo al desarrollo histórico del eurasiatismo –décadas de 1920 y, en menor medida, 1930–, llaman la atención las referencias a Eurasia en gran parte de la producción posterior de Suvchinski, supuestamente “post-eurasiática”. A partir de estas referencias, argumento que sus escritos siempre participan, en mayor o menor grado, de las concepciones eurasiáticas. Por tanto, hablamos de una continuidad en su producción, y no tanto de escritos anteriores y posteriores a esta supuesta etapa histórica de su trayectoria intelectual.

Las referencias a Eurasia en los manuscritos preparatorios y la eliminación de la quinta conferencia –“Las transformaciones de la música rusa”– en la segunda edición ponen de manifiesto la importancia del contexto histórico, cultural y político de Rusia en el proceso de elaboración de la *Poética musical*. La “cuestión rusa”, reflejo de la controversia y la complejidad que suscitan los debates y las interpretaciones en torno a la Revolución de 1917, constituye un aspecto esencial de la ideología eurasiática y atraviesa toda la producción de Suvchinski. También está presente en su manuscrito para la *Poética*, donde encontramos referencias decisivas, que a continuación presento de manera literal y por orden de aparición:

- El folclore y la cultura musical. El canto llano. Kastalski. Rusia-Eurasia.
- “Italianismos”, “germanismos” y “orientalismos” de la música rusa.
- Los elementos fundamentales de la historiografía rusa. Las dos Rusias.
- La revolución y la reacción rusa.
- Los dos “desórdenes”. Glinka, Chaikovski, Musorgski, Rimski-Korsakov, Scriabin.
- El nuevo “folclorismo” soviético (de Ucrania, Georgia, Azerbaiyán, Armenia, etc.).

El manuscrito que Suvchinski dedicó a la *Poética* pone en evidencia que, para interpretar la cuestión rusa, son necesarias algunas consideraciones de tipo histórico-político, geográfico y religioso, así como un profundo conocimiento del arte y de la cultura. Su importancia se observa en el plan general para las conferencias, donde proponía dedicar a Rusia dos de las ocho lecciones, en concreto, la sexta y la séptima. Finalmente, acabaron convirtiéndose en la quinta lección, que fue motivo de controversias hasta el punto de ser eliminada en la segunda edición en francés.

3. ANÁLISIS DE LA QUINTA CONFERENCIA: “LAS TRANSFORMACIONES DE LA MÚSICA RUSA”

La quinta lección de la *Poética* fue pronunciada por Stravinsky en Harvard el 20 de marzo de 1940. El compositor no se ocupó de actualizar el texto que Suvchinski le había preparado, como demuestra la siguiente afirmación, que indica el tiempo transcurrido con respecto al momento de escritura de la conferencia:

[...] después de veintiún años de catastrófica revolución, Rusia no ha sabido, no ha querido, no ha podido resolver su gran problema histórico. [...] Se encuentra, como siempre se ha encontrado, en una encrucijada; de cara a Europa, a pesar de darle la espalda. (*Poétique*: 80)

Para contextualizar la recepción de esta conferencia sugiero atender a los hechos que rodearon su presentación y a lo sucedido en torno al momento histórico en que fue escrita. En mayo de 1939, Suvchinski ya tenía muy avanzado el texto. ¿Qué estaba sucediendo mientras escribía la quinta lección? Las fuerzas japonesas ocupaban territorio soviético en la frontera con Manchuria. En agosto de ese año, tras varios meses de enfrentamientos, el Ejército Rojo incrementó su ofensiva y se intensificaron los combates. El jefe del ejército soviético, Georgi Zhukov, utilizó tanques por primera vez en la historia militar de la URSS (Service 2010: 244). El 1 de septiembre, Hitler invadió Polonia.

El 30 de septiembre, Stravinski llegó a Nueva York. Exactamente dos meses más tarde, Stalin ordenaba invadir Finlandia. En marzo de 1940, los dos bandos acordaron que la frontera se situara más al norte de Leningrado a cambio de que los finlandeses pudieran conservar su independencia. El día 20 de ese mes, Stravinski se encontraba ante el auditorio de Harvard exponiendo “las transformaciones de la música rusa”. El siguiente pasaje explica la inclusión de la quinta conferencia en el diseño general:

Si he querido consagrar uno de mis cursos a la música rusa, no es porque yo esté particularmente vinculado a ella por razón de mis orígenes, sino sobre todo porque la música rusa, en particular en sus últimos desarrollos, ilustra de manera característica y muy precisa las tesis esenciales que tengo el placer de exponerles. (*Poétique*: 62)

Esas “tesis esenciales” provenían de Suvchinski, no sólo en esta conferencia, sino también en la segunda, “Del fenómeno musical”, donde Stravinski, como he expuesto anteriormente, lo menciona en dos pasajes a propósito de sus tesis sobre el *cronos*. En contraposición al resto de lecciones de la *Poética*, el estilo de la quinta es narrativo en lugar de meditativo, tiene un carácter mucho más específico, realiza valoraciones y plantea explícitamente juicios políticos. Pero sobre todo, la quinta lección difiere del resto en su autoría, puesto que estamos ante un texto que es obra de Suvchinski. Esto le otorga un lugar propio en la *Poética*, como coautor y referente, lo que constituye una notable diferencia con cualquier otra influencia que pueda considerarse al analizar las conferencias, como las de Jacques Maritain o Paul Valéry.

Al iniciar la segunda parte de la quinta conferencia, Stravinski señala:

Es de música de lo que voy a hablar, pero antes de hacerlo es absolutamente esencial, para que este problema particular quede mejor delimitado y situado, que les diga algunas palabras en términos muy generales sobre la Revolución Rusa. (*Poétique*: 66)

En ese momento, como si Stravinski diera paso a otro tipo de contenido, es en realidad Suvchinski quien vuelve a tomar la palabra a través de la voz del compositor. Cabe recordar lo que el filósofo le escribía mientras trabajaban en la elaboración de la conferencia: “Me gusta que vayan a decirse cosas nunca dichas, y qué suerte y felicidad que las vayas a decir tú, precisamente tú” (Varuntz 2003: carta nº 1936).

Varios de los personajes de la quinta conferencia son todavía hoy desconocidos. De hecho, el propio Suvchinski entró hace relativamente pocos años en la órbita de los estudios stravinskianos. Los protagonistas de esta lección pueden resultar ajenos a quienes no se dediquen a la estética musical o a la filosofía rusa. A continuación, propongo un breve recorrido por algunos de los nombres propios de esta conferencia, atendiendo a su potencial utilidad para comprender el texto.

En la elaboración de la quinta lección, Suvchinski despliega toda una constelación de referencias, de Dostoevski a Chernishevski (autor de *¿Qué hacer?*, novela de 1862 en la que se inspiraría Lenin para elaborar su *¿Qué hacer?* en 1902), pasando por Soloviev, Gogol, Gorki, Lenin, Pushkin, Diaguilev, Scriabin o el filósofo cristiano ortodoxo Nikolai Fedorov (1823-1903), especialmente apreciado entre los eurasiáticos marxistas. También comparecen en esta conferencia el escritor y periodista Nikolai Leskov (1831-1895), a quien Suvchinski ([1922] 1990a) ya había dedicado un artículo publicado en *Na putiakh*; el militar y político Kliment Iefremovich Voroshilov (1881-1969); el editor de música Mitrofan Beliaiev (1836-1904), fundador de una sociedad de músicos –el conocido como círculo Beliaiev– de la que formaron parte Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908), Alexander Glazunov (1865-1936), y Anatoli Konstantinovich Liadov (1855-1914), a quien Suvchinski (1958a) dedicó un texto 19 años después de su colaboración con Stravinski en la *Poética*; o el escritor y crítico literario Nikolai Dobroliubov (1836-1861). Además, son varios los movimientos y corrientes estéticas mencionados en el texto: entre otros, el Mir Iskustva,²⁴ el “Movimiento de los Anarquistas Místicos” y el de los Peredvizhniki.²⁵

A lo largo de la lección se subraya el papel del arte y la literatura en el devenir cultural y político de Rusia. Al mismo tiempo, se evidencia la centralidad que compositores, escritores y poetas representaron en el pensamiento estético de Suvchinski y en su

²⁴ *Mir Iskustva* (*Mundo del arte*), fue un grupo artístico formado en 1898 por varios estudiantes de arte, y también una revista, cofundada en 1899 en San Petersburgo por Alexander Benois y Leon Bakst, con Sergei Diaguilev como editor jefe.

²⁵ Los *Peredvizhniki* (*Los Ambulantes*, o *Los Itinerantes*), fueron un grupo de pintores de la segunda mitad del siglo XIX que, desde una crítica al academicismo, siguieron las pautas del realismo y pregonaron la democratización del arte, llevando sus cuadros y exposiciones por diferentes provincias.

visión de la sociedad. No resulta casual que el primer poeta que aparece sea Alexander Blok (1880-1921), uno de los exponentes más destacados de la Edad de Plata de la literatura rusa. Blok ejerció una gran influencia en poetas de la generación posterior, como Marina Tsvetaeva, Ana Ajmátova y Boris Pasternak. El poema *Los doce*, escrito por Blok en enero de 1918, fue publicado en marzo de ese mismo año en la revista *La bandera del trabajo* [*Znamya truda*]. Para este poema, Suvchinski escribió un texto introductorio sin título en 1921, publicado por Ediciones ruso-búlgaras, y le dedicó a Blok otro texto, el mencionado “Los tipos de la creación (a la memoria de A. Blok)”, publicado en 1922.

Junto a Blok, este microcosmos de la cultura rusa que es la quinta lección recoge otros destacados poetas simbolistas: Zinaida Gippius (1869-1945); Dmitry Sergueievich Merejkovski (1865-1941), marido de Zinaida; Georgi Chulkov (1879-1939), que popularizó la teoría del “anarquismo místico” y llegó a ser editor de *Novy Put'*, revista literaria publicada por Merejkovski y Gippius; Andrei Bieli (1880-1934), que además se destacó con la novela *Petersburgo*.²⁶ Suvchinski incluye además a escritores que formaron parte de otras corrientes estéticas y literarias, como Leonid Nikolaievich Andreiev (1871-1919), destacado representante del expresionismo en Rusia.

Por otra parte, la conferencia menciona dos intervenciones personales de Stalin en los asuntos del arte soviético. La primera, a propósito de Vladimir Maiakovski (1893-1930), uno de los poetas que apoyó la Revolución desde sus inicios, fundador del futurismo ruso, junto a David Burlíuk y Velimir Ilebnikov. Su suicidio, el 14 de abril de 1930, “había turbado y desconcertado profundamente a los comunistas más ortodoxos, provocando una verdadera y violenta lucha en torno a su nombre” (*Poétique*: 73). En este contexto de disputa simbólica, Suvchinski alude a las palabras de Stalin a propósito de Maiakovski como “el más grande y el mejor poeta de nuestra época soviética” (*Poétique*: 73).

La segunda intervención de Stalin tiene que ver con los escándalos provocados por la ópera *Lady Macbeth de Mzensk* y el ballet *El arroyo claro*, de Dmitri Shostakovich (1906-1975). La conferencia señala las dificultades que arrastró el compositor bajo el régimen stalinista. Los motivos de sus composiciones fueron tachados, “entre otras cosas, de formalismo decrepito. Se prohibió la ejecución de su música” (*Poétique*:

74).²⁷ Al mismo tiempo que denuncia la intervención y el uso instrumental del arte con fines de propaganda política, y defiende su autonomía, Suvchinski afirma que “esta guerra contra la llamada música difícil tenía sus motivos”. (*Poétique*: 74). Además de Shostakovich, en la calificación de “música difícil” se incluían las obras de otros compositores como Paul Hindemith, Arnold Schönberg y Alban Berg.

Lo cierto es que los temas y los estilos “difíciles” acabaron prohibiéndose, cuestión que no sólo afectó a la música. Compositores con un estilo atonal y disonante como el de Shostakovich, que además simpatizaba con el marxismo-leninismo, cayeron en desgracia, ya que “Stalin quería melodías que se pudieran silbar” (Service 2010: 238), prefería los clásicos rusos anteriores a la revolución, como Chaikovski, por quien al parecer tenía predilección. Precisamente, el texto señala que “hace bien poco se ha restituido al repertorio el ballet *Cascanueces* de Chaikovski, no sin haber modificado el argumento y el libreto” (*Poétique*: 77).

En los primeros años de la revolución, “la política musical se reducía a rudimentarias prohibiciones, autorizando tal o cual obra de autores burgueses” (*Poétique*: 70). Resulta curioso que Suvchinski afirme esto –recordemos que es quien realmente habla–, cuando él mismo había colaborado con el Departamento de Música del Narkompros en el tiempo en que estuvo dirigido por Lourié. En la conferencia se menciona además que, a propósito de la rehabilitación de la ópera *Eugenio Onegin*, Anatoli Lunacharski, comisario de Instrucción Pública, había tenido que explicar “(lo cual es bastante cómico) que el conflicto de los dos enamorados no contradice en nada las ideas del comunismo” (*Poétique*: 73).

En contraposición a la cantidad de personajes mencionados, es llamativo que Suvchinski emplee varias citas de “célebres críticos musicales” y de “los más eminentes musicógrafos y musicólogos soviéticos”, sin indicar nombres ni fuente alguna. Dadas las restricciones a la libertad intelectual y a la creatividad, la década de 1920 puede interpretarse como un preludio de lo que sería el totalitarismo en la vida artística de los años posteriores. En esos años, los intelectuales comenzaron a definir su relación con el régimen soviético, y aparecieron algunos elementos sobre los que se construiría el “realismo socialista” en la década siguiente. Los músicos se enfrentaron a numerosos problemas relacionados con su identidad profesional y la propia administración

²⁶ Entre 1913 y 1914, *Petersburgo* fue publicada por entregas en la revista *Sirin*. En 1916 apareció en formato de libro.

²⁷ Siete años después de escribir la quinta conferencia, el 22 de febrero de 1946, Suvchinski dedicó un texto a Shostakovich, “La *Huitième Symphonie* de Chostakovitch” (Suvchinski 1946b). Fue reproducido parcialmente, y sin firmar, en el programa del concierto de la Ópera de París el 28 de febrero de ese año, con motivo del estreno de la obra en Francia.

de la vida musical. Los debates en torno a estos temas se desarrollaron en un contexto de preocupaciones más amplias sobre el modernismo artístico, el elitismo, y en definitiva, las relaciones entre el arte y la política.²⁸

Suvchinski hace referencia a óperas “proletarias” que, según él, respondían “al tempo de la nueva vida socialista” (*Poétique*: 71), en las que el protagonismo de la “masa” y las óperas revolucionarias habían alcanzado un cierto éxito. Como prueba de ello, hace referencia a la aparición de “óperas de masa y de óperas sin argumento”, como *Hielo y Acero* de Mikhailovich Deshevov (1889-1955), y *Frente y Retaguardia* de Arseni Pavlovich Gladkovski (1894-1945).

Con libreto de Boris Lavreniov, la ópera en cuatro actos *Hielo y Acero* se estrenó el 17 de mayo de 1930 en Leningrado.²⁹ La obra refleja una predilección por las texturas orquestales densas y corales, y contundentes ritmos en ostinato que recuerdan al primer Prokofiev. Los recursos musicales más característicos y “modernistas” son utilizados para representar a la masa, la multitud desorganizada.

Por su parte, la ópera *Frente y Retaguardia* de Gladkovski, *remake* de *Para el Petrogrado Rojo* (1925), contó con el libreto de Vladimir Voinov y se estrenó el 7 de noviembre de 1930 en Leningrado. La producción operística de esa época contiene otras obras en las que “la temática revolucionaria se combina con elementos del lenguaje musical genuinamente contemporáneo” (Hakobian 2017: 81), como *El Viento del Norte* (1930, Moscú) de Lev Knipper (1898-1974), con libreto de Vladimir Kirshon. Tanto *Frente y Retaguardia* como *El Viento del Norte* recibieron fuertes críticas y fueron duramente desacreditadas en las crónicas literarias soviéticas.

Las reflexiones en torno al folclore ocupan un lugar destacado en la conferencia. En primer lugar, se señala que, a partir de Mijail Glinka (1804-1857), “se puede observar el uso del folclore en la música rusa” (*Poétique*: 62).³⁰ De este compositor, se destaca el uso del “motivo popular como materia prima”, cuya utilización por parte del grupo

²⁸ Sobre cómo contribuyó la comunidad musical a dar forma a la cultura musical del stalinismo, véase Nelson 2004.

²⁹ Algunas investigaciones consideran *Para el Petrogrado Rojo* [*Za Krasnyi Petrograd*] de Gladkovski y Prussak, y *Hielo y Acero* de Deshevov, como las primeras óperas sobre temas soviéticos. A este respecto, sugiero consultar Slonimsky 2004.

³⁰ Suvchinski dedicó a Glinka una parte de su proyecto de libro *Un siglo de música rusa*, y un texto posterior, “Michail Glinka” (1958b).

de los Cinco –Balakirev, Cui, Musorgski, Rimski-Korsakov y Borodin–, llegaría a convertirse en una especie de “sistema”.³¹ Asimismo, se percibe una relación dual con el folclorismo que afecta directamente al tratamiento de la música en esta quinta lección: por un lado, la necesidad de reinventarse estética y estilísticamente; por otro, el hecho de que Rusia había recuperado desde Stalin el viejo folclorismo como una de las bases del realismo socialista.

En relación con la instrumentalización y el interés político permanente que había en Rusia por el folclore musical, Suvchinski cita una serie de óperas de “tipo convencional”, composiciones que a su juicio no resolvían “ningún problema de creación”: “*Shah-Sénem, Gulsara, Daïssi, Absalom y Eteri, Aichurek, Adjal-Orduna, Altin-Kiz, Taras-Bulba*, etc.” (*Poétique*: 76).

El georgiano Zakharia Petrovich Paliashvili (1871-1933), estudió composición con Tanieiev en el conservatorio de Moscú, y llegó a ser director del conservatorio de Tiflis, donde había iniciado sus estudios musicales. Su ópera en tres actos, *Daisi*, con libreto de Valiko Gunia, se estrenó el 19 de diciembre de 1923 y contó con el propio Paliashvili como director (Hakobian 2017: 350). Ese mismo año, Alexander Kastalski, con quien Suvchinski había fundado una coral en 1912, publicó sus *Peculiaridades sobre el sistema ruso de música folclórica*. Lo cierto es que la elección por parte de Suvchinski de *Daisi* como ópera representativa del arte soviético no es correcta, ya que en 1923 todavía no había algo parecido a una política soviética en relación con las artes, un realismo socialista.³² Lo mismo puede decirse de *Taras-Bulba*, de Mykola Vitalievich Lisenko (1842-1912), ópera en cuatro actos basada en la novela de Gogol del mismo nombre, que se estrenó en 1924.

Absalom y Eteri, compuesta también por Paliashvili, es otro ejemplo de ópera soviética mencionado por Suvchinski. La obra, basada en el cuento popular *Eteriani*, se había estrenado en 1919. ¿Es correcto considerar esta ópera como música rusa? Desde su perspectiva eurasiática, Suvchinski cita como rusa una composición que coincide con un breve período de independencia de Georgia,³³ que volvería a ser territorio ruso

³¹ Suvchinski dedicó varios textos a miembros del grupo de los Cinco, entre los que destaca el consagrado a Musorgski. Véase Souvtchinsky 1946a.

³² En agosto de 1934, Maxim Gorki presidió el Primer Congreso de Escritores Soviéticos. El día 17 de ese mes, Andrei Zhdanov ofreció un discurso que sentaría las bases del realismo socialista como la estética oficial de la URSS. Para una consulta del texto en traducción al castellano, véase Zhdanov [1946] 1970.

³³ Tras declarar su independencia de Rusia el 26 de mayo de 1918, se constituyó la República Democrática de Georgia. Entre febrero y marzo de 1921, no resistió la invasión del Ejército Rojo y fue anexionada nuevamente.

en 1921, y una de las quince repúblicas socialistas soviéticas entre 1922 y 1991. En sentido estricto, *Absalom y Eteri* no puede considerarse un ejemplo de música rusa, sencillamente porque en ese momento Georgia no era parte de Rusia.

Reinhold Moritsevich Glier (1875-1956) comenzó a componer su ópera en cuatro actos *Shah-Senem* en 1923. Glier pertenecía “a la generación de compositores rusos que, incluso antes de la revolución, ocuparon un lugar destacado en la historia de la música rusa” (Slonimsky 2004: 34). Con libreto de Mijail Galperin sobre el cuento oriental *Ashik Kerib*, en la adaptación de Liermontov, *Shah-Senem* se estrenó en ruso el 17 de marzo de 1927 en Bakú, actual capital de Azerbaiyán. El 4 de mayo de 1934 se produjo su estreno en azerbaiyano, también en Bakú, bajo la dirección de Glier (Hakobian 2017: 353).

Otro de los nombres que encontramos como ejemplo de ópera soviética es el de *Guiulsara*.³⁴ Puesto que la nombra a continuación de *Shah-Senem* de Glier, Suvchinski seguramente se refiere a la ópera *Gjul'sara* (1936; revisada en 1949), del mismo compositor.

Respecto a las demás “óperas soviéticas” que recoge la conferencia, destaca la rapidez con la que Suvchinski tuvo conocimiento de ellas: *Altin-Kiz*, de Vlasov y Fere, y *Adjal-Orduna*, de Vlasov, Maldibaiev y Fere, fueron los primeros dramas musicales kirguises, compuestos en 1937 y 1938 respectivamente; compuesta en 1939, *Aichurk* –también de Vlasov, Maldibaiev y Fere– es, según Abazov (2007: 144-145), la primera ópera kirguisa. En este último caso, es especialmente llamativa la cercanía entre la fecha de composición y la fecha de escritura de la quinta lección.

La quinta lección presenta varios elementos expuestos y analizados a lo largo de esta investigación. En primer lugar, el tema oriental característico de las reflexiones de los eurasiáticos:

¿Por qué oímos siempre hablar de la música rusa en tanto que rusa y no sencillamente en tanto que música? Porque nos atenemos a lo pintoresco, a los ritmos curiosos, a los timbres de la orquesta, al orientalismo, en una palabra, al color local. (*Poétique*: 62)

³⁴ En la edición de la *Poética* publicada por Acanilado (2006: 102) aparece como “Guisara” en lugar de “Gulsara” (*Poétique*: 76). La primera edición en castellano, a cargo de Emecé, recoge la forma “Gulsara” (1946: 134). A partir del ruso Гюльсара, he optado en castellano por la forma “Guiulsara”.

Una vez más, Stravinski utiliza su particular estrategia de comunicación y cree necesario exponer determinadas cuestiones para “ayudar” a evitar errores de interpretación: “Mi propósito es precisamente disipar un eterno malentendido y ayudarles a rectificar estos errores de perspectiva” (*Poétique*: 62). El comentario, seguramente una de las pocas líneas añadidas por el compositor al texto de Suvchinski, recuerda a otras declaraciones suyas, como la recogida en sus *Crónicas*, donde señalaba su intención de “disipar todos los malentendidos que hayan podido afectar a mi obra y a mi persona” (Stravinski [1935] 2005: 9).

A lo largo de las páginas que componen esta quinta lección, se imbrican los hechos históricos, la lectura política sobre Rusia y las reflexiones acerca de la música soviética. Un detalle importante: únicamente en esta conferencia aparece la palabra “política/o”. El término se emplea concretamente en cinco ocasiones, en relación con las ideas de propaganda, de música, de arte, de folclore y de nación (*Poétique*: 69, 70, 74 y 75). Atendiendo a la eliminación de esta lección en la segunda edición y a la presencia del eurasiático Suvchinski, la reconstrucción histórica de la *Poética* revela precisamente su trasfondo político.³⁵

El texto incide particularmente en el tema de las dos Rusias, cuestión que, como ya se ha dicho, aparece en el manuscrito de Suvchinski como uno de “los elementos fundamentales de la historiografía rusa”. En la quinta conferencia, la narración sobre las dos Rusias se va desarrollando a través de oposiciones dialécticas. Se habla, por ejemplo, de “una Rusia de derechas, y una Rusia de izquierdas, que encarnan dos desórdenes: el desorden conservador y el desorden revolucionario” (*Poétique*: 65).

Hay lugar también para algunas anécdotas y curiosidades de la historia de la música, entre ellas que en el *Poema del éxtasis*, Scriabin se había propuesto incluir el primer verso de La Internacional como epígrafe a la partitura: “Arriba, parias de la Tierra”; o por citar “un hecho curioso de esta época: la fundación de esa orquesta sin director, Persimfans” (*Poétique*: 71). Este era el acrónimo ruso (*Pervy simfoniéshski ansambli'bezdirigera*) con el que se conocía a la orquesta sin director fundada en 1922 por Lev Tseitlin. Compuesta por setenta músicos, Persimfans fue “una utopía en miniatura” durante sus diez años de existencia, “una isla en medio de una persistente desigualdad” (Stites 1989: 136).³⁶ Este tipo de práctica musical, auténtico espíritu de organización colectiva, sería cancelada por resultar incompatible con el stalinismo.

³⁵ Los argumentos políticos de esta lección han sido el punto de partida de otras investigaciones sobre la *Poética*. A este respecto, véase Taruskin 2016: 428-471.

³⁶ Imágenes de esta orquesta sin director pueden verse en Nelson 2004: 196-197.

El período que va desde mediados del siglo XIX hasta la “revolución de 1905”, se interpreta en la conferencia como una época de “renacimiento”,³⁷ en la que Rusia se había enriquecido con nuevas ideas filosóficas, literarias y artísticas: “los veinte años que precedieron a la Revolución, nos parecen con justicia un corto período de saneamiento y renovación” (*Poétique*: 67). En contraposición a este renacimiento cultural, la Revolución de 1917 había sumido a Rusia, nuevamente, “en un ateísmo militante y en un materialismo rudimentario” (*Poétique*: 68).³⁸ Este estado de cosas había conducido a una “trágica colisión de los dos desórdenes”, en la que el desorden revolucionario había devorado al desorden conservador.

En el texto se distingue el “marxismo legal”, al que Suvchinski considera otro de los elementos enriquecedores propios de esa época de “renacimiento”, del “marxismo revolucionario de Lenin” (*Poétique*: 67), al que denosta, responsabilizándole de la profanación de los valores y de la auténtica cultura rusa. Para Suvchinski, el marxismo era esencialmente occidental y europeo, por lo que la Revolución de 1917 significó el triunfo de una ideología foránea, ajena a Rusia, que condujo a hacer del arte mera propaganda:

[...] la teoría marxista, que quiere que el arte no sea sino una “superestructura establecida sobre las bases de los rendimientos de la producción”, ha conducido a la consecuencia de que el arte no sea en Rusia más que un instrumento al servicio del partido comunista y del gobierno. (*Poétique*: 69)

En contraposición a esta instrumentalización política, y ya en el final de la conferencia, se enfatiza la necesidad de la autonomía del arte:

No se asombren de oírme terminar esta lección con consideraciones tan generales; es que, en cualquier estado de cosas, el arte no es ni puede ser “una superestructura establecida sobre las bases de producción”, según el deseo de los marxistas. El arte es una realidad ontológica. (*Poétique*: 80)

Por otra parte, la conferencia recoge la noción esencial de *intelligentsia*:

Hoy, como ayer, en los tiempos de Stasov y Moussorgsky (músico de genio sin duda, pero siempre confuso en sus ideas) la *intelligentsia* raciocinante pretende

asignar a la música un papel y atribuirle un sentido totalmente extraño a su verdadera misión, de los que está ciertamente muy lejos. (*Poétique*: 72)³⁹

A juicio de Glebov (2006: 186), tras la revolución de 1905, el concepto de *intelligentsia* se usó en general como sinónimo de clases cultivadas de Rusia. La palabra rusa *intelligent*, popularizada por Piotr Boborikin (1836-1921), se usa frecuentemente como sinónimo del término occidental “intelectual”, aunque algunas investigaciones apuntan a que, originalmente, el término significaba casi lo opuesto (Kagarlitsky 2005: 32-37). Para Viacheslav Polonski (1886-1932), precisamente desde el tiempo de Boborikin, se refería a un grupo de personas que promovían la autoconciencia de la sociedad rusa, reconociendo que en la Rusia del siglo XX, el *intelligent* “era un líder espiritual, un trabajador en aras de los ideales sociales” (citado en Kagarlitsky 2005: 35).

Por último, destacan las menciones a las ideas de “círculo” y “academicismo” –que aparecen muy próximas en el texto (*Poétique*: 64)–, el concepto de sistema en el contexto de las intersecciones entre el eurasianismo y el estructuralismo; y la noción de dialéctica, siempre presente en Suvchinski: “La dialéctica viva quiere que renovación y tradición se desarrollen y se confirmen en un proceso simultáneo. Y Rusia no ha visto sino conservadurismo sin renovación o revolución sin tradición” (*Poétique*: 80).

4. CONSIDERACIONES FINALES

Tras la investigación realizada, resulta ineludible la pregunta: entonces ¿es la *Poética* un escrito de estética musical? Lo que en la conferencia inaugural, “Toma de contacto”, parecía una simple reflexión sobre el fenómeno musical desde la perspectiva del compositor, se convierte con el transcurso de las páginas en la configuración de un sistema estético de la mano de las aportaciones de Suvchinski. Alguno de los nombres que recoge la quinta conferencia pueden resultar ajenos fuera del ámbito de la historia, el arte o la filosofía rusa. Entre ellos habría que considerar incluso al propio Suvchinski, que entró hace relativamente pocos años en la órbita de los estudios stravinskianos. Cabe pensar que esa sensación de extrañeza debió de tener un impacto todavía mayor en aquel auditorio de Harvard que, en el curso académico de 1939-1940, asistió con gran expectación a las conferencias de Stravinski.

³⁷ Sobre esta interpretación, véase Suvchinskii [1926] 1990d.

³⁸ Tanto el manuscrito de la conferencia como el texto de la primera edición recogen un uso indistinto de la ortografía, unas veces aparece “Revolución” escrito con mayúscula y otras con minúscula, produciendo cierta ambigüedad entre los acontecimientos de 1905 y los de 1917.

³⁹ Suvchinski utiliza el término *intelligentsia* en varios escritos anteriores y posteriores a la *Poética*. Véase especialmente Suvchinskii [1922] 1990a y [1926] 1990d. Para una mayor profundización en el tema a partir de textos más recientes, véase Souvtchinsky 1982. Sobre el concepto de *intelligentsia* en la Rusia pre-revolucionaria, véase Bohachevsky-Chomiak 1976.

La colaboración de Suvchinski con Stravinski en el proyecto de la *Poética* merece una detenida valoración. A juzgar por los escritos dedicados al compositor, Stravinski representó para el filósofo ruso el paradigma del impulso creativo, y su obra el ejemplo más notable de poética en el ámbito musical, del hacer en el orden de la música. En el contexto del eurasiatismo, la figura de Stravinski fue interpretada por Suvchinski como encarnación de la dialéctica Rusia-Eurasia / Europa.

Puede decirse, además, que existe una influencia fundamental de Suvchinski en el pensamiento estético de Stravinski. Las implicaciones filosóficas del tiempo expuestas en la segunda lección, transcriben las tesis desarrolladas por Suvchinski en su artículo “La noción del tiempo y la música” y en su manuscrito dedicado al diseño de las conferencias. La utilización por parte de Stravinski del concepto de *chronos* y de las ideas de contraste y similitud en el proceso compositivo, evidencia esta cuestión en relación con el tratamiento de un elemento tan intrínsecamente musical como es el tiempo. El plan general para las conferencias de Harvard, bocetado en su manuscrito de tres páginas, la redacción íntegra de la quinta, y la importancia del concepto de *tipología* en la cuarta, dan cuenta, asimismo, de la implicación de Suvchinski en el proyecto de la *Poética*.

El estudio de Rusia, tal y como se desprende de la literatura analizada, supone un desafío que obliga a desdoblarse la mirada: atender a una Rusia “en casa” y a otra Rusia “en el exterior”; una Rusia “occidentalista”, que vive de cara a Europa, y una Rusia “eslavófila”, que toma distancia para buscar su esencia y afirmar su identidad. Detrás de lo que se ha entendido como parte de la cuestión rusa, se detecta la intención de plantear algo fundamental: el problema del destino histórico del pueblo ruso. Un supuesto destino único, otorgado por designio divino. El artista juega aquí, en tanto conductor, un rol irremplazable. En este sentido, ningún estudio riguroso es posible sin un profundo conocimiento del arte soviético. En el período analizado, ha quedado demostrado que la principal arena de disputa entre la emigración rusa no fue la política, sino la cultura.

Íntimamente involucrado en la vida cultural, envuelto a menudo en un halo de misterio, surge el *intelligent*, que se proclama portador a través de la historia de una llama en medio de la oscuridad. En él perdura para muchos lo mejor del espíritu, del “tipo” psicológico ruso.

Además, se detecta una multiplicidad de voces e interpretaciones dentro del eurasiatismo: es posible leerlo como una ideología geográfica, como una forma de nacionalismo ruso y, articulando la influencia de Europa, como una respuesta modernista a

ese nacionalismo. Sin embargo, las diversas miradas coinciden en la necesidad de revisar la identidad y el destino de Rusia. Al estudiar las concepciones eurasiáticas, queda abierta la interesante posibilidad de valorar como antecedentes algunos movimientos artísticos, por ejemplo, el primitivismo ruso.

La investigación realizada permite sostener también que el concepto transversal de *revolución* constituye en las conferencias una categoría propia de la historia política, cultural y artística de Rusia. El cultivo de la temática revolucionaria tiene un lugar destacado en el arte ruso. Una revolución que, en el caso de la constelación Stravinski, se sitúa entre dos aguas, la tradición y la renovación conservadora.

El análisis del texto permite afirmar que la quinta es una lección de historia cultural y musical de Rusia, al mismo tiempo que una declaración de intenciones estéticas y una valoración de la situación política. La combinación de reflexiones musicales y literarias fundamentadas en las concepciones eurasiáticas, es una de las características principales de la producción de Suvchinski, y está presente en gran parte de sus escritos.

Por otro lado, es precisamente la quinta lección el principal obstáculo a la hora de considerar la *Poética* en conjunto como un texto de estética musical. El particular momento histórico y político, la eliminación de esa conferencia en la segunda edición y el contenido de la misma: todo parece dirigirnos a esta lección, que pone definitivamente en jaque la idea de autor y la propia naturaleza del texto.

El sustrato específicamente eurasiático del pensamiento de Suvchinski forma parte de la *Poética* en su conjunto, pero está presente de un modo particular en esta conferencia y, a mi juicio, representa un elemento clave para situar el texto dentro o fuera del movimiento neoclásico. De todos modos, el neoclasicismo musical nunca fue la expresión colectiva de una escuela para la que la *Poética* simbolizase una especie de manifiesto estético de cabecera.

En relación con el “nuevo folclorismo soviético” (Ucrania, Georgia, Azerbaiyán, Armenia, etc.), el análisis de las conferencias ha demostrado que algunas de las composiciones citadas por Suvchinski en la quinta lección, no eran soviéticas en absoluto, y mucho menos ejemplo del arte oficial stalinista. Esto puede interpretarse como un detalle más de esa particular perspectiva eurasiática desde la que Suvchinski leyó la historia, la cultura y la música, y que en ocasiones obvió los matices y las especificidades locales frente a una visión más uniformizadora de Eurasia como unidad étnico-cultural, como continente-oceano; en definitiva, como utopía geográfica.

REFERENCIAS

- ABAZOV, Rafis (2007), *Culture and Customs of the Central Asian Republics* (Westport: Greenwood Press).
- AKIMOVA, Irina (2011), *Pierre Souvtchinsky. Parcours d'un Russe hors frontière* (Paris: L'Harmattan).
- ARES YEBRA, Javier (2014), "El manuscrito de Souvtchinsky y la Poética musical: el concepto de tiempo en el pensamiento estético de Igor Stravinsky", *Cadernos de Teoría das Artes. Arte & Teoría*, 3: 105-130.
- ____ (2021), *Historia, estética y política en la Poética musical. La "constelación Stravinski" en el París de entreguerras* (Barcelona: Arpeggio).
- ____ (2023), "Componer, ¿para quién? Arthur Lourié: música de un «revolucionario» ruso en la España de 1924", *Revista de Musicología*, 46, 1: 83-122
- BOHACHEVSKY-CHOMIAK, Marta (1976), *Sergei N. Trubetskoi: An intellectual among the intelligentsia in Prerevolutionary Russia* (Belmont: Nordland Publishing).
- BRETANITSKAYA, Alla (ed.) (1999), *Pyotr Suvchinskiy i ego vremya* (Moscú: Kompositor).
- DUFOUR, Valérie (2003), "La Poétique musicale de Stravinsky. Un manuscrit inédit de Souvtchinsky", *Revue de musicologie*, 89, 2: 373-392.
- ____ (2006), *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)* (Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles).
- FINK, Hilary L. (1999), *Bergson and Russian Modernism, 1900-1930* (Illinois: Northwestern University Press).
- GIBSON, Aleksey (1990), *Russian Poetry and Criticism in Paris from 1920 to 1940* (La Haya: Leuvenhoff).
- GLEBOV, Sergey (2003), "Science, Culture and Empire: Eurasianism as a Modernist Movement", *Slavic and East European Information Resources*, 2: 13-31.
- ____ (2005), "A Life with Imperial Dreams: Petr Nikolaevich Savitsky, Eurasianism, and the Invention of "Structuralist" Geography", *Ab Imperio*, 3: 299-329.
- ____ (2006), "Le frémissement du temps: Petr Suvchinsky, l'eurasisme et l'esthétique de la modernité", traduit de l'anglais par Sammy Dowidar, en Humbertclaude (2006: 162-223)
- ____ (2011), "The Mongol-Bolshevik Revolution: Eurasianist Ideology in Search for an Ideal Past", *Journal of Eurasian Studies*, 2: 103-114.
- ____ (2017), *From Empire to Eurasia. Politics, Scholarship, and Ideology in Russian Eurasianism, 1920-1930s* (Illinois: Northern Illinois University Press).
- GORBOFF, Marina (1995), *La Russie fantôme. L'émigration russe de 1920 à 1950* (Lausanne: L'Âge d'homme).
- HAKOBIAN, Levon (2017), *Music of the Soviet Era: 1917-1991* (Londres: Routledge).
- HODGSON, Katharine, SHELTON, Joanne y SMITH, Alexandra (eds.) (2017), *Twentieth-Century Russian Poetry. Reinventing the Canon* (Cambridge: Open Book Publishers).
- HUMBERTCLAUDE, Éric (ed.) (1990), *(Re)lire Souvtchinski*, trad. del ruso por Laurence Lombard (La Bresse: autoedición).
- ____ (dir.) (2006), *Pierre Souvtchinski (1892-1985), cahiers d'étude* (Paris: L'Harmattan).
- ____ (ed.) (2012), *La liberté dans la musique (Beethoven, Souvtchinski, Boulez)* (Nantes: Aedam Musicae).
- KAGARLITSKY, Boris (2005), *Los intelectuales y el estado soviético. De 1917 al presente*, trad. de Ezequiel Adamovsky (Buenos Aires: Prometeo).
- LARUELLE, Marlène (1999), *L'idéologie eurasiste russe ou comment penser l'empire*, (Paris: L'Harmattan).
- ____ (2001), "Les idéologies de la «Troisième voie» dans les années 1920. Le Mouvement Eurasiste Russe", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 70: 31-46.
- LESURE, François (ed.) (1982), *Stravinsky. Études et témoignages* (Paris Editions Jean-Claude Lattès).
- LEVIDOU, Katerina (2011), "The Artist-Genius in Petr Suvchinskii's Eurasianist Philosophy of History: The Case of Igor Stravinskii", *The Slavonic and East European Review*, 89, 4: 601-629.
- LIVAK, Leonid (2003), *How it was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism* (Madison: University of Wisconsin Press).
- NELSON, Amy (2004), *Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia* (Pensilvania: Pennsylvania State Press).
- NETHERCOTT, Frances (1995), *Une rencontre philosophique. Bergson en Russie (1907-1917)* (L'Harmattan: Paris).
- OREKHOV, Boris V. (ed.) (2011), *Chronotope and Environs. Festschrift for Nikolay Pan'kov* (Ufa: Vagant).
- PILKINGTON, Anthony E. (1976), *Bergson and his influence: A reassessment* (Cambridge: Cambridge University Press).
- POLOVINKIN, Sergei M. [Половинкин, Сергей М.] (1995), "Евразийство и русская эмиграция", en Trubetskoi (1995: 731-762)
- PRIMOSCHKINA, Natalia N. [Примочкина, Наталья Н.] (2001), "Горький и «левые» евразийцы", *Известия. Серия литературы и языка*, 60, 2: 17-32.
- ____ (2005), "«От Евразийства к признанию коммунизма»: Переписка Горького с П.П. Сувчинским", en Spiridónova et al. (2005: 443-492).
- RAEFF, Marc (1990), *Russia Abroad. A Cultural History of Russian Emigration, 1919-1939* (Nueva York: Oxford University Press).
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (comp.) (1970), *Estética y Marxismo*, vol. 2 (México D. F.: Era).

- SAVITSKII, Petr (1921), “Migratsiia kul'tury”, *Iskhod k Vostoku. Predchustvia i svershenia. Utverzhdenie evraziitsev*: 40-51.
- SÉRIOT, Patrice (1999), “Preface”, en Laruelle (1999: 13-15).
- ____ (1999), *Structure et totalité. Les origines intellectuelles du structuralisme en Europe central et orientale* (París: Presses Universitaires de France).
- SERVICE, Robert (2010), *Historia de Rusia en el siglo XX*, trad. de Carles Mercadal (Barcelona: Crítica).
- SLOBIN, Greta N. (2013), *Russian Abroad Literary and Cultural Politics of Diaspora (1919-1939)*, eds. Katerina Clark, Nancy Condee, Dan Slobin y Mark Slobin, (Boston: Academic Studies Press).
- SLONIMSKY, Nicolas (2004), *Writings on Music, Vol. 2: Russian and Soviet Music and Composers*, ed. de Electra Slonimsky Yourke (Nueva York: Routledge).
- SMITH, Gerald Stanton (ed.) (1995), *The letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922-31* (Birmingham: Birmingham Slavonic Monographs).
- SPIRIDÓNOVA, Lidija Alekseevna [Спиридонова, Лидия Алексеевна] et al. (2005), *Горький и его корреспонденты* (Moscú: ИМЛИ РАН).
- STITES, Richard (1989), *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution* (Nueva York: Oxford University Press).
- STRAVINSKY, Igor (1942), *Poétique musicale sous forme de six leçons [Poétique]* (Cambridge: Harvard University Press).
- ____ (1945), *Poétique musicale* (Dijon: J. B. Janin).
- ____ (1946), *Poética musical*, traducción de Eduardo Grau, nota preliminar de Adolfo Salazar (Buenos Aires: Emecé).
- ____ (1952), *Poétique musicale*, nouvelle édition revue et complétée (París: Plon, Editions Le Bon Plaisir).
- ____ [1935] (2005), *Crónicas de mi vida*, trad. de Elena Vilallonga Serra, (Barcelona: Alba).
- ____ (2011), *Poétique musicale sous forme de six leçons*, édition établie, présentée et annotée par Myriam Soumagnac (París: Flammarion).
- STRUVE, Nikita (1996), *Soixante-dix ans d'émigration russe. 1919-1989* (París: Fayard).
- SUVCHINSKII, Petr [Сувчинский, Петр] (1946a), “Moussorgsky”, *Contrepoints*, 5: 66-95.
- ____ (1946b), “La Huitième Symphonie de Chostakovitch”, *Les lettres françaises*, 96: 7.
- ____ (ed.) (1953a), *Musique Russe*, Tome I (París: Presses Universitaires de France).
- ____ (1953b), “Domaine de la Musique Russe”, en Souvtchinsky (1953a: 1-26).
- ____ (1958a), “Anatolij Liadov”, *Encyclopedie de la musique*: 66-67.
- ____ (1958b), “Michail Glinka”, *Encyclopedie de la musique*: 278-283.
- ____ (1982), “Neuf paragraphes. Stravinsky auprès et au loin”, en Lesure (1982: 15-52). [Texto original escrito en 1975].
- ____ (1990a), “Le signe du passe (sur Leskov)”, trad. de Laurence Lombard, en Humbertclaude (1990: 131-140). [Primera edición: “Знамение бывшего (О Лескове)” [“El signo del pasado (sobre Leskov)”], *На путях. Утверждение евразийцев*: 134-146, 1922].
- ____ (1990b), “Depasser la revolution”, trad. de Laurence Lombard, en Humbertclaude (1990: 47-64). [Primera edición: “К преодолению революций” [“Superar la revolución”], *Евразийский временник*, Книга III. Берлин: 30-51, 1923].
- ____ (1990c), “L'Eurasisme” [“Евразийство”], trad. de Laurence Lombard, en Humbertclaude (1990: 65-71). [Primera edición: “Eurasier”, *Der Querschnitt*, trad. de R. v. Walter, 6, 11: 857-861, 1926].
- ____ (1990d), “Deux renaissances (1890-1900 et 1920)”, trad. de Laurence Lombard, en Humbertclaude (1990: 72-79). [Primera edición: “Два ренес-санса (90-е – 900-е и 20-е годы)”, *Версты [Versty]*, 1: 136-142, 1926].
- ____ (2012a), “Le temps de la foi”, ed. parcial, trad. de Galina Doudina, en Humbertclaude (2012: 118-122). [Primera edición: “Эпоха веры” [“El tiempo de la fe”], *Исход к Востоку: Предчувствия и свершения. Утверждение евразийцев*, София: 14-27, 1921].
- ____ (2012b), “Les types de la création (À la mémoire d'A. Blok)”, trad. de Galina Doudina, en Humbertclaude (2012: 122-128). [Primera edición: “Типы творчества (Памяти А. Блока)” [“Los tipos de la creación (A la memoria de A. Blok)”], *На путях. Утверждение евразийцев*, София: 147-176, 1922].
- ____ (2012c), “Pax Eurasiana”, ed. parcial, trad. de Galina Doudina, en Humbertclaude (2012: 202-203). [Primera edición: “Pax Eurasiana”, *Евразия* (Париж), 8, 2-3, 1928].
- TARUSKIN, Richard (2016), *Russian Music at Home and Abroad. New Essays*, (Oakland: University of California Press).
- ТИХАНОВ, Galin (2011), “Towards a History of Russian Émigré Literary Criticism and Theory between the World Wars”, en Orekhov (2011: 321-344).
- TRUBETSKOI, Nikolái Serguéievich [Трубецкой, Николай Сергеевич] (1995), *История. Культура. Язык* (Moscú: Прогресс).
- VARUNTZ, Viktor (ed.) (2003), *I. F. Stravinski. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materiali k biografii*, Vol. 3 (Moscú: Kompositor).
- WALTERSKIRCHEN, Konrad (2006), “Pëtr Suvčinskij (1892-1985)”, adaptado y traducido del alemán por Éric Humbertclaude, traducido del ruso por Galina Doudina, en Humbertclaude (2006: 1-125).
- ZHDANOV, Andrei [1946] (1970), “El realismo socialista”, en Sánchez Vázquez (1970: 235-240).

La contribución de Johann Gottfried Herder
a la fundamentación de la estética
· *Marco Aurélio Werle* ·

Marco Aurélio Werle

Universidade de São Paulo (Brasil)

La contribución de Johann Gottfried Herder a la fundamentación de la estética

DOI: 10.36446/be.2025.71.422

Resumen

El artículo analiza la contribución de Herder a la fundamentación de la estética como disciplina filosófica, en particular a través de los textos de juventud. En el intento de Herder por extender el horizonte de la estética hacia una antropología, una psicología y una filosofía del lenguaje, proponiendo una teoría de la expresión basada en la sensibilidad y la creatividad humanas, lo que implica una problematización de la disciplina en la que la literatura y la poesía ocupan un lugar preponderante, se examina su diálogo con Baumgarten, Winckelmann y Lessing. En el diálogo con esos importantes nombres, Herder reconfigura el papel de la teoría estética (Baumgarten) orientándola en dirección a la historia del arte (Winckelmann) y la crítica del arte (Lessing). Se destaca, finalmente, cómo la incorporación de otras disciplinas a la estética busca sobrepasar el ámbito de la discusión formal y reflexiva, dejando de lado su rol abstracto y metafísico y abriendo un espacio a la producción poética y a la creación misma.

Palabras clave

Expresión; Sensibilidad; Antropología; Crítica de arte; Imaginación poética

Johann Gottfried Herder's Contribution to the Foundations of Aesthetics**Abstract**

This paper examines Herder's contribution to grounding aesthetics as a philosophical discipline, focusing on his early writings. By seeking to extend the horizon of aesthetics toward anthropology, psychology, and a philosophy of language –through a theory of expression grounded in human sensibility and creativity, and thus a problematization of the discipline in which literature and poetry occupy a central place– the paper analyses Herder's dialogue with Baumgarten, Winckelmann, and Lessing. In engaging with these major figures, Herder reconfigures the role of aesthetic theory (Baumgarten), orienting it toward the history of art (Winckelmann) and art criticism (Lessing). Finally, the paper highlights how the incorporation of other disciplines into aesthetics aims to move beyond the sphere of formal and reflective discussion, setting aside its abstract and metaphysical role and opening a space for poetic production and creation itself.

Keywords

Expression; Sensibility; Anthropology; Art Criticism; Poetic Imagination

Recibido: 30/06/25. Aprobado: 04/11/25.

La relación de Johann Gottfried von Herder (1744-1803) con la estética, esto es, con el surgimiento y fundamentación de la estética como disciplina filosófica, dominó su pensamiento por más de dos décadas (1764-1787), circunscribiéndose al ámbito de su juventud. De esto tratan particularmente los textos de los llamados *Bosques críticos* (*Bosque crítico más antiguo* [1767a], *Primer bosque crítico* [1769a] y *Cuarto bosque crítico* [1769b]), *Plástica* (1788), el conocido ensayo sobre Shakespeare (1773), textos sobre el lenguaje y literatura, y pequeños ensayos –todos a modo de obituario– sobre Alexander Gottlieb Baumgarten, Johann Joachim Winckelmann y Gotthold Ephraim Lessing.

Herder mismo no comprendió esos textos como contribución expresa, directa y única para el problema de la estética, a pesar de que tenía bastante consciencia de las cuestiones que la rodeaban como disciplina, surgida con Baumgarten. Por lo tanto, hablar de los textos estéticos del joven Herder es algo que podemos hacer hoy a partir de una evaluación de toda la trayectoria de la estética de aquel periodo, que se extiende de Baumgarten a Georg Wilhelm Friedrich Hegel y abarca el arco de tiempo que va de 1750 a 1830. Pensarlo dentro de este campo de problemas constituye una posibilidad que se revela *a posteriori*, a la luz de toda la historia de la estética. Y es precisamente este desarrollo de la estética lo que demuestra la importancia que Herder tuvo para la disciplina, de cómo su obra revela una aguda percepción de los caminos que se necesitan recorrer para que la estética pueda hacer justicia a su nombre y sus intenciones.

En términos generales, el principal objetivo de Herder fue ampliar y extender el horizonte y la tarea de la estética en dirección a una antropología, una psicología y una filosofía del lenguaje, de modo que su principal contribución reside en la *problematización de la estética como tal* a partir de una teoría de la expresión. La estética debe corresponderse con su etimología, que remite al término griego *aísthesis*, y presentarse de modo pleno como “filosofía de las sensaciones sensibles [*sinnlichen Empfindungen*]” (Herder [1787] FHA 4: 633-634).¹ Esta preocupación por la estética está

¹ Salvo indicación contraria en las referencias bibliográficas, las traducciones del alemán son propias, realizadas en conjunto con Pedro Franceschini.

acompañada por otra preocupación propia de la época: el respeto por la determinación de los diferentes órdenes del discurso, ya sean críticos o filosóficos, productivos o relacionados a la fruición artística o poética.

Como teoría de la sensibilidad en sentido amplio, la estética solamente podría alcanzar sentido en caso de que fuese confrontada con una nueva concepción de subjetividad que, en aquel momento, en la década de 1770, comenzaba a encontrar sus primeros impulsos en el movimiento *Sturm und Drang* y que se tornaría, años más tarde, junto a la filosofía kantiana, en uno de los centros de todo el saber propiamente dicho. Se puede decir que Herder sienta las bases de una especie de “revolución copernicana” en el campo de la estética como teoría de la sensibilidad al insistir en el paradigma de una crítica e historia del arte de impronta orgánica, que tiene en su base la naturaleza esencialmente creativa y libre del ser humano. En un ensayo de 1787 titulado “Sobre la imagen, poesía y fábula”, leemos:

[...] todo lo que existe, lo vemos actuar; con razón concluimos que en la base de esa *actuación hay una fuerza activa, o sea un sujeto*; y una vez que somos personas nos poetizamos a nosotros mismos, como *seres personales*, en todo lo que afecta a las fuerzas de la naturaleza. (Herder [1787] FHA 4: 642)

Esa postura sobre el hombre como ser esencialmente poético, determinada en gran medida por la concepción de que el hombre es un ser de lenguaje (véase Herder [1772] 1982), remite a toda una atmósfera que en la época se expresó en la conocida novela de Johann Wolfgang von Goethe *Los sufrimientos del joven Werther*, obra que recibió una fuerte influencia de Herder (Werle 2017).

El acento dado a la literatura y la poesía en la teorización herderiana sobre del lenguaje y la psicología confiere, justamente, un carácter particular a su abordaje. No se trata de direccionar el tema del lenguaje y el alma hacia disciplinas meramente “científicas”, tal como lo harían posteriormente la lingüística o incluso la psicología misma como ciencia (psicología empírica, tal como en la época lo anuncia Baumgarten). Los contextos teóricos de la obra de Herder apuntan más bien hacia un entrelazamiento de diferentes perspectivas. A eso contribuye su peculiar estilo de pensamiento, en constante diálogo con otros pensadores, cuya principal preocupación reside menos en dar forma acabada a sus pensamientos que en proponer caminos y esbozar posibilidades teóricas. Herder es sobre todo un polemista, hecho que durante mucho tiempo impidió que su originalidad fuese reconocida, considerando que en sus escritos no hay un sistema estético o un pensamiento acabado, algo que en Alemania surgió mucho después

con y a partir de la filosofía de Kant. También es preciso mencionar la posición de Herder respecto del estadio de la cultura y la lengua alemana. Vemos en sus escritos una constante búsqueda por establecer un criterio, tanto en la escritura como en el abordaje de los más diversos contextos teóricos y culturales.

Su análisis de la naturaleza del alma humana, por ejemplo, aparece como introducción al ensayo acerca de la poesía y la fábula, en el sentido de que en la propia constitución del discurso poético se pone en cuestión la comprensión del hombre. Del mismo modo, antes de escribir su tratado sobre el origen del lenguaje, Herder ya nos presenta en germen, en los “Fragmentos sobre la literatura alemana más reciente” (1767-1768) su concepción del lenguaje y la lengua que apunta a la indisociabilidad entre la actividad literaria, las características lingüísticas de cada pueblo y el lenguaje como fenómeno universal. Por ello, no podemos ver a Herder como un fundador de la ciencia del lenguaje. Sea como sea, su intención en ningún momento consiste en una especialización de las disciplinas, sino en una articulación recíproca entre ellas.

Justamente por eso, esta incorporación de nuevos aportes teóricos a la estética –entre los cuales se debe incluir la historia y la crítica del arte– busca sobrepasar el ámbito de la discusión formal y reflexiva sobre la conexión de la estética con otros discursos. Lo que está en juego es la comprensión de posibilidad misma de la estética como *teoría del arte*, frente a los fenómenos poéticos y artísticos. El *carácter teórico de la estética* no debe residir en una afirmación absoluta de la filosofía sobre el arte, sino en un cierto rechazo a un camino que privilegia la pura teoría. Se niega, por tanto, su papel filosófico exclusivamente abstracto y metafísico. Importa antes operar un desplazamiento del rol soberano de la teoría, lo que debe abrir espacio a la producción poética y a la creación misma. La incorporación de otras disciplinas a la estética como filosofía cumple justamente el papel de liberar el carácter productivo de la poesía y el arte; de modo que la estética es comprendida en un sentido amplio: el filósofo esteta debe dar lugar al artista y al poeta. Esta es, a los ojos de Herder, la superación de la perspectiva normativa de la poética tradicional, que a mediados del siglo XVIII emerge con el surgimiento de la estética como disciplina: la teoría precisa cambiar de lugar y de forma, pasando de un discurso prescriptivo a una especie de discurso retrospectivo, cercano al proceso de creación y producción, y no distante. La teoría pasa a participar de la experiencia de los procesos internos de producción y de sus técnicas, siendo la actividad artística decisiva y la teoría dependiente de ella, lo que, obviamente, no compromete a la teoría, sino que más bien le imprime otra función y característica.

Pero, ¿cómo es posible comprender la contribución original de Herder a partir de sus textos? A continuación, me interesaría situarlo en el debate estético de su tiempo, a saber, su posición en relación con Baumgarten, Winckelmann y Lessing, para, a partir de esto, alcanzar su concepción teórica más significativa desarrollada en *Plástica*. En el diálogo con esos importantes nombres de su época, Herder reconfigura el papel de la teoría estética (Baumgarten) orientándola en dirección a la historia del arte (Winckelmann) y la crítica del arte (Lessing). A pesar de sus objeciones a dichos autores, cabe destacar, de antemano, que Herder concuerda con todos ellos, los considera fundamentales, aunque le es preciso avanzar hacia una concepción más orgánica, cohesiva y totalizante que la realizada por aquellos.

Observo, igualmente, que ese encuadre de la relación de Herder con Baumgarten, Winckelmann y Lessing a partir de las rúbricas de la teoría del arte, la historia del arte y la crítica del arte es deudor del esquema que se encuentra en la “Introducción” a la *Doctrina del arte* de August Schlegel de 1801 (véase Werle 2014). Es decir, se trata de una lectura retroactiva a partir del desarrollo de la estética alemana que, sin embargo, no me parece anacrónica. Aquello que Schlegel constató hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX se refiere a algo que se articuló a mediados del siglo XVIII, no solo en Herder, son que fue incorporado luego por Hegel en sus *Cursos de estética*. En ese sentido, Herder desempeña un papel fundamental de polo aglutinante de esa discusión que permeó toda la estética de la época de la filosofía clásica alemana.

1. HERDER Y BAUMGARTEN

Herder concuerda con la idea de Baumgarten sobre la necesidad de constituir una disciplina específica para lidiar con el arte y la poesía: la “estética”, que da título a la obra de 1750. Sin embargo, discrepa con su ejecución, esto es, con la perspectiva baumgartiana de que la estética natural debe ser perfeccionada por medio de una estética artística o artificial llena de reglas. En *Cuarto bosque crítico*, Herder describe este intento de Baumgarten que consiste en “mostrar la diferencia entre una filosofía sobre el gusto y una filosofía a partir del gusto”, diferencia que se encamina hacia la concepción de un “arte de pensar bellamente” y de una “ciencia de lo bello”, resultando en una “monstruosidad estética” (Herder [1769b] FHA 2: 268). La estética natural, esto es, el aspecto natural de las facultades humanas, “no puede ser dada mediante reglas, ni ser por ellas substituida” (Herder [1769b] FHA 2: 268). Dicho en otros términos, según la visión de Herder, Baumgarten estaría uniendo dos puntos que, sin embargo, deberían permanecer separados en la estética: las aptitudes del alma humana constituyen un campo irreductible y propio.

En *Fragmento de un monumento a Baumgarten* (1767c), Herder resalta la predilección de Baumgarten por la poesía, presente en el ensayo que escribió en 1735, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, donde introduce por primera vez el término “estética” (Baumgarten [1735] 1983: §§116-118). Según el joven Baumgarten, a través de la poesía se reforzaría la perspectiva de la estética natural, negada por el propio Baumgarten más tarde en *Estética*. Si Baumgarten hubiese desarrollado más ampliamente su ensayo de juventud y no hubiese cedido a los dictámenes de la metafísica alemana de Christian Wolff, habría justamente conseguido profundizar en el campo en el cual pueden desenvolverse las capacidades naturales del alma, tales como la imaginación, el lenguaje, la invención, la perspicacia, la expresión, el chiste, etc. Según la concepción del ser humano que Herder expone en el *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, ese es precisamente el terreno originario del alma humana, su libre espacio para el desarrollo. A su juicio, el paso que implica la sistematización de la estética o la incorporación de reglas poéticas y preceptos filosóficos y retóricos (lo que se denomina estética artificial o artística) implica una debilidad en la empresa de Baumgarten. Sobre este aspecto sistematizador, en el manuscrito *El modo de pensar de Baumgarten en sus escritos* leemos: “En la naturaleza humana reside una debilidad de siempre querer construir un sistema; tal vez se encuentra también una debilidad en nunca conseguir construirlo” (Herder [1767b] FHA 1: 657).

El problema de la tendencia sistemática va a la par con el del *lenguaje* empleado por Baumgarten, tema que ocupa a Herder al comienzo de *El modo de pensar de Baumgarten en sus escritos* y se torna un verdadero *leitmotiv* crítico en su intento de reconstruir no solo el proyecto baumgartiano, sino todo el pensamiento alemán de la época. Este problema del lenguaje implica una dimensión ligada tanto a la lengua como a una filosofía del lenguaje y a una teoría de la expresión, que tiene en cuenta la indisociabilidad entre teoría y expresión.

Una dificultad central del proyecto de Baumgarten reside en el hecho de que escribe en latín y no en alemán:

[...] la lengua latina es en sí misma pobre y escasa que, únicamente gracias al esfuerzo de la época griega y de tantos períodos escolásticos, se convirtió para la especulación en un taller de designaciones, explicaciones y divisiones pulidas refinadas, de modo que todo el aparato crítico ya está a nuestra disposición. (Herder [1767b] FHA 1: 654)

La lengua alemana, a pesar de no haberse consolidado aún como lengua filosófica clásica, tendría infinitamente más fuerza de expresión, principalmente para quien nacieron en suelo alemán y escriben para alemanes. Y, considerando al lenguaje como instrumento del pensar en general, Herder critica el procedimiento de Baumgarten, presente en la escuela de Wolff, de operar con definiciones nominales, como si la filosofía pudiese ser abordada desde el enfoque parcial de la matemática (Herder [1767b] FHA 1: 655-656). Curiosamente, este punto será la base de la posterior crítica de Herder a Kant, quien, dígame de paso, fue heredero de Baumgarten. Y, posteriormente, vemos a Hegel, en el “Prefacio” a la *Fenomenología del espíritu*, reafirmar esa misma crítica a la matemática como norma o criterio para la filosofía.

Otro camino destacado y acentuado en Baumgarten se refiere al papel de la psicología en la estética. En efecto, en su obra *Metafísica* (1739), Baumgarten avanzó considerablemente en este campo, siguiendo a la escuela de Wolff a la que estaba ligado, al desarrollar mucho más la psicología empírica que la psicología racional. Y en *Estética* (1750), la psicología empírica se torna prácticamente la principal disciplina auxiliar de la estética, siguiendo el proyecto de perfeccionamiento de las llamadas facultades inferiores del conocimiento. Para Herder, en cambio, el papel de la psicología en la estética requiere ser redefinido a partir de una concepción del alma que saque a la luz su origen sensible y sensitivo más profundo. Este es el tema del ítem 5 del *Cuarto bosque crítico*, donde se emprende una investigación genética del alma en contraposición a la concepción aún demasiado racionalista presente en Baumgarten.

El concepto de “confusión”, discutido y aplicado por Baumgarten al saber sensible, se torna decisivo para Herder, pero precisamente en la dirección opuesta a la propuesta por Baumgarten. Pues, si para Baumgarten la confusión del saber sensible, aunque reconocida en su dignidad, constituye un cierto obstáculo para la estética –de hecho, es la razón de ser de la propia estética, que tiene la tarea de hacer menos confusa la confusión–, para Herder, por el contrario, la confusión es la propia esencia y campo de constitución de la estética. No se trata de salir de la confusión o de minimizarla, sino de comprender que el alma es esencialmente confusa en su modo de ser, que eso es precisamente lo que hace del ser humano un ser poético. Cuanto más la confusión y la obscuridad del alma son elaboradas en su naturalidad, más poética es el alma humana. Una estética verdaderamente productiva deberá, por tanto, comprender la confusión y promoverla productivamente.

Herder, por lo tanto, posee una concepción distinta del modo de funcionamiento y constitución del alma humana; en otras palabras, una psicología distinta a la de

Baumgarten. En varias de sus obras desarrolla la idea de que nuestra alma está fuertemente determinada por los sentidos y que el ser humano se comporta siempre como si estuviese soñando despierto (Herder [1769b] FHA 2: 276-278; [1787] FHA 4: 631-677; [1788] 1995: 251 y 259).

Debido a esta fundamentación, muchos estudiosos resaltan en Herder la intención de valorar el sentido del tacto a través de una *estesilogía* – lo cual es adecuado; sin embargo, se debe tener cuidado de asociar a Herder con un tipo de filosofía estrictamente inglesa, tal como fue constituida por el empirismo inglés. Pues, no se trata simplemente de resaltar el elemento táctil ante el visual, por más que eso sea insinuado en la primera sección de *Plástica*; aunque en las secciones siguientes es “deconstruido”, cuando entra cada vez más en escena una consideración de la pintura como arte subjetivo, como arte de la superficie destinado a la mirada. Sea como fuere, se puede decir que, frente a Baumgarten, Herder desarrolla una teoría de la subjetividad en sentido más amplio, rumbo a una antropología y profundizando la característica de la sensibilidad como “claridad extensa”. Cabe recordar que todo el proyecto de Baumgarten nace de la exploración de una distinción que se encuentra originalmente en Leibniz: entre la claridad intensa, pasible de ser clara y distinta, y la claridad extensa, que no es distinta y abriga la confusión (Leibniz [1684] 2005: 13-25).

En este contexto, de exploración del alma en su aspecto sensible, se ubica la importancia de la *biografía* como descripción intelectual, sensitiva y anímica de un autor. La biografía es una especie de puente entre la psicología y la historia, pues por medio de esta es posible acompañar la vida o el alma de un ser humano, a partir de las vicisitudes particulares, en la medida en que el ser humano se sitúa en el tiempo, es decir, en el horizonte de los hechos históricos. Cuando Herder escribe sobre Baumgarten, Winckelmann, Lessing y Thomas Abbt, le interesa compaginar sus ideas con sus vidas. Partiendo de su concepción del lenguaje, considera que todos los seres humanos están profundamente marcados en su personalidad por ciertas intuiciones adquiridas en la infancia o en los primeros años de madurez intelectual, y que difícilmente son abandonados en la edad adulta. En la biografía se proyecta el alma de un individuo a través del tiempo. Un ejercicio para establecer algunos principios sobre la biografía como modo de saber lo encontramos en el ensayo de Herder sobre Abbt de 1768.

El paso hacia la universalidad, cuestionado en el ámbito de la teoría estética de Baumgarten, reaparecerá nuevamente como problema en la interpretación que Herder hace de Winckelmann, con la diferencia de que en el paso de un autor a otro pasamos también del plano de la teoría del conocimiento hacia el campo de la historia

del arte. El debate con Winckelmann no ocurre en el ámbito de un sujeto relativamente aislado e individualizado, comprendido a través de una teoría particular de la sensibilidad, sino en el campo de la historia, terreno en el que Herder se destaca tempranamente en sus escritos. Por cierto, Herder es hasta hoy considerado, sobre todo, como filósofo de la historia.

2. HERDER Y WINCKELMANN

En el debate con Winckelmann, Herder se mueve en el ámbito de una concepción “amplia” del alma humana, a saber: el problema de la sensibilidad y del ser humano pasan, ahora, a ser examinados en el campo más amplio y diverso de la historia, más allá de la esfera de la psicología donde se desarrolló el debate con Baumgarten. La actuación de la sensibilidad humana en el escenario de la historia implica, a su vez, una conexión específica con la naturaleza en la medida en que el ser humano es pensado a través de la geografía, la cuestión de los géneros y de los pueblos, el clima, la estirpe, etc.

El conflicto con Winckelmann se centra, básicamente, en la delimitación del concepto de historia que, según señala Herder en el *Bosque crítico más antiguo*, sería concebido por Winckelmann de un modo demasiado exclusivo o excluyente, a partir del privilegio dado a los griegos, dado que faltó examinar “cómo la corriente de comunicación ligó los pueblos y las épocas” ([1767a] FHA 2: 25) más allá del referente griego. A pesar de concordar con Winckelmann en que una historia requiere ser al mismo tiempo sistemática y teórica, Herder rechaza la concepción de un edificio doctrinal, una *Lehrgebäude* (término utilizado por Winckelmann al comienzo de su *Historia del arte de la antigüedad* de 1764). Pues, la historia presenta siempre una compleción tan grande de eventos y conexiones que se torna prácticamente imposible presentarla de modo acabado como un edificio, como algo que se yergue en medio del abigarrado terreno espacial y geográfico de la contingencia.

Los procesos de configuración y formación de la historia son demasiado intrincados para que puedan ser universalizados. La historia es imitación, descendencia de generaciones, comunión y comunicación entre pueblos (Herder [1767a] FHA 2: 25). Un aislamiento o una separación y énfasis de un pueblo en relación con otros, tal como Winckelmann se atrevió a proponer con los griegos, desde la perspectiva de la historia del arte y la belleza resulta sumamente problemático; si bien para Herder los griegos también son considerados como el ideal propiamente dicho de belleza y equilibrio ético. Todo gira en torno de la aprehensión de la “cadena” [*Kette*] que une los diferentes pueblos y épocas y “esa perspectiva sobre toda la trayectoria del arte escapa

completamente a Winckelmann” (Herder [1767a] FHA 2: 32). Aun así, Herder elogia a Winckelmann la intuición fresca ante las obras de arte. Para él, la belleza proviene del ejercicio de la observación, no de las reglas abstractas (Herder [1767a] FHA 2: 37). Por otro lado, la belleza no podría ser deducida solamente del factor climático (Herder [1767a] FHA 2: 48),² pues la belleza, más bien, nace entre los pueblos como un proceso derivado de la formación formal y cultural. Winckelmann, al contrario, deduce de la observación de los antiguos una metafísica de lo bello (Herder [1769a] FHA 2: 66).

Es necesario tener en cuenta el cambio de perspectiva en la evaluación que Herder realiza de Winckelmann. En el obituario que escribe sobre Winckelmann, Lessing y Sulzer, Herder afirma que la historia del arte “debería ser la historia genética de lo bello en el arte de la antigüedad, y de hecho lo fue, da lo mismo que a veces le falte más de lo que de hecho le falta. Su *edificio doctrinario histórico* está consumado” (Herder [1777] FHA 2: 684). Esta afirmación fue hecha posteriormente sobre Winckelmann, tomando en cuenta ahora su legado para la historia del pensamiento. Si bien por un lado se reconoce su trabajo como inaugurador de la historia del arte –aunque presenta varias lagunas, principalmente en lo que concierne a las fuentes, orígenes y datación de la estatuaria antigua–; por otro se destaca que la verdadera intención de Winckelmann no fue la de presentar una historia del arte acabada, en el sentido de una investigación empírica “exacta” de los fenómenos históricos. Por el contrario, su objetivo habría sido presentar una metafísica de lo bello, siendo precisamente esto último lo que la posteridad habría de comprender como su legado. Es preciso prestar atención a esta dialéctica entre la imposibilidad de una historia completa y la contrapartida de una metafísica de lo bello deducida de allí. Nótese que no se trata, entonces, de una mera metafísica de lo bello, sino de una metafísica de lo bello que proviene de una dificultad frente a la historia, lo que modifica considerablemente el carácter de dicha metafísica. En palabras de Herder, en otro obituario escrito exclusivamente para Winckelmann y años más tarde titulado *Monumento a Winckelmann*: “en vez de una historia [*Geschichte*] que no podía ser escrita, él escribió un *edificio doctrinario histórico* [*historisches*]” (Herder [1778] FHA 2: 656).

Se puede decir, entonces, que Herder relativizó su juicio sobre Winckelmann o, mejor dicho, que colocó bajo una nueva luz o matizó lo que afirmaba en su texto anterior, *Bosque crítico más antiguo*. La idea del edificio doctrinal es ahora mejor aceptada bajo la óptica de una metafísica de lo bello, y que, en verdad, queda como único camino

² Alusión al inicio *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* de Winckelmann (1755).

posible para Winckelmann, lo único que realmente podría haber hecho ante la magnitud y audacia de su empresa. Dicho de otro modo, su interés radicaba en constituir un ideal de belleza y no una historia empírica de la belleza o una filosofía de la historia pura. Si Herder exigía anteriormente a Winckelmann simplemente una filosofía de la historia o una historia de los pueblos, ahora parece que comprende con más precisión por qué la obra de Winckelmann se titula *Historia del arte de la antigüedad*. La imposibilidad “empírica” de este proyecto (que implica la recolección de miles y miles de testimonios fenoménicos en el campo del arte) no debe ser atribuida a las “fallas” de Winckelmann como arqueólogo. Cuando cree poder seguir el llamado camino científico de investigación de las obras de arte a lo largo de la historia, lo que está en juego es la propia posibilidad de la historia del arte como disciplina autónoma. Según el argumento de Herder, no es solo Winckelmann quien no conseguiría realizarlo de ese modo, sino que nadie sobre la faz de la tierra sería capaz de escribir una historia del arte completa (Herder [1778] FHA 2: 656-657). Esta lectura de la obra de Winckelmann es muy instructiva, dado que contrasta con una cierta tradición que lo considera el padre de la historia del arte y que ve en él el inicio de un programa neoclasicista para esa disciplina. El problema está en suponer que la historia del arte puede por sí sola alcanzar autonomía en el campo de la estética sin ningún fundamento teórico.

En esta evaluación del legado de Winckelmann, es necesario destacar un elemento circunstancial que se relaciona con la situación de la cultura alemana de la época. En *Bosque crítico más antiguo*, Herder nutría la esperanza de poder discutir con Winckelmann, que en aquel entonces aún vivía –murió al año siguiente. En las obras posteriores sobre Winckelmann y en las menciones sobre él, el foco se desplaza: ya no es posible discutir con Winckelmann, y sí cabe evaluar su legado, en particular frente a una cierta tendencia que ya se podía percibir en la época de reflexionar/analizar sobre su obra como fundamento de una arqueología y los estudios filológicos de la antigüedad. Ocurre que esa visión de Winckelmann conduce a una suerte de mera erudición en relación con los antiguos, así como también fomenta una rigidez: el llamado neoclasicismo. Frente a esto, es preciso colocar en su debido lugar la herencia y legado verdaderos de Winckelmann, incluso para que se pueda comprender mejor lo que aún podemos realizar en el futuro con él, cuestión que, de hecho, posteriormente se tornó central para prácticamente todos los pensadores románticos e idealistas. La importancia de Winckelmann es enorme: fue él quien por primera vez nos mostró que la historia del arte posee dos bloques radicalmente distintos: la Antigüedad y la Modernidad. La distinción entre lo clásico y lo romántico, como constatará Schlegel más tarde, debe ser atribuida originariamente a Winckelmann (Schlegel [1798-1799] 2014: 16).

Pero, ¿cómo situar aquello que Winckelmann realizó y lo que resta aún por hacer? En diversos pasajes, Herder habla de un desarrollo de la *actitud* de Winckelmann frente al arte. En *Monumento a Johann Winckelmann* propone todo un programa de descripción de obras de arte –totalmente acorde al método de Winckelmann de descripción ideal y mecánica (Herder [1778] FHA 2: 648). La tendencia de Winckelmann se volcaría demasiado hacia una descripción ideal, de modo que el lado mecánico aún debería ser mejor desarrollado. En efecto, a eso se liga el reclamo, realizado en *Fragmentos sobre la literatura alemana más reciente* ([1767-1768] 1949: 250), de que sería preciso encontrar un Winckelmann que aborde la poesía. Nuevamente, una idea que animó luego al romanticismo en su fase inicial, el llamado primer romanticismo de Jena. El énfasis en la poesía también se evidencia en la postura de Herder frente al método de descripción de las obras de arte empleado por Winckelmann. En diferentes pasajes de sus textos, expresa el deseo de “perfeccionar” esos análisis de obras de arte por medio de referencias poéticas, principalmente provenientes de la poesía de Homero (Herder [1778] FHA 2: 645-646). Toda la tercera sección de *Plástica* consiste precisamente en un intento de releer el llamado perfil griego a través del recurso a la poesía.

Finalmente, a pesar de estas diferencias, Herder considera que el rasgo esencial del carácter y de la personalidad de Winckelmann para con las obras de arte es fundamental, en especial su entusiasmo frente al arte. Este punto quedó para la posteridad como un aspecto esencial de Winckelmann, tal que Hegel en las *Lecciones de estética* considera que Winckelmann descubrió un nuevo órgano para el arte (Hegel w13: 92). Y, en las *Conversaciones con Eckermann*, Goethe afirma: “no se aprende nada cuando se lo lee, pero te conviertes en algo” [*Man lernt nichts wenn man ihn liest, aber man wird etwas*] (Goethe [1836-1848] 1948: 240).

3. HERDER Y LESSING

Lessing es para Herder el más importante interlocutor en cuestiones referidas a la fundamentación del concepto de poesía, especialmente en la relación de ésta con las artes plásticas. Si el vínculo entre Herder y Baumgarten nos sitúa en el campo de la “teoría” filosófica, y el de Herder y Winckelmann nos desplaza hacia el ámbito de la “historia del arte”, la relación entre Herder y Lessing, por su parte, queda marcada por la discusión en torno al concepto de “crítica de arte” o “crítica literaria”.

La importancia de Lessing se observa en la redacción del *Primer bosque crítico*, sin duda el más acabado de los cuatro bosques críticos en términos de articulación teórica. En la época de su redacción, Lessing aún vivía, de modo que Herder tiene la

misma expectativa de interlocución que la que lo animaba en relación con Winckelmann en ocasión del *Bosque crítico más antiguo*. Herder nutría perspectivas y expectativas muy semejantes a las de Lessing en relación con la literatura y la cultura alemana de la época. Añádase a eso la centralidad de la poesía y la literatura en el pensamiento de ambos, habiendo sido Lessing el gran nombre de las letras alemanas de su tiempo: un teórico que fue, al mismo tiempo, autor de piezas teatrales (tragedias y comedias) y de fábulas.

Es instructivo explorar la discusión que Herder tiene con Lessing a partir del modo en que interpreta al famoso grupo escultórico del Laocoonte, nombre que también da título a la obra de Lessing de 1766: *Laocoonte o los límites de la poesía y la pintura*. Justo en el inicio de *Primer bosque crítico*, al mencionar a Lessing junto a Winckelmann, queda claro que trata de pensar a ambos como constituyendo una continuidad teórica, o perteneciendo a una misma “familia”; de modo que la discusión de Herder con Lessing tiene que ser tomada, al mismo tiempo, como una discusión más “elevada” que con el propio Winckelmann.

Mientras que Winckelmann, en *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755) y también en la *Historia del arte de la antigüedad* (1764), toma el grupo escultórico del Laocoonte para especificar el ideal del arte antiguo, que se condensa en la fórmula de “noble simplicidad y serena grandeza”, interpretándolo, por tanto, según una perspectiva de *contenido* de la historia del arte; Lessing, por su parte, cambia el foco de atención enfatizando el modo como este contenido es expresado por la escultura y la poesía. Ya no es más el contenido divino y natural solamente, sino que las artes que lo expresan se tornan el centro de la reflexión, de modo que el tema del límite y de las capacidades expresivas de las artes pasa a determinar la mirada del crítico. Es por eso que Lessing criticará a Winckelmann, por una cierta indiferencia frente a la poesía, pues su preocupación no atiende la especificidad de las artes. Y, así, la escultura deja de ser el único arte privilegiado.

Frente a ambos, y especialmente frente a Lessing, la perspectiva de Herder será la de avanzar aún más en el campo de la crítica del arte, resaltando, no obstante, el papel de la poesía, esto es: la esencia de la poesía. Es como si Herder tomase la crítica de Lessing a Winckelmann –de que este no habría prestado la debida atención a la especificidad expresiva del arte, y las voltease contra el propio Lessing. Por lo tanto, Herder es el continuador y al mismo tiempo crítico de Lessing; y el punto de la controversia reside en la comprensión sobre el modo de operar de la propia poesía. La preocupación de Lessing por la especificidad de las artes estaría aún demasiado marcada por

una perspectiva comparativa u “objetiva”, que se evidencia en la insistencia del tema del “momento expresivo” o “momento oportuno” de cada arte: instante [*Augenblick*]. La comparación entre la poesía y las artes plásticas, el énfasis en el momento oportuno de cada arte, impide una mayor atención a la esencia misma de la poesía en toda su amplitud creativa. Para Herder, al comparar constantemente la poesía con las artes figurativas o plásticas, Lessing pierde el foco propiamente subjetivo e interior de funcionamiento de la poesía. El tópico de los “límites” de *ut pictura poesis* hizo que la poesía fuese descuidada en su modo de proceder más propio (Herder [1769a] FHA 2: 191).

Este tema es ampliamente discutido a través del análisis de la obra *Filoctetes* de Sófocles, que inicialmente fue referida por Winckelmann y que Lessing procura comprender a través del motivo del dolor del héroe griego abandonado en una isla. Para Herder, sin embargo, una obra literaria jamás puede ser comprendida suficientemente por medio de un “motivo” aislado.

La contribución más distintiva de Herder consiste en proporcionar una crítica más precisa del concepto de poesía; crítica que ya anticipa la centralidad de la poesía para el romanticismo. En diferentes momentos de su obra, vemos que desarrolla consideraciones en torno al carácter esencialmente infinito y subjetivo de la poesía y del propio ser humano marcado por la facultad de la imaginación. De hecho, la antropología, o la comprensión del hombre, está en la base de esta concepción de la poesía como habitando esencialmente el terreno de lo imaginario y la ficción. En *Sobre imagen, poesía y fábula* podemos leer una formulación lapidaria: “nuestra vida entera es en cierta medida una poética” (Herder [1787] FHA 4: 635). El legado para el romanticismo consiste precisamente en esta interpretación del ser humano como un ser primariamente poético: se trata de liberar la poesía de las reglas que surgen de preceptos del entendimiento, para entregarla a los brazos de la fantasía.

La discusión con Lessing se centra fundamentalmente en la distinción entre obra y energía (quinta parte del *Primer bosque crítico*) y gira en torno a la concepción de la poesía como fuerza (décima parte del *Primer bosque crítico*). Con el concepto de fuerza indica que la poesía es un arte que no se guía por este o aquel dato objetivo, exterior, sino que opera según la dinámica del imaginario. Las categorías de acción (para la poesía) y de cuerpo (para la pintura) no dejan de revelar la dependencia de Lessing de una concepción de poesía marcada por el paradigma de la tradición de poéticas cuyo origen se encuentra en la *Poética* de Aristóteles. Como es sabido, en el análisis que realiza Aristóteles, la acción es el centro de la tragedia, y Lessing la extiende a la propia esencia de la poesía en general. Ahora, cuando se trata de poesía

debemos abordarla considerando sus diferentes géneros, y no solamente a través del drama. En el fondo, notamos ya en Herder una cierta preeminencia de los géneros de la novela y la lírica, en los que justamente la idea de fuerza de la imaginación alcanza mayor relevancia. Así, a diferencia de Lessing, Herder –como ya dijimos– lleva a cabo una especie de “revolución copernicana” en el campo de la poesía. A su juicio, en última instancia, no existe ninguna regla objetiva o principio exterior que sea dominante en el ámbito de la poesía. El discurso poético no es solo una fuerza pura, sino una “fuerza mágica que opera en mi alma por medio de la fantasía y el recuerdo” (Herder [1769a] FHA 2: 197).

En el ensayo sobre Shakespeare podemos notar como esta concepción de la poesía opera frente a la teoría estética. Herder procura pensar la dinámica del teatro de Shakespeare tirando de una especie de hilos históricos que remonta, en su límite, a la poesía de Homero, a quien tanto cita en el *Primer bosque crítico* como ideal poético. Si la teoría de la tragedia fue concebida por Aristóteles ante el desafío de encontrar un nuevo Homero –al que, según Herder, Aristóteles encuentra efectivamente en Sófocles–, es importante examinar cómo los principios de la tragedia reviven en el Homero de la modernidad, esto es, en Shakespeare.³ Cabe destacar que este énfasis en Homero no pretende ser un homenaje al género épico, sino preparar el camino para el surgimiento de la “moderna epopeya burguesa” que, en palabras de Hegel, es la propia novela (W13: 392).

4. LA CONTRIBUCIÓN TEÓRICA PROPIA DE HERDER

Si tenemos en cuenta la contribución específica de Herder a la estética, sobre todo la discusión con los nombres más representativos de su tiempo, debemos mencionar principalmente su artículo sobre Shakespeare, la obra sobre la escultura y la pintura titulada *Plástica*, el ensayo sobre el origen del lenguaje, así como ensayos como “Sobre imagen, poesía y fábula” y “Fragmentos sobre la literatura alemana más reciente”. En rigor, las ideas estéticas de Herder se encuentran dispersas en diferentes tipos de texto y no asumen una forma sistemáticamente acabada, motivo por el cual pasaron en gran parte desapercibidas en su propio tiempo y en la posteridad. Naturalmente, no podemos olvidar sus concepciones sobre la historia y la cultura presentes en su filosofía de la historia y en textos de intervención. Herder era, sobre todo, un escritor, no un filósofo profesional o un teórico académico.

³ Para detalles sobre como Herder interpreta la noción de poesía en la discusión sobre la pieza *Filoctetes* de Sófocles, véase Werle 2013.

La que tal vez más se aproxima a una propuesta estética más acabada sea, sin duda, *Plástica*, texto en el cual Herder trabajó por casi una década, entre finales 1760 y finales de 1770. Pareciera que esta obra trata solo sobre la escultura, a pesar de que refiere también a la pintura. El término “plástica” [*Plastik*], presente en el título, no fue escogido por Herder al azar, en vez del término “*Bildhauerei*” o “*Skulptur*”, pues el contenido del tratado envuelve simultáneamente las dos artes, la escultura y la pintura, consideradas tanto a partir de sus especificidades como así también según diferentes puntos de vista y estrategias de fundamentación: ambas son *artes plásticas*. Herder se encuentra tanto en el camino señalado por Lessing de los límites del arte, como en el de Winckelmann, debido a la preferencia dada a la escultura. Tal vez el núcleo de su contribución se encuentre en el modo en que aborda diferentes enfoques posibles, según las distintas disciplinas. Por tanto, convergen los resultados de las discusiones con Lessing, Winckelmann y Baumgarten, dado que la escultura y la pintura son analizadas no solamente desde la teoría del arte, sino también desde la perspectiva de la crítica y la historia del arte. Las tres disciplinas son equilibradas y colocadas en una relación recíproca, sin desconsiderar la perspectiva creadora del artista, en el sentido de que el filósofo abre el espacio para que la obra de arte se manifieste en su singularidad.

De la misma manera en que pone en movimiento las posibilidades discursivas de la estética como disciplina naciente, Herder pone en marcha también el tema mismo de la plástica. La escultura y la pintura son vistas la una por la otra, como si complementaran el horizonte de su identidad históricamente determinada: la escultura, como arte de los antiguos, y la pintura, como el arte de los modernos, se encuentran en diálogo.

El camino argumentativo de las cinco secciones de *Plástica* apunta a esta constelación teórica (Werle 2013). En la primera sección predomina, al inicio, un abordaje determinado por la teoría del conocimiento (moderno), apoyado sobre una teoría del sentido táctil. Gradualmente, sin embargo, el énfasis se desplaza hacia la incorporación de la especificidad del arte pictórico y de los límites y diferencias entre escultura y pintura (influencia de Diderot y Lessing). En la segunda sección, el foco se traslada: entra en escena el ámbito de la historia del arte y la influencia de los antiguos sobre los modernos. Winckelmann pasa a tener voz. Ya en la tercera y cuarta sección gana fuerza la perspectiva de la crítica de arte (según la subjetividad como marca de la modernidad), pero complementada por el contenido y las referencias del canon griego. Herder reexamina paso a paso la teoría del perfil griego, interpretándolo no solo plástica, sino también poéticamente, según una teoría del organismo humano y de la fisiología (propuesta en la época por Lavater). Finalmente, la quinta sección regresa

nuevamente a la historia del arte de los modernos, en una especie de balance y proyección de las posibilidades artísticas que aún restan para los modernos. En ese caso, Herder aborda el problema de la expresión de los contenidos mitológicos en un tiempo marcado por la prosa. Esta quinta sección plantea cuestiones que parecen sobrepasar el campo trazado inicialmente por Herder y apunta a problemas que en las décadas siguientes ocuparan al romanticismo y al idealismo alemán, en particular en lo que se refiere al papel de la mitología en el arte.

En suma, se puede decir que el objetivo de Herder en este ensayo consiste en mostrar, a través de esas dos perspectivas históricas (antiguos y modernos), cómo la escultura se orienta más hacia las formas, por así decirlo, eternas, siendo, por tanto, más ideal y a-histórico; mientras que la pintura se encuentra en el terreno de la contingencia, dependiendo incluso más de las particularidades y mutabilidad de las épocas. Por eso, la pintura es representación, sueño y magia, según la caracterización que desarrolla Herder. Sin embargo, para que la idea de lo “plástico” y, por extensión, de la propia estética como teoría de la sensibilidad pueda realizarse, es necesario que la escultura se guíe por elementos de la pintura y viceversa. De este modo, el sueño de Pigmalión de la estatua animada, y que constituye el subtítulo de la obra, puede revivir o mantenerse vivo.

REFERENCIAS

- BAUMGARTEN, Alexander G. [1735] (1983), *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts*, introducción y trad. de Heinz Paetzold (Hamburgo: Meiner).
- GOETHE, Johann Wolfgang von [1836-1848] (1948), *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 24: Gespräche mit Eckermann*, ed. de Ernst Beutler (Múnich: Artemis).
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich [1842-1843] (1970), *Werke in zwanzig Bände, Band 13: Vorlesungen über die Ästhetik I* [W 13], nueva edición, elaborada sobre la base de las obras de 1832-1845; editada por Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- HERDER, Johann Gottfried von [1767a] (1993), “Älteres kritisches Wäldchen”, en Herder (1993: 11-62).
- ____ [1767b] (1985), “Von Baumgartens Denkart in seinen Schriften”, en Herder (1985: 653-658).
- ____ [1767c] (1985), “Von Baumgartens Denkmal” en Herder (1985: 682-694).
- ____ [1767-1768] (1949), *Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, en Lowenthal (1949: 185-287).
- ____ [1768] (1993) “Über Thomas Abbts Schriften. Der Torso von einem Denkmal, an seinem Grabe errichtet”, en Herder (1993: 565-608).
- ____ [1769a] (1993), *Erstes kritisches Wäldchen*, en Herder (1993: 63-245).
- ____ [1769b] (1993), *Viertes Kritisches Wäldchen*, en Herder (1993: 247-442).
- ____ [1772] (1982), *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, en Herder (1982: 131-232).
- ____ [1773] (1993), “Shakespeare”, en Herder (1993: 498-549).
- ____ [1777] (1993), “Johann Winckelmanns”, en Herder (1993: 677-689).
- ____ [1778] (1993), “Denkmal Johann Winckelmanns”, en Herder (1993: 630-673).
- ____ [1781] (1993), “G. E. Lessing”, en Herder (1993: 689-708).
- ____ [1787] (1994), “Über Bild, Dichtung und Fabel”, en Herder (1994: 631-677).
- ____ [1788] (1995), *Plastik*, en Pfothenhauer (1995: 11-94).
- ____ (1982), *Obra selecta*, prólogo, traducción y notas de Pedro Ribas (Madrid: Alfaguara).
- ____ (1985), *Werke in zehn Bände. Band 1: Frühe Schriften 1764-1772* [FHA 1], ed. de Martin Bollacher *et al.* (Fráncfort del Meno: Deutscher Klassiker Verlag).
- ____ (1993), *Werke in zehn Bände. Band 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781* [FHA 2], ed. de Martin Bollacher *et al.* (Fráncfort del Meno: Deutscher Klassiker).
- ____ (1994), *Werke in zehn Bände. Band 4: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787* [FHA 4], ed. de Martin Bollacher *et al.* (Fráncfort del Meno: Deutscher Klassiker).
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm [1684] (2005), “Meditações sobre o conhecimento, a verdade e as ideias”, trad. de Vivianne de Castilho Moreira, *Revista Dois Pontos*, 2, 1: 13-25.
- LOEWENTHA, Erich (ed.) (1949), *Sturm und Drang: Kritische Schriften* (Heidelberg: Lambert Schneider).
- PFOTENHAUER, Helmut (ed.) (1995), *Klassik und Klassizismus. Bibliothek der Kunst Literatur in vier Bänden. Band 3* (Fráncfort del Meno: Deutscher Klassiker).
- WERLE, Marco Aurélio (2013), “A energia poética nas florestas críticas de Herder”, *A Palo Seco*, 2, 5: 19-33.
- ____ (2014), “Apresentação”, en Schlegel (2014: 9-19).
- ____ (2017), “Natureza e sociedade no jovem Werther”, *Artefilosofia*, 22: 38-49.
- SCHLEGEL, August Wilhelm von [1798-1799] (2014), *Doutrina da arte*, trad. de Marco Aurélio Werle (San Pablo: Edusp).
- WINCKELMANN, Johann [1755] (2008), *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura de Winckelmann*, trad. de Salvador Mas (México: FCE).

Hacia una perspectiva metamoderna del análisis
y la interpretación cinematográfica:
Una propuesta metodológica
· *Aarón Rodríguez Serrano* ·

Aarón Rodríguez Serrano
Universitat Jaume I, España

Hacia una perspectiva metamoderna del análisis y la interpretación cinematográfica: una propuesta metodológica

DOI: 10.36446/be.2025.71.416

Resumen

El artículo propone una metodología metamoderna para el análisis e interpretación cinematográfica, basada en hibridación, provisionalidad y enfoque multidisciplinar. Se distinguen distintos niveles de lectura: desde el análisis objetivo (grado 0) hasta interpretaciones subjetivas o usos ideológicos del *film* (grado 4). Inspirado en Umberto Eco, se defiende la necesidad de validar las interpretaciones mediante criterios como coherencia, causalidad y estructura interna del texto. La propuesta evita tanto el dogmatismo metodológico como el relativismo posmoderno, apostando por un equilibrio entre creatividad interpretativa y rigor analítico. El modelo topográfico resultante busca ofrecer una herramienta flexible pero exigente para evaluar lecturas cinematográficas dentro de un marco epistemológico complejo y en constante evolución.

Palabras clave

Estética del cine; Metamodernidad; Estudios fílmicos; Análisis textual; Epistemología audiovisual

Towards a Metamodern Perspective on Film Analysis and Interpretation: A Methodological Proposal

Abstract

This paper presents a metamodern methodology for film analysis and interpretation, emphasizing hybridity, provisionality, and interdisciplinarity. It identifies interpretive levels ranging from objective analysis (Level 0) to subjective or ideological uses of film (Level 4). Drawing on Umberto Eco's criteria—coherence, causality, and internal consistency—the article defends the need to validate interpretations rigorously. The proposed approach avoids both methodological dogmatism and postmodern relativism, aiming to balance interpretive creativity with analytical precision. The resulting topographical model offers a flexible yet demanding tool for assessing cinematic readings within a complex and evolving epistemological framework.

Keywords

Aesthetics of Cinema; Metamodernity; Film Studies; Textual Analysis; Audiovisual Epistemology

Recibido: 13/05/25. Aprobado: 29/10/25.

La publicación del monográfico *Metamodernism. The Future of Theory* (Josephson Storm 2021) ha ocupado gran parte del interés de los debates epistemológicos contemporáneos al proponer una nueva concepción del pensamiento académico basado en la provisionalidad, la cooperación y la multidisciplinariedad. Si bien dichos mimbres están lejos de ser nuevos –véanse, por ejemplo, la integración epistemológica de Lena Rachel Andersen (2019)–, lo cierto es que algunos de sus hallazgos pueden ser de gran interés para replantear el funcionamiento de las disciplinas vinculadas con lo que habitualmente denominamos el “análisis fílmico” –resbaladiza conceptualización que, como veremos más adelante, tendremos que refinar– o en líneas más generales, con los trabajos vinculados al análisis de discurso o contenido audiovisual.

En cierto sentido, y como ha quedado esbozado en otros trabajos (Monroy 2020; Rodríguez Serrano 2024) el cine y sus oficios atraviesan un momento de crisis cultural, social y económica, rasgos que pueden ser fácilmente trasladables al terreno general de los diferentes saberes universitarios y, por supuesto, a las diferentes modas imperantes dentro del propio campo de las ciencias de la comunicación. De ahí que parezca necesario intentar replantear, aunque sea provisionalmente, una apertura de una disciplina necesariamente conflictiva, tan “impura” como el propio arte cinematográfico y tan atravesada por tensiones académicas, ideológicas o sociológicas durante los últimos sesenta años.

Esta “impureza” del objeto de estudio –tan celebrada, por otra parte, por firmas señeras como la de André Bazin ([1975] 2001: 101-127)– es, a su vez, la que ha marcado la evolución del propio análisis fílmico desde su nacimiento. Los mimbres narrativos –entendidos, en el sentido planteado por Gómez Tarín como el maridaje de elementos temáticos y formales (2011)– han proporcionado fructíferas relaciones con campos tan distantes como la teoría de la literatura, la tradición culturalista o la psicología cognitiva. Sin embargo, ese diálogo multidisciplinar ha generado inevitablemente una fricción con el problema mismo de la esencialidad del cine y de sus análisis. Históricamente, y a riesgo de sintetizar en exceso, se puede señalar una oscilación entre diferentes fases iniciales en las que la teoría del cine “peleó” por su autonomía y legitimidad frente al resto de artes –culminando, probablemente, en el sistema estético de

Boletín de Estética 71: 61-80, 2025

ISSN 2408-4417 (online) | DOI: 10.36446/be.2025.71.416

Jean Mitry ([1963] 1978)–, frente a una segunda mitad del siglo XX cada vez más implicada en el diálogo con disciplinas externas: de la semiótica al psicoanálisis, de la narratología literaria a los estudios poscoloniales.

Ahora bien, la irrupción de la metamodernidad como sistema epistemológico basado en la hibridación y la multidisciplinariedad ha surgido como un intento sólido para superar algunos de los callejones sin salida a los que llevó un uso excesivo de las herramientas deconstructivas sobre los campos propios de las ciencias sociales y las humanidades –excesos, por cierto, topografiados ampliamente en nuestra disciplina por Imanol Zumalde (2006)–, ofreciendo a su vez una serie de ideas con respecto a la validación de las hipótesis, los límites del conocimiento y las exigencias mínimas para hibridar diferentes saberes. El objetivo principal de nuestro presente trabajo es, por lo tanto, proponer un marco de partida en el que diferenciar entre análisis e interpretación fílmica a raíz de nuestra historia, pero sobre todo, en conexión con los trabajos que han de venir en el futuro. Para ello, propondremos un sistema que se apoya explícitamente en la trayectoria de Umberto Eco para sugerir, a su vez, unos sistemas de validación propios de nuestro campo que permitan ayudar a trabajar con mayor rigor o, por lo menos, a conocer con mayor precisión los territorios y límites de la actividad propia del análisis fílmico, como ciencia autónoma y en relación con otras disciplinas.

1. ¿EN QUÉ CONSISTIRÍA UNA APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS FÍLMICO DESDE EL MARCO “METAMODERNO”?

A nuestro entender, las expresiones “análisis fílmico” e “interpretación (del *film*)” han venido utilizándose de manera más o menos intercambiable prácticamente desde sus orígenes. Ciertamente, las definiciones canónicas no dejan de arrojar ambigüedades y contradicciones. Casetti y Di Chio, por ejemplo, señalan que el análisis es “un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y recomposición, con el fin de identificar mejor [...] los principios de la construcción y el funcionamiento” (1991: 17). Apenas unas páginas después introducen la cuestión de la “interpretación” como un proceso subsumido en el interior del análisis y cuyo interés sería: “interactuar explícitamente con el film [...] captar con exactitud el sentido del texto, aunque sea yendo más allá de su apariencia, empeñándose en una reconstrucción personal, pero sin dejar de serle fiel” (1991: 23). Los autores españoles que firmaron bajo el seudónimo de Ramón Carmona (1991) mantuvieron en líneas generales la arquitectura del trabajo italiano, realizando un mayor hincapié en la cuestión del “reconocimiento” y de la “comprensión”. En la tradición francesa, Aumont y Marie se demuestran inevitables discípulos barthesianos cuando

introducen en el análisis fílmico la complicada cuestión del “placer”, al afirmar: “El objetivo del análisis es que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas” (Aumont y Marie 1990: 18). Del mismo modo, hacen de la interpretación una cuestión derivada –si bien son mucho más cautos sobre sus posibles efectos– y terminan afirmando: que debe “situarse en un marco tan estrictamente verificable como sea posible” (1990: 25). En el último caso, el autor mexicano Lauro Zavala propone una suerte de definición integradora cuando afirma:

El análisis cinematográfico es un conjunto de métodos y técnicas que permiten responder con precisión a la pregunta: ¿De qué manera cada película particular afecta a los espectadores? O, más exactamente: ¿Cómo se producen los efectos cognitivos, emocionales e ideológicos que una película (y una secuencia tiene en sus espectadores)? (Zavala 2023: 38)

El propio autor señalará posteriormente (2023: 87-106) incluso que existen dos tipos de análisis: el “Análisis Interpretativo” –que da cuenta de los procesos de significación temáticos o estéticos– frente a un “Análisis instrumental” –que se sirve de la película para ejemplificar, en otro marco académico, un contenido de otra disciplina. Al situar en último lugar la definición de Zavala estamos apuntando, de manera sibilina, a una de las líneas principales que pretendemos proponer: la cuestión de la interpretación como una cuestión generalmente *derivada* de marcos externos al propio *film*.

Es interesante que muchas de las definiciones seminales apuntaran cuidadosamente la existencia de límites en la interpretación, pero bordearan de manera general esos mismos límites. Una posible explicación es, sin duda, que en el momento de su redacción ya se estaba realizando el corrimiento de tierras entre las aproximaciones semiótico-semiológicas y las aproximaciones propias de la deconstrucción o del posestructuralismo. Ofreciendo un matiz sobre ciertas aproximaciones historiográficas como la ofrecida por la propia Laura Mulvey (2021: 27-39), la evolución de los problemas del análisis fílmico no se han dividido de manera más o menos taxativa en tres fases que podríamos denominar “fase autónoma” –cuya máxima expresión sería el rigor semiótico extremo o la propuesta de interpretación autárquica de Mitry o algo más matizada de Santos Zunzunegui (2007)–, una “fase centrada en la mirada del espectador” –con sus implicaciones psicoanalíticas al estilo de Metz ([1977] 2001) o de González Requena (2006)–, y una “fase sociológica” marcada por la deconstrucción y los estudios culturales en bloque. Muy al contrario, ejemplos como la irrupción de los textos críticos de Imanol Zumalde en la primera década del siglo pasado (2011), el maridaje metodológico de Giulia Colaizzi (2007) o la fusión historiográfico-analítica de los trabajos abanderados por, entre otros, José Luis Castro de Paz (2012 y 2019)

han demostrado sobradamente que el análisis fílmico no podía confinarse con claridad en un único enfoque metodológico, y dicho sea de paso, que resistía con bastante mejor que otras disciplinas los supuestos “embates deconstructivos” que, como el propio Josephson Storm señala, han terminado por conducir a las humanidades a una (aparente) vía muerta teórica.

En este sentido, es necesario señalar que recordando con cariño de nuevo el célebre *dictum* de Bazin a propósito de la “impureza del cine”, podemos apostillar que el análisis fílmico ha seguido en líneas generales su ejemplo. El maridaje, la fusión metodológica y la exploración de parcelas adyacentes han acabado por generar un extraño panorama en el que propios y extraños, por así decirlo, hemos tenido que aprender a convivir por los efectos colaterales de la precarización universitaria.

De ahí que, volviendo a la bibliografía sobre la metodología metamoderna, parezca que el análisis fílmico ya practicaba abiertamente muchas de sus sugerencias *avant la lettre*. Trabajos como el de Brendan Graham Dempsey (2023) trazan con toda precisión los antecedentes de una manera de funcionar que –no nos queda más remedio que sintetizar groseramente–, se caracteriza por la hibridación o fusión de puntos de vista teóricos, por la asunción de límites en los resultados de cada investigación, por la imposibilidad de trabajar con conceptos férreos y sólidamente asentados, y por supuesto, por la necesidad de trabajar en paralelo la naturaleza del objeto de estudio –“¿Qué es el cine?”– con la naturaleza de sus textos –“¿Cómo funciona esa idea del cine en esta película concreta?”. Ciertamente, no hay más que señalar la tremenda ausencia de “Teorías del Cine” que en los últimos cuarenta años hayan sido publicadas con la –probablemente delirante– intención de clausurar definitivamente el concepto-cine. Antes bien, ha ocurrido lo contrario: o bien se ha intentado despojar al cine de su aura por la vía de reducir la responsabilidad de su espectador –Rancière, intentando nadar y guardar la ropa lo llamará “emancipar” (Rancière 2010)–, o bien se ha intentado pulverizar su propio concepto por la vía de la negación de la existencia misma del cine –Bullot, por ejemplo, hablará de “performar” el “cine sin películas” (2024)–, o se ha sugerido su esencialidad a partir de dimensiones concretas como su exhibición en sala (Monroy 2025). No es de extrañar que muchos de los nombres que han operado de esta manera –los ya citados Rancière y Bullot, pero también podríamos sumar con diferentes matices a Bellour o a Eugene Green– sean, en mayor medida, filósofos vinculados con la corriente continental y, por lo tanto, hijos más o menos explícitos de la deconstrucción.

La metamodernidad, al contrario, propone la *re-construcción* a partir de una ampliación radical del objeto de estudio y de la manera de trabajar sobre él. La creación de

una “Teoría del cine”, por definición, resultaría del todo imposible –no hay un conocimiento puro del “concepto-cine” sobre el que levantar unos axiomas con pulso positivista que nos permitan llegar a la “Verdad”– y, sin embargo, en el momento en el que prescindimos de ella desaparece la fundamentación de nuestro saber y el sentido de nuestro trabajo analítico. Al contrario, al tejer una red –necesariamente inestable– entre diferentes conceptos móviles (“cine”, “psicoanálisis”, “cuerpo”, “significante”, “subjetividad”, “colorimetría”, “tiempo esculpido”, “clase social”, por ofrecer apenas unos pocos), se crea un territorio epistemológico sobre el que una investigación puede dar sus frutos.

Ahora bien, este planteamiento nos ofrece algunas dificultades que es necesario despejar. En primer lugar, es bien sabido que el cine *sí* que tiene elementos objetivos que operan en el análisis: la duración de un plano, su escala, su posición en el montaje. Aunque algunas metodologías proponen lo contrario –la del ya citado Bullot, sin ir más lejos–, aquí debemos partir de la base de que el límite de cualquier aproximación a un texto tiene que ser su propia materialidad. En la célebre disputa entre el Eco de *Ópera Abierta* y el de *Los límites de la interpretación* –del que somos, obviamente, deudores–, cabe señalar que hay principios que operan en la lectura y a los que volveremos más adelante. Estos elementos objetivos ponen una cota a los procesos de hibridación y encuentro metodológico que vienen dados por la propia presencia física, óptica, del *film*. No negamos que se pueda hablar de “películas imaginadas” o de “películas performadas y efímeras”, pero a nuestro juicio semejante aproximación genera una violencia sobre el lenguaje mismo y sobre la materialidad de nuestro mundo que deja a los que las defienden más cerca de la alucinación o de la poesía que de un auténtico saber operativo –o si lo prefieren, de una epistemología fílmica sensata.

En segundo lugar, no escondemos que el exceso de hibridación metodológica ha generado en nuestro campo ya una buena nómina de dislates que, precisamente desde las trincheras del posestructuralismo, han generado lecturas tan peregrinas como convertir a Berlanga en un experto aplicador de Derrida o a Edgar Neville en un lacanian precoz. De nuevo, se exige un proceso de guardabarreras académico que apunte a una idea mayor: que una interpretación, aun siendo intelectualmente posible, debe ser juzgada como una actividad gradual entre dos polos: el *film* y una(s) disciplina(s). Cuanto más se someta a un proceso de instrumentalización, menos sentido tendrá hablar de “cine” y más sentido hablar de otros saberes adyacentes –llámense “arquitectura”, “filosofía biopolítica *queer* poscolonial”, “musicología medieval” o lo que cada lector prefiera.

De aquí que, para sintetizar, podemos señalar que una interpretación metamoderna debe mantener rasgos de apertura, hibridación metodológica, pero ante todo –y esto es algo radicalmente distinto del enfoque posestructuralista–, un mecanismo interno de validación que permita explorar tanto sus contenidos objetivos como la torsión en la lectura de los mismos. Y por lo tanto, susceptible de ser topografiada, tal y como proponemos en el siguiente epígrafe.

2. INTERPRETACIÓN METAMODERNA DEL *FILM*: UNA PROPUESTA TOPOGRÁFICA

Si, como venimos sugiriendo en los anteriores párrafos, el análisis fílmico evolucionará progresivamente gracias a la hibridación metodológica y al encuentro multidisciplinar, parece sensato sugerir una suerte de axiología de lectura que permita graduar cada trabajo y, por lo tanto, permitir una evaluación sensata tanto de los resultados obtenidos como de los posibles mecanismos de validación de los mismos.

Esta idea, como señalábamos, atraviesa todo el pensamiento de Umberto Eco, desde la celebración de la “apertura de los textos” ([1962] 1985) al posterior cuestionamiento de las actitudes y posiciones del receptor en el trabajo interpretativo ([1979] 1993), terminando en la sistematización parcial de los límites de la interpretación a partir de los criterios de economía, causalidad y sistematización (Eco [1990] 1992: 99 y [1992] 2013: 60). La validez de sus hallazgos nos sigue pareciendo fuera de toda duda, si bien también debemos tener en cuenta las dudas expuestas desde otras posiciones hermenéuticas que la han acusado de “reduccionista” (Gende 2006) o incluso enmiendas a la totalidad contra cualquier actividad interpretativa como la esbozada por la propia Susan Sontag ([1966] 2014). Partiremos precisamente de ella para dar cuenta del primer nivel que proponemos para nuestra propuesta topográfica.

2.1. Grado 0 de la interpretación: análisis de los contenidos objetivables

La postura de Sontag, esbozada con su habitual contundencia intelectual, proponía una negación *ad maiorem* de la actividad interpretativa misma. Para ella, el gesto interpretativo suponía una suerte de ofensa, de ataque frontal contra la superficie misma del texto artístico, una actividad que da cuenta de la insatisfacción ante lo que el texto es –y lo que oculta o lo que oscurece– y que, por ello, intenta modificar su materialidad hasta convertirla en otra cosa. Resulta cuanto menos sorprendente que Sontag esbozara estas reflexiones en un año tan lejano como 1962, antes incluso de que Derrida publicase sus primeros trabajos o de que Eco mismo celebrase la apertura del texto

artístico. De hecho, Sontag acertaba plenamente al sugerir un cambio desde la interpretación de los materiales (“lo que el texto dice”) a las formas –lo que la autora llamará la “forma” o el “estilo”, de manera más o menos indistinta. Esta idea por la cual lo importante no es simplemente aquello que la obra nos propone –una capa donde la significación suele ser abstracta, silenciosa, ambigua, contradictoria– será más tarde desarrollada, como hemos señalado, por semióticos como Santos Zunzunegui o Imanol Zumalde. Y, por extensión, coincidirá parcialmente con algunas propuestas del neoformalismo de la escuela de David Bordwell (1995) y lo que aquí nos interesa más, con algunos de los planteamientos netamente metamodernos que se plantean en el monográfico de Angela Leighton (2007).

En el caso del *film*, sin duda hay un “grado 0”, para el que reservaremos la palabra “análisis” y que puede conceptualizarse como los ejercicios de enumeración y descripción de aquellos elementos objetivables en la experiencia fílmica. Una película puede ser descrita y sistematizada en una serie de parámetros que van desde la duración del plano hasta su situación en el montaje, desde la paleta cromática que se ha aplicado en colorimetría hasta la distancia entre cámara y objeto, desde el trayecto del movimiento de la cámara hasta la concreta de un determinado objeto en la dirección de arte. Todo este primer nivel ofrece variables estadísticas cuantitativas y cualitativas que permiten operar como en los estudios de Nick Redfern (2023) o, en general, en (casi) todos los entrecruzamientos metodológicos entre psicología cognitiva, procesamiento de imágenes y estudios fílmicos. En esta dirección podemos convenir que es posible analizar con apreciable rigor una escena y que las conclusiones que el proceso de validación de las conclusiones es eminentemente empírico: basta con aplicar la malla conceptual habitual del campo –saber distinguir un primer plano de un plano general, o saber que un plano termina en el segundo en el que se introduce el siguiente– para arrojar datos concretos que nos permitan operar para, por ejemplo, leer las diferencias de montaje entre Tsai Ming-Liang y otros directores occidentales (Hwee Lim 2014).

Ahora bien, este tipo de estudios estadístico-descriptivos apenas encuentran el problema de la apertura porque sus conclusiones son, en sí mismas, cerradas y verificables por la aplicación exacta y rigurosa del método científico. Sin embargo, bien sabemos que la experiencia cinematográfica, en tanto se desliza inevitablemente hacia el territorio de la estética, comienza a ofrecer problemas en el ejercicio mismo de la lectura. Una película –dato que olvidan a menudo las voces que reclaman a nuestra disciplina una pertenencia estricta al paradigma propio de las ciencias naturales– no es simplemente “descripción”, sino que también es “narración”. Es decir, que nos obliga forzosamente a desplegarlos de lo que aquí llamo “análisis” a un segundo nivel

en el que se impone la subjetividad del que analiza, y que por lo tanto bien puede recibir el más preciso nombre de “interpretación”.

2.2. Interpretación de grado 1: aproximación textual

Ya hemos realizado anteriormente una mención a las sugerencias de Umberto Eco para orientarse a la hora de marcar los límites de la interpretación. Sistematizando de manera apresurada, para el pensador italiano una interpretación resultaría válida –o, al menos, aceptable– cuando es susceptible de ser testada en torno al criterio de economía, el de causalidad y el de sistematización. Es decir, cuando no invierte su atención en detalles intrascendentes ni busca significados aberrantes bajo la superficie que se ofrece, cuando se puede mantener a lo largo de toda la estructura de un texto y, finalmente, cuando permite su vertebración con el resto de interpretaciones sistematizadas de manera similar sobre el mismo texto.

Para Eco, y en coherencia con el resto de su obra, el criterio de verificación de una interpretación sería eminentemente estructural e interno. Esto es: la subjetividad del intérprete debe discurrir por unos carriles internos cuya prueba de validez viene dada por las posiciones mismas que el texto permite –la célebre “actitud colaborativa” no exenta de fricciones de *Lector in Fabula* ([1979] 1993: 79)–, dando por sentado que el *saber* inicial sobre el texto –el célebre binomio diccionario/enciclopedia (Eco [1976] 1991)– puede no ser equivalente. De ahí que la imposición de una cierta subjetividad –una “incompatibilidad”, por así decirlo, entre el texto y el intérprete– genere inevitablemente una violencia no asumible por la estructura, y por lo tanto, haga saltar las alarmas sobre el exceso cometido.

Dicho de manera más sencilla: en el primer nivel de la interpretación, atravesado el mero análisis descriptivo, el baremo único debe ser el texto y sus normas internas. Modificar su ordenación, leer significados *no-económicos* (es decir, aquellos que se supone que han sido “escondidos” o “reprimidos” por el sujeto de la enunciación o por la superestructura ideológica) o generar incompatibilidades significantes dentro del texto son barreras para este primer nivel cuya gradación, a nuestro juicio, coincidiría con el universo narrativo del texto mismo. Volveremos a esta afirmación al final del artículo.

2.3. Interpretación de grado 2: con-texto e inter-texto

Ahora bien, un siguiente paso que nos aleja todavía más de los elementos objetivables y de los principios de verificación intra-textuales es, precisamente, la cuestión específica de aquellas esferas inmediatas que nos separan de su superficie: el marco concreto en el que se genera y su relación inmediata con otros textos susceptibles (o no) de formar constelaciones significantes.

Sobre el primer campo, baste con señalar que la diferencia entre ambos niveles cuenta con una gran tradición teórica en España que ha dado sustanciosos resultados. El concepto “contexto pertinente”, acuñado por Santos Zunzunegui y continuado por la escuela analítica vasca marca un claro límite al señalar que:

La materialidad singular de los textos siempre guarda memoria selectiva de las circunstancias en las que ven la luz [...] De nada sirve invocar, de manera autónoma, un contexto si no se es capaz de mostrar de qué manera este contexto preciso ha dejado sus huellas singulares en el discurso. (Zunzunegui y Zumalde 2014: 865)

En efecto, el “contexto pertinente” permite trabajar tanto con los materiales históricos del periodo como con las propias relaciones intertextuales que quizá sean capaces de soportar ciertas interpretaciones. Obviamente, también aquí se trenzan gradaciones de aproximación o lejanía con el propio *film* inicial. Por poner dos ejemplos bien asentados, los historiadores y analistas José Luis Castro de Paz y Asier Aranzubia (2024) han publicado una reciente investigación en la que trazan ejes para entender las prácticas de la Escuela de Cine de Madrid utilizando en paralelo la más rigurosa interpretación de Grado 1 con elementos tanto *con-textuales* (como la ingente documentación historiográfica sobre la que apoyan las lecturas de los procesos de significación) como *inter-textuales* (las decisiones formales y temáticas que anuncian las obras de madurez de los estudiantes de la institución). En esta escala de gradación, algo más alejada del objeto de estudio se encuentran los estudios intertextuales que buscan resonancias, evoluciones y líneas de fuga a lo largo de toda la historia del cine –por ejemplo, en la escritura de Iván Bort Gual (2023) tomando siempre como base el texto pero desviándose del mismo para generar otras posibilidades de significación a partir de la cita, el pastiche o la reescritura. Podemos señalar que se establece aquí una suerte de técnicas analíticas eminentemente posmodernas, en tanto creación y análisis se confunden tanto en fondo como en forma. No es de extrañar, por lo tanto, que dichas aproximaciones hayan tenido especial fortuna como videoensayos como los practicados por Candice Drouet, Anna Catley o Alexandre O. Philippe.

En este nivel de gradación interpretativa el criterio de validación oscilaría entre una posición *interna* más o menos heredera del Grado 1 y una segunda posición *externa* en la que deberían ser –en el mejor de los casos– los materiales objetivables de otros con-textos y otras obras los que marcaran las vías de la lectura. Sin embargo, es justo señalarlo, cualquier analista ejerce ya una decisión previa cuando decide qué documentos o qué *films* son los que va a utilizar para construir ese contexto. Teniendo en cuenta que no es posible trabajar jamás con la suma total de elementos interpretativos externos que permitirían una validación absoluta, conviene ser cauto y tomar buena cuenta de cuándo una interpretación clarifica explícitamente sus intenciones y conecta su relación con los contextos e intertextos, o por el contrario, cuándo cae en un efectismo resbaladizo en el que la película elegida, simple y llanamente, desaparece bajo la égida del o la intérprete.

2.4. Interpretación de grado 3: las disciplinas más allá del texto

En muchos sentidos, la evolución del análisis filmico a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se puede entender como una suerte de movimiento que permitió desplazarse desde las deudas adquiridas con las herramientas de la teoría de la literatura –especialmente importantes por el inevitable influjo de Genette ([1972] 1989) sobre los primeros desarrollos de la narratología filmica– hacia un movimiento posterior que premiara el enfoque autárquico-significante del *film* (Mitry), pero también, hacia un planteamiento de mayor compromiso textual estrictamente semiótico. Ahora bien, a partir de la irrupción de los primeros coletazos posestructuralistas se produjo un cambio de perspectiva, una ampliación interdisciplinaria en la que se manifestaron los enfoques netamente continentales como el psicoanálisis, la teoría marxista, la sociología o los estudios culturales. El movimiento no permitía únicamente oscilar del texto al con-texto, sino que –y hoy lo sabemos gracias a la aportación de la teoría metamoderna–, se estaba formando la tormenta conceptual que pondría en jaque la disciplina entera y, por extensión, la utilidad misma del análisis filmico.

Dicho con mayor claridad: la aplicación de lecturas basadas en la sospecha, lecturas contra-textuales, lecturas anti-hegemónicas destinadas a desvelar significados no evidentes –lo que Eco, con su habitual sentido del humor, calificaba de “discursos alquímicos” ([1990] 1992: 82)– popularizó técnicas de interpretación que prometían significados reprimidos y a menudo demorados, lecturas ideológicas desveladoras y mensajes ocultos finalmente sacados a la luz. Como en tantas ocasiones, y ahora que el tiempo nos ha permitido tomar una cierta distancia, conviene marcar una serie de matices gracias a nuestra escala gradual.

Por un lado, es indudable que la profecía de Sontag se cumplió y magnificó a rajatabla: decenas de lecturas más o menos enfurecidas generaron todo tipo de dislates sobre-interpretativos en los que la subjetividad de los interpretantes forzó, con mucho, lo que el texto estaba dispuesto a ofrecer. De hecho, esa “furia” ante la superficie textual –que en muchos casos, especialmente en el cine del Hollywood clásico o en ciertos géneros como la comedia romántica y el melodrama, pasó automáticamente a ser un terreno inevitablemente sospechoso– se convirtió en la norma en gran parte de la disciplina. Como ha puesto de manifiesto el reciente trabajo de Yascha Mounk (2024: 107-109), el crecimiento de departamentos basados en la “síntesis identitaria” en las universidades anglosajonas ha mantenido viva una tradición de contra-lecturas que, nutriéndose de una perspectiva interseccional, han reforzado más una serie de intereses ideológicos *previos* al análisis que a una mayor comprensión concreta del texto y sus procesos significantes.

Esto nos lleva a sugerir que una gran cantidad de interpretaciones desbordan las fronteras del texto porque no exigen la validación en el mismo, sino en los propios marcos epistemológicos que el intérprete tome como punto de partida. Así, las disciplinas externas organizan la interpretación en un doble movimiento de atracción e integración: por un lado acuden al texto con sus propias herramientas, extraen una serie de enunciados o afirmaciones y ejercitan su confirmación o negación a partir de los axiomas y los conceptos propios de su campo de saber. Así, por ejemplo, una aproximación *jungiana* suele confirmar la existencia del inconsciente colectivo, una aproximación *campbelliana* suele confirmar la existencia de umbrales y pruebas heroicas, una aproximación *derridiana* suele confirmar la existencia de la *Différance*, etcétera. La película pasa a ser una suerte de elemento probatorio de una tesis previa que confirma de una u otra manera el valor de las propias herramientas epistemológicas –y, de manera más o menos evidente, ideológicas.

2.5. Más allá de la interpretación: el uso del texto

Ahora bien, una vez que los procesos de validación quedan más allá del texto y de la disciplina se abre un extraño territorio en el que –de nuevo, siguiendo a Eco– no parece muy factible pensar en la “interpretación” sino más bien en el “uso”. El matiz con las interpretaciones de Grado 3 es sutil, pero existe. En el “uso”, se abre un mapa axiológico que podría iniciarse en las aproximaciones estrictamente “pragmáticas”: un *film* es usado “para convencer”, o “para recaudar fondos”, o “para influir en unas elecciones”, o “para explicar un tema en un instituto”. Por poner un ejemplo clarificador, el filósofo Slavoj Žižek llegó a afirmar en algunos de sus análisis que ni siquiera

se había molestado en ver la película que interpretaba porque no merecía la pena: “a pesar de su ocasional brillantez, la película no merece la pena ser vista, y por eso también he escrito esta crítica sin haberla visto” (Žižek 2022). Otro tanto se puede decir de las compilaciones de análisis sin una fundamentación metodológica concreta que proponen listados de sinopsis comentadas.

En el último nivel, por supuesto, se encuentran las aproximaciones directamente delirantes o aberradas. Su “uso” únicamente puede localizarse en el terreno de lo patológico, de lo poético o de lo ideológicamente perverso. Un “uso interpretativo” de estas características puede comprobarse cuando la validación de las afirmaciones no está en el texto, ni en la metodología de base, ni en el campo epistemológico, cuando no resiste las pruebas propuestas por Eco para validar una teoría y cuando, en fin, parece responder única y exclusivamente a los caprichos concretos del que propone una aproximación.

3. LA VALIDACIÓN: ESTRATEGIAS METAMODERNAS

Sin duda, uno de los datos cardinales de nuestra propuesta toca directamente a la problemática de la validación de las afirmaciones sobre el texto. Siguiendo las sugerencias epistemológicas propuestas por Josephson Storm –y, puede que en mayor medida incluso, por Dempsey–, tenemos que sintetizar nuestra propuesta desde una necesaria humildad metodológica. La interpretación filmica ya no es un campo que aspire a decir la última verdad sobre la película, sino que constantemente está tropezando en el encuentro entre subjetividades y metodologías varias que promete un continuo desplazamiento de sentidos, un “más allá” de los significantes imposible de aprehender y que se escapa constantemente entre los dedos. Ahora bien, esto no implica de ninguna manera una “barra libre” interpretativa ni una claudicación en los altares del relativismo, ni mucho menos asegura la validez de la interpretación de todas las lecturas posibles. El grado de aperturidad de un texto puede ser infinito, pero no –y en esto intentamos acompañar humildemente la propuesta de Eco– el número de estrategias de validación que admiten o rechazan una lectura.

Una vez asumida la capacidad limitada de interpretar y validar, merece la pena señalar que la metamodernidad apuesta abiertamente por la pluralidad metodológica y el encuentro interdisciplinar. Esto implica, a su vez, un riesgo y una posible mejora en nuestra manera de analizar. El riesgo, como es obvio, es que se pierda el *rigor* a la hora de aproximarse a un *film* por pura incapacidad para profundizar como es menester en una simple herramienta metodológica. En efecto, resulta inevitable recordar ciertos

análisis que precisamente por hibridar apresuradamente diferentes metodologías – desde cognitivistas filmicos citando a fenomenólogos hasta *jungianos* citando a Derrida, todo es posible–, han caído en una puerilidad y una superficialidad analítica imperdonable. Sin embargo, si nos tomamos muy seriamente la cuestión de la validación, veremos que el trabajo multidisciplinar debería exigir, por prurito profesional, una verificación sustentada en dos, tres, o las disciplinas que se utilicen. Es decir: una interpretación debe ser coherente *a la vez* en los marcos y grados sobre los que se apoye. Así, volviendo a lo que señalábamos anteriormente, un análisis textual que se quiera completo desde, pongamos por caso, los estudios poscoloniales, debería a la vez responder a los siguientes puntos:

1. El contenido objetivable de la obra (Grado 1)
2. Las decisiones formales y temáticas que exigen una interpretación estrictamente filmica (Grado 2)
3. El “contexto pertinente” de la obra y sus posibles resonancias intertextuales (Grado 3)
4. Finalmente, los postulados propios de la disciplina poscolonial, sea la que sea (Grado 4).

Por si esto fuera poco, debería tener en cuenta que sus conclusiones no deberían supeditarse a un objetivo externo (“uso interpretativo”), sino que deben funcionar *a la vez* como herramientas para conocer la obra y el mundo. Y, para rubricar, dicha interpretación debería ser verificable en todos los niveles con las herramientas concretas de cada uno. Este tipo de aproximaciones serían plenamente compatibles con los fundamentos sobre los que se han asentado, pongamos por caso, las validaciones metamodernas de la psicología propuestas por Gregg Henriques (2022), que llega incluso a hablar de “sistemas de validación colectiva”.

La idea es muy productiva y resuena, de una u otra manera, en algunas propuestas que ya están en marcha y que llegan a incorporar incluso como posible campo para la validación los posibles efectos subjetivos que una aproximación al *film* dispara en sus oyentes. Algo hay de eso en el ya citado trabajo de Bullot, si bien la propuesta más seria realizada hasta el momento surge precisamente de una hibridación multidisciplinar (semiótica y psicoanálisis) propuesta por Tecla González y Manuel Canga (2022). Ambos autores, después de desbrozar con precisión el sentido de la “interpretación” en la tradición semiótica y sus límites, acuden al corazón de los escritos freudianos y lacanianos para acabar concluyendo que las estrategias propias de su método incluyen la “adición significativa” o el desplazamiento de contenido. Al hacerlo bloquean inevitablemente las posibilidades de validación en los grados 1 y 2 (después de todo, permiten la modificación de elementos significantes *contra* el texto), pero

apuestan por los efectos que dicha interpretación provoca en los oyentes. Dicho sea de paso, lo que los autores proponen no es sino una aproximación parcial a nuestro campo de un movimiento que ya estaba esbozado en *Lector in Fabula* y que es absolutamente compatible con los hallazgos sobre la validación conceptual hermenéutica a partir de la comunidad que puntúan los trabajos de Karl-Otto Apel (2010), o incluso de Habermas (2018).

4. A MODO DE SÍNTESIS

Con lo que, llegados a este punto, ya podemos ofrecer una síntesis visual del sistema metamoderno de interpretación cinematográfica incorporando las diferentes problemáticas que hemos localizado anteriormente. Tomando como referencia los diagramas propuestos por Dempsey en sus apuntes epistemológicos, podemos configurar la correcta actividad interpretativa de la siguiente manera:

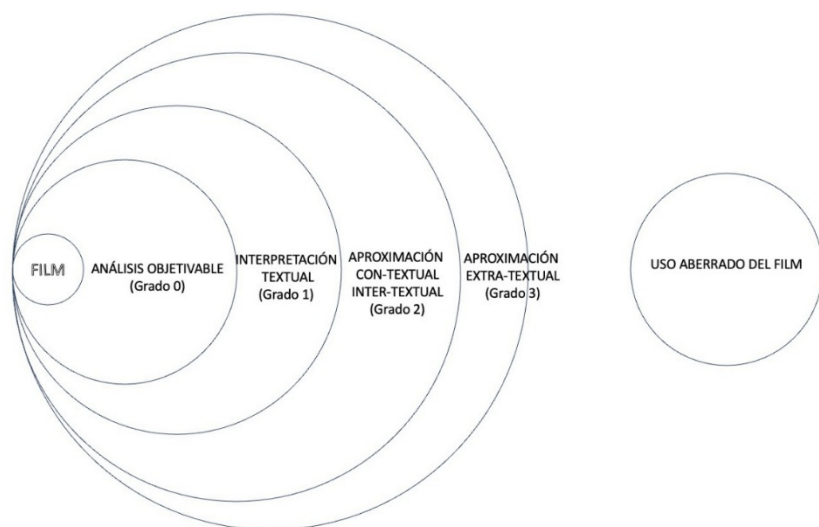


Gráfico 1: Síntesis de los correctos procesos de interpretación. Fuente: elaboración propia.

Se puede apreciar que este sistema obliga a tener en cuenta varios datos clave: el primero, como señalamos, que los procesos de interpretación son *graduales*. Es decir, que cuanto más nos aproximamos a interpretaciones basadas en otras disciplinas, más nos alejamos de los materiales objetivables y las lecturas basadas en el *film*. En segundo lugar, que la película siempre queda integrada en el resto de aproximaciones, pero mantiene una radical autonomía: ninguno de los grados que se enfrentan a ella coincide exactamente con su tamaño, de tal modo que siempre tiene que añadir algún

tipo de contenido externo. En tercer lugar, que las interpretaciones pueden enriquecerse mutuamente, pero siempre a condición de cumplir con todos los requisitos de validación de los anillos anteriores. Así, una aproximación extra-textual perderá en rigor si no tiene en cuenta los parámetros anteriores y se desplazará, inevitablemente, hacia el uso aberrado del *film*. Esta coherencia interna garantiza que los resultados son, si no completos, al menos mucho más rigurosos.

Obviamente, se trata de una propuesta tentativa que deberá reflejarse en los años venideros tanto en los análisis propuestos desde el marco metamoderno como desde las propias novedades y debates que van surgiendo en el propio campo de la epistemología metamoderna. Después de todo, ese es el gran logro de la propuesta de Josephson Storm: enfrentarse a la volatilidad de los sistemas conceptuales propuestos, pero sin ceder terreno a las tentaciones del relativismo posmoderno.

REFERENCIAS

- ANDERSEN, Lene Rachel (2019), *Metamodernity: Meaning and Hope in a Complex World* (Copenhague: Nordic Bildung).
- APEL, Karl-Otto (2010), *Semiótica filosófica*, trad., ed. y estudios introductorios de Julio De Zan, Ricardo Maliandi y Dorando J. Michelini (Buenos Aires: Prometeo).
- ARANZUBIA, Asier, y CASTRO DE PAZ, José Luis (2024), *Escuela de cineastas* (Madrid: Cátedra).
- AUMONT, Jacques y MICHEL, Marie (1990), *Análisis del film*, trad. de Carlos Losilla (Barcelona: Paidós). [Versión en francés: *L'analyse des films*, París, Nathan, 1988].
- BAZIN, André (2001), *¿Qué es el cine?*, trad. de José Luis López Muñoz (Madrid: Rialp). [Versión en francés: *Qu'est-ce que le cinéma?*, ed. definitiva, París, Éditions du Cerf, [1958-1962] 1975].
- BORDWELL, David (1995), *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, trad. de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte (Barcelona: Paidós). [Versión en inglés: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge: Harvard University Press, 1989].
- BORT GUAL, Iván (2023), "El análisis fílmico en tiempos de Barbie", *La mirada cautiva. V Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico* (Castellón: Universitat Jaume I).
- BULLOT, Érik (2024), *El film y su doble. Explicación, ventriloquía, performatividad*, trad. de Ignacio Albornoz Fariña (Santiago de Chile: Metales pesados). [Versión en francés: *Le film et son double. Boniment, ventriloquie, performativité*, Ginebra, Mamco, 2017].

- CANGA SOSA, Manuel y GONZÁLEZ HORTIGÜELA, Tecla (2022), “La interpretación como práctica textual: entre semiótica y psicoanálisis”, *Signa*, 31: 293-313.
- CARMONA, Ramón (1991), *Cómo se comenta un texto filmico* (Madrid: Cátedra).
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991), *Cómo analizar un film*, trad. de Carlos Losilla (Barcelona: Paidós). [Versión en italiano: *Analisi del film*, Milán: Bompiani, 1990].
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2012), *Sombras desoladas: costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta* (Santander: Shangrila).
- ____ (2019), *Formas en transición: algunos filmes españoles del periodo 1973-1986* (Valencia: Shangrila).
- COLAIZZI, Giulia (2007), *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual* (Madrid: Biblioteca Nueva).
- ____ (2021), *Cine, interculturalidad y políticas de género* (Madrid: Cátedra).
- DEMPSEY, Brendan Graham (2023), *Metamodernism: Or, The Cultural Logic of Cultural Logics* (Blue Bell: ARC Press).
- ECO, Umberto (1985), *Obra abierta*, trad. de Roser Berdagué (Barcelona: Ariel). [Edición en italiano: *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milán, Bompiani, 1962].
- ____ (1991), *Tratado de semiótica general*, trad. de Carlos Manzano (Barcelona: Lumen). [Versión en inglés: *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, [1975] 1976].
- ____ (1992), *Los límites de la interpretación*, trad. de Helena Lozano (Barcelona: Lumen). [Versión en italiano: *I limiti dell'interpretazione*, Milán, Bompiani, 1990].
- ____ (1993), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. de Ricardo Pochtar (Barcelona: Lumen). [Edición en italiano: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milán, Casa Editrice Valentino Bompiani, 1979].
- ____ (2013), *Interpretación y sobreinterpretación*, trad. de Juan Gabriel López Guix (Madrid: Akal). [Edición en inglés: *Interpretation and Overinterpretation*, ed. de Stefan Collini, Cambridge, Cambridge University Press, 1992].
- GENDE, Carlos Emilio (2006), *Lenguaje e interpretación en Paul Ricoeur: su teoría del texto como crítica a los reduccionismos de Umberto Eco y Jacques Derrida* (Buenos Aires: Prometeo Libros).
- GENETTE, Gerard (1989), *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano (Barcelona: Lumen). [Edición en francés: *Figures III*, París, Éditions du Seuil, 1972].
- GÓMEZ TARÍN, Federico Javier (2011), *Elementos de narrativa audiovisual* (Santander: Shangrila).
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006), *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (Valladolid: Castilla Ediciones).
- HABERMAS, Jürgen (2018), *Teoría de la acción comunicativa*, 2 tomos, trad. de Manuel Jiménez Redondo (Madrid: Trotta).
- HENRIQUES, Gregg (2022), *A New Synthesis for Solving the Problem of Psychology: Addressing the Enlightenment Gap* (Nueva York: Palgrave Macmillan).
- HWEE LIM, Song (2014), *Tsai Ming-Liang and a Cinema of Slowness* (Hawaii: University of Hawaii Press).
- JOSEPHSON STORM, Jason Ananda (2021), *Metamodernism. The Future of Theory* (Chicago: University of Chicago Press).
- LEIGHTON, Angela (2007), *On Form: Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word* (Oxford: Oxford University Press).
- METZ, Christian (2001), *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, trad. de Josep Elías y Carles Roche (Barcelona: Paidós). [Edición en francés: *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, París, Union générale d'éditions, 1977].
- MITRY, Jean (1978), *Estética y psicología del cine (Vol. 1: Las Estructuras)*, trad. de Mauro Armíño (Madrid: Siglo XXI). [Edición en francés: *Esthétique et psychologie du cinéma. Tome I: Les structures*, París, Éditions Universitaires, 1963].
- MONROY, Vicente (2020), *Contra la cinefilia. Historia de un romance exagerado* (Madrid: Clave Intelectual).
- ____ (2025), *Breve historia de la oscuridad. Una defensa de las salas de cine en la era del streaming* (Barcelona: Anagrama).
- MOUNK, Yascha (2024), *La trampa identitaria. Una historia sobre las ideas y el poder en nuestro tiempo*, trad. de Francisco J. Ramos Mena (Barcelona: Paidós). [Edición en inglés: *The Identity Trap. A Story of Ideas and Power in Our Time*, Londres, Allen Lane / Penguin Books, 2023].
- MULVEY, Laura (2021), “Diálogo intertextual y nueva teoría fílmica feminista”, en Colaizzi (2021: 27-44).
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, trad. de Ariel Dilon (Pontevedra: Ellago Ediciones). [Edición en francés: *Le spectateur émancipé*, París, La Fabrique éditions, 2008].
- REDFERN, Nick (2023), “The Average Shot Length and the Ecological Fallacy in Film Studies”, *Humanities Bulletin*, 6, 1: 172-180.
- RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón (2024), *Volver al cine. Pensar, escribir y analizar las películas* (Madrid: Solaris).
- SONTAG, Susan (2014), *Contra la interpretación y otros ensayos*, trad. de Horacio Vázquez Rial y Marta Pessarrodona (Barcelona: Penguin). [Edición en inglés: *Against Interpretation and Other Essays*, Nueva York, Delta Book, 1966].

- ZAVALA, Lauro (2023), *Estética y semiótica del cine. Hacia una teoría paradigmática* (México: Universidad Autónoma de México).
- ŽIŽEK, Slavoj (2022), “Un lío en lugar de una película”, *Jacobin*, 15 de junio. [Edición original: “Boringly Postmodern and an Ideological Fantasy: Slavoj Žižek Reviews Matrix Resurrection”, *The Spectator*, 12 de enero, 2022].
- ZUMALDE, Imanol (2006), *La materialidad de la forma fílmica: crítica de la (sin)razón postestructuralista* (Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea. Argitalpen Zerbitzua).
- ____ (2011), *La experiencia fílmica: cine, pensamiento y emoción* (Madrid : Cátedra).
- ZUNZUNEGUI, Santos (2007), “Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas”, *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación* 29, 15: 51-58.
- ZUNZUNEGUI, Santos, y ZUMALDE, Imanol (2014), “Guía para escépticos: avatares de la doble lectura modélica del discurso documental”, *Signa* 23, 843-865.

Lo popular en Néstor García Canclini:
entre lo estético, lo artístico y lo cultural (1976-1990)
· Emiliano Sánchez Narvarte ·

Emiliano Sánchez Narvarte

Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur

Lo popular en Néstor García Canclini: entre lo estético, lo artístico y lo cultural (1976-1990)

DOI: 10.36446/be.2025.71.396

Resumen

La pregunta por las culturas populares en la obra del filósofo y antropólogo Néstor García Canclini adquirió, entre 1976 y 1990, una multiplicidad de sentidos y abordajes. Este artículo se propone analizar teórica y epistemológicamente las intervenciones de García Canclini sobre lo popular, inscribiéndolas en las de redes de sociabilidad e intercambio de ideas de las que participó y en los debates académicos, culturales y políticos en Argentina y México, claves en su formación y producción. Antes que buscar *el* sentido de lo popular, se pretende identificar las persistencias, rupturas y los desplazamientos teóricos en una trama más amplia vinculada a las preocupaciones intelectuales de García Canclini en relación con la estética, las artes y las políticas culturales.

Palabras clave

Arte popular; Teoría del arte; Historia intelectual; América Latina

The Popular in Néstor García Canclini: Between the Aesthetic, the Artistic and the Cultural (1976-1990)**Abstract**

The ask of popular cultures in the work of the philosopher and anthropologist Néstor García Canclini acquired, between 1976 and 1990, a multiplicity of meanings and approaches. This article analyzes theoretically and epistemologically the interventions that García Canclini developed on the popular and inscribes them in the networks of sociability and exchange of ideas in which he participated, and in the academic, cultural and political debates in Argentina and Mexico, which were key in his formation and production. Rather than seeking *the* meaning of the popular, we aim to identify the persistences, ruptures and theoretical displacements in a broader framework linked to his intellectual concerns in relation to aesthetics, the arts and cultural policies.

Keywords

Popular Art; Art Theory; Intellectual History; Latin America

Recibido: 22/11/24. Aprobado: 15/05/25.

En este trabajo nos proponemos reconstruir y analizar las conceptualizaciones que Néstor García Canclini elaboró en torno a “lo popular” en relación con su itinerario intelectual y la pluralidad de contextos, espacios culturales e instituciones académicas en los que participó desde su llegada a México en 1976 hasta 1990, cuando publicó *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

Nuestra hipótesis es que, en este período histórico, las ideas en torno a lo popular surgidas en la academia adquirieron distintos énfasis y matices en relación con una serie de mediaciones y agentes que operaron de manera diversa en las discusiones acerca de las culturas populares. Los sentidos en torno a la categoría de lo popular, elaborados por García Canclini entre 1976 y 1990, invitan a ser leídos e interpretados atendiendo a pensar a los sujetos como portadores de disposiciones ampliamente heterogéneas vinculadas no sólo a lo académico, sino también a redes artísticas, de activismos y militancias, movimientos migratorios forzados y provenientes desde múltiples disciplinas científicas. Entendemos que tal como resulta al menos para nuestro caso, García Canclini transitó no sólo por diferentes espacios, sino también en una diversidad de contextos sociales, culturales e intelectuales: de la filosofía a la crítica literaria, de la estética filosófica a la sociología del arte y luego al campo de preguntas de la comunicación y la antropología.

En ese sentido, nos interesa analizar su trayectoria en el período 1976-1990, desde una perspectiva que lo piense como un agente portador de disposiciones y competencias “plurales” en los términos propuestos por Bernard Lahire (2005: 163). Ello implica acentuar cómo sus *modos de hacer e intervenir* se constituyeron desde los desplazamientos conceptuales, las rupturas teóricas, las prácticas culturales y las redes de sociabilidad intelectual. Seguir el itinerario de García Canclini se vuelve un mirador privilegiado para estudiar una diversidad de debates que atravesaron a las ciencias sociales latinoamericanas durante esos años. La relevancia epistemológica del concepto de *itinerario intelectual* reside en entenderlo no como un valor en sí mismo, sino como una “puerta de entrada” (Sorá 2017: 23) para visualizar la obra de García Canclini en relación con la de intelectuales, artistas, filósofos y científicos que participaron en in-

tenso debates políticos y culturales. Consideramos, en definitiva, que esta construcción del problema permitirá dar cuenta de cómo el sentido de lo popular fue adquiriendo una valorización diferencial en la medida en que fueron reconfigurándose las polémicas teóricas y las coyunturas políticas.¹

En un sentido más amplio, nos proponemos estudiar las condiciones de producción e intervención intelectual de García Canclini desde un enfoque que dé cuenta de las relaciones entre sus prácticas, culturales y políticas, y la producción de conocimiento. Desde estas coordenadas, indagaremos ya no sólo el pensamiento del académico de origen argentino, sino la articulación de sus producciones teóricas con su itinerario intelectual, con las redes académicas y culturales que frecuentaba, y reconstruiremos parcialmente su participación y posicionamientos teóricos frente a la emergencia de distintos procesos políticos.

1. TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ARTE POPULAR

Néstor García Canclini se exilió en México junto a su familia en 1976, en años de intensos movimientos migratorios de intelectuales, académicos y militantes políticos a países latinoamericanos y europeos producto de la represión de la Dictadura Militar en Argentina (1976-1983).² En México, se insertó rápidamente en los espacios académicos locales vía redes de sociabilidad intelectual que incluían a referentes del pensamiento académico y de la izquierda local como Adolfo Sánchez Vázquez, Jaime Labastida y Carlos Pereyra.³

De todos modos, si bien el filósofo argentino se exiliaba de un gobierno dictatorial que estaba aplicando un sistema ilegal de detención, asesinato, tortura y desaparición, México no era un escenario político y social sin tensiones. El país oscilaba entre una diplomacia internacional ejemplar y una intensa represión interna selectiva. Carlos

¹ En términos metodológicos, se efectuó trabajo de archivo, entrevistas y relevamiento de obras y documentos, tras realizar dos estancias de investigación posdoctoral en la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa. En la primera de ellas (febrero-marzo 2022) se realizó trabajo de campo y entrevistas en profundidad a intelectuales y académicos del campo cultural y artístico mexicano. En la segunda estancia (octubre 2022 - marzo 2023), además de entrevistas se efectuó trabajo de archivo en diferentes bibliotecas y centros de documentación. En lo que sigue, salvo indicación contraria, las entrevistas referenciadas a pie de página fueron realizadas por el autor.

² Véanse Ulanovsky 2001; Giardinelli y Bernetti 2003; Yankelevich y Jensen 2007; Yankelevich 2010 y 2016; Sznajder y Roniger 2013 y Alonso Coratella 2016.

³ Entrevista a Néstor García Canclini. Ciudad de México, 12 de marzo de 2022.

Illades plantea que “las matanzas del Jueves de Corpus” del 10 de junio de 1971⁴ a manos del grupo paramilitar *los Halcones*, atacó violentamente a una manifestación estudiantil que marchaba en apoyo a las demandas estudiantiles de la Universidad Autónoma de Nueva León (2012: 123). En esos mismos años, tal como lo interpreta el historiador Barry Carr, se desarrolló en México “una curva ascendente de militancia obrera cuyo impacto” se entremezcló con los movimientos guerrilleros. La “insurgencia obrera” vio emerger la formación de “frentes” como el Comité de Defensa Popular en Chihuahua y grupos análogos en Zacatecas, Puebla y en Oaxaca, que incorporaron una gran variedad de organizaciones populares que defendían “el principio de autonomía y el radicalismo espontáneo del pueblo” ([1982] 1996: 229). Complementariamente, un grupo de sindicatos vinculados a múltiples áreas estratégicas del sector productivo habían agudizado los antagonismos y desde 1975 se había dado un proceso de radicalización política de movimientos revolucionarios urbanos y campesinos a escala nacional. Según Laura Castellanos, 1977 fue el año más cruento en la historia de la guerrilla urbana en México: se produjeron “muertes y desapariciones forzadas, principalmente en el Distrito Federal, Guadalajara y Culiacán” (2016: 365). Armando Bartra sostiene que, producto de la represión ejercida entre 1976 y 1977, se triplicaron los asesinatos en los movimientos campesinos. Durante 1978, según el investigador, habían sido “asesinados, en promedio, veinte campesinos cada mes” (1985: 140).

En esa intensa y conflictiva trama, la posibilidad de García Canclini de incorporarse al campo académico se dio rápidamente y por diversas razones. En principio, llegaba con un importante capital cultural adquirido: Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata (1975) y pronto a defender su tesis doctoral –dirigido por Paul Ricoeur– en la Universidad de Nanterre (París-X).⁵ Ya había publicado en revistas culturales locales, como *Cuadernos Americanos* y en publicaciones latinoamericanas prestigiosas como *Casa de las Américas*. Por otro lado, las condiciones de acceso a la universidad eran más amplias. Por entonces, todos los domingos se publicaban en los periódicos del Distrito Federal los concursos para ocupar plazas vacantes en distintas universidades de la ciudad.⁶ Según sostiene Nieto Callejas, la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) atravesaba un momento de “intensa renovación de la planta de profesores, de perspectivas teóricas y marcos interpretativos” que habilitó,

⁴ Según cifras no oficiales, se asesinaron a cerca de 250 estudiantes. Una aproximación cinematográfica a estos hechos puede observarse en el largometraje mexicano *Roma* (2018), dirigido por Alfonso Cuarón.

⁵ Una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) le había permitido a García Canclini cursar los dos años del doctorado en París entre 1969 y 1971.

⁶ Entrevista a Ana Rosas Mantecón. Ciudad de México, 4 de marzo de 2022.

entre otras cuestiones, que García Canclini obtuviera en 1976 la titularidad de la cátedra “Clases Sociales” y asumiera la coordinación del Taller de Investigación “Artesanías y clases sociales en México”. Y agrega que la ENAH “estaba atravesada por un debate político e intelectual de gran efervescencia en el que realizar trabajo de campo era acompañar a las organizaciones campesinas luchando”.⁷

Complementariamente, García Canclini comenzó a dictar el seminario “Sociología del arte” y “Estética Contemporánea” en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La articulación entre intelectuales, artistas y académicos estaba presente en la escena local. La intervención urbana de las vanguardias artísticas locales estaba en auge. Desde una idea de *práctica artística alternativa*, entre 1974 y 1979 habían surgido al menos “diez grupos de productores de arte” que batallaban por proponer distintas búsquedas estéticas (Eder 1980: III). Entre ellos, se encontraban *Arte Aquí*, fundado por artistas plásticos y escritores, organizados en barrios populares como Tepito. Surgieron otros de igual importancia como *Taller de arte e ideología*, *Proceso Pentágono*, *Suma*, *Tetraedro*, *El Colectivo* y el *Taller de Investigación Plástica*. Con diferencias internas –que no podemos profundizar aquí– buscaban articular la producción artística con la producción de conocimientos, incluyendo a académicos e intelectuales al interior de los grupos. García Canclini se incorporó a distintas actividades del grupo *Proceso Pentágono*, formado por artistas con quienes había entablado amistad a su llegada, como Felipe Ehrenberg y Lourdes Grobet.⁸

Por entonces, entre los debates más importantes se hallaba el de la articulación entre vanguardias artísticas y vanguardias políticas. En *Sobre arte y revolución*, Sánchez Vázquez planteaba si era posible que ambas vanguardias, en lugar de excluirse, “se buscaran y se necesitaran mutuamente” (1977: 14). Su respuesta era afirmativa, pero “a condición de que se vea al arte y a la revolución como dos expresiones –indisolublemente ligadas– a la actividad creadora del hombre” (1977: 14). Y convocaba a la intelectualidad artística a considerar que “el objeto artístico” tenía que ser “un puente entre el creador y los hombres de su tiempo”, que habilitara la socialización de los medios de producción y por lo tanto un proceso de transformación radical en la democratización en las artes (1977: 71).

⁷ Entrevista a Raúl Nieto Callejas. Ciudad de México, 7 de marzo de 2022.

⁸ Además de Ehrenberg y Grobet, en el grupo participaron Carlos Fink, José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz Carlos Aguirre, Miguel Ehrenberg y Rowena Morales.

En esos años la pregunta por el arte popular interpelaba transversalmente a un conjunto de intelectuales. El antropólogo mexicano Daniel Rubín De La Borbolla consideraba que el arte popular tenía que ver con “el espíritu creador de una nación”, caracterizado por la expresión de cierta “sencillez” y que marcaba uno de los “sustentos firmes de un carácter nacional” (1974: 7). Con un lenguaje propio de la estética filosófica e idealista, consideraba que el arte popular era la expresión más “sincera” del hombre vinculada a una belleza que se enraizaba en la “naturaleza humana”. Para elaborar las bases de un arte popular había que identificar sus “cualidades y características claras e inconfundibles” que se ponían en evidencia en cualquier época (1974: 13-15). Lo artístico popular se asimilaba a cierta idea de *sustancia* que persistía de manera inmutable bajo las formas sin perder cierta esencia que permitía identificar, en una escala mayor, la identidad de una nación.

Entre el 11 y el 14 de agosto de 1975, el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México organizó el Coloquio Internacional de Zacatecas, que buscaba dar cuenta de la problemática acerca de la relación entre lo culto y lo popular en la producción artística.⁹ Jorge Manrique, coordinador, sostenía que la teoría, “la crítica y la metodología capaz de estudiar” al arte popular no estaba suficientemente desarrollada ([1975] 1979b: 7). Mario Pedrosa, el investigador brasileño, consideraba que el arte, constituido por artistas, instituciones y prácticas, estaba siendo *conmovido* por lo popular. Pero ello no era resultado de la “toma de conciencia” de los artistas latinoamericanos, sino más bien por el ascenso político e incontenible de “las clases” subalternas (Pedrosa [1975] 1979: 98).

El encuentro de Zacatecas se constituyó en el I Coloquio Internacional de Historia del Arte organizado por el IIE.¹⁰ El *tono* que primó entre los participantes del Coloquio de Zacatecas fue abiertamente polémico. En la pregunta por las artes y las culturas populares se ponían en juego otras problemáticas de fondo: ¿qué relaciones se podían establecer entre prácticas artísticas y militancias políticas? ¿Cuál era el lugar del “pueblo” en ese proceso? Para dar cuenta de la presencia ineludible de este dilema retomamos la ponencia de Pedrosa. El teórico brasileño postulaba que la separación entre lo

⁹ Las actas del coloquio fueron publicadas en 1979 bajo el título *La dicotomía entre arte culto y arte popular* (UNAM). Cada vez que se citen dichas actas, se hará referencia entre corchetes a 1975 por tratarse de la fecha en la que se realizó el Coloquio de Zacatecas.

¹⁰ Participaron George Kubler y Donald Robertson (Estados Unidos); Michel Ragon (Francia); Mario Pedrosa (Brasil); Enrique Marco Dorta (España); Marta Traba (Argentina); Adelaida de Juan (Cuba) y Marta Foncerrada de Molina, Elisa Vargas Lugo, Ida Rodríguez Prampolini y Jorge Manrique (México). Entre los comentaristas, se destaca la participación de Edmundo O’Gorman, Teresa del Conde, Rita Eder y Juan Acha.

culto y lo popular era una distinción “ideológica” resultante de “la división de la sociedad en clases” y sostenía lo siguiente:

El *arte erudito*, *arte culto*, *arte burgués*, o simplemente *el arte*, constituye uno de los aparatos ideológicos en que se apoya el poder de la burguesía [...] [L]a concepción del creador, del artista, es uno de los valores de la sociedad burguesa, vinculado a la idea de éxito y triunfo del individuo. (Pedrosa [1975] 1979: 98)

Según Pedrosa, el análisis de la diferencia entre lo culto y lo popular no residía en los objetos como tampoco en los modos de producción, sino en la sociedad de clases que elaboraba esquemas ideológicos de percepción de lo real. Estos esquemas, al mismo tiempo, jerarquizaban el mundo de lo simbólico de una manera afín a los intereses de la burguesía. Por ello, agregaba, lo popular nunca “participó de los honores de la historiografía del arte erudito”. Proponía, entonces, reconstruir y analizar las prácticas artísticas excluidas para “restablecer” las tradiciones de “la lucha revolucionaria” (Pedrosa [1975] 1979: 99).

La polémica teórica cobró otro énfasis a partir de la ponencia de Marta Traba. La autora de *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (1973) consideraba, a diferencia de Pedrosa, que lo culto y lo popular eran modos de nominar “niveles” de desarrollo que se configuraban en relación con “la situación directa de los productores” (Traba [1975] 1979: 60). Esto generaba una desigualdad cualitativa del objeto producido: las clases populares, sometidas a la lógica “de la compulsión y apetito de compra” burguesa, sufría un proceso de “degeneración del buen gusto”. La consecuencia, seguía Traba, era que, si los sectores populares llegaban a elaborar arte, era más bien “el resultado de un accidente” que una acción organizada hacia ese fin. Los sectores populares, seguía Traba, inmersos en una situación de sometimiento estructural a los patrones culturales dominantes, se veían imposibilitados de formular “significados” diferentes a los propuestos por la cultura de masas. El artista burgués, en cambio, elaboraba su proyecto estético con el objetivo de obtener “felicidad” y “autosatisfacción” personal (Traba [1975] 1979: 69-71).

Las comentaristas del trabajo de Traba, las historiadoras mexicanas Teresa del Conde y Rita Eder, identificaban falta de rigurosidad en las conceptualizaciones de la teórica argentina. Teresa del Conde cuestionaba la reducción a lo económico de la distinción entre culto y popular. Si las obras, continuaba, eran clasificadas de ese modo era porque se vinculaban con un mercado que organizaba las obras y estructuraba la circulación de un modo determinado. Lo popular, ejemplificaba, absorbía mano de obra pro-

cedente de distintas clases, tales como las “señoras adineradas” que, en su tiempo libre, producían “flores de migajón” que luego se insertaban en el “campo de la producción dirigido al consumo de grandes masas de población” (Del Conde [1975] 1979: 81). Rita Eder, por su parte, sostenía que Traba analizaba lo popular como “lo incompleto” en relación con el arte burgués porque no generaba un mensaje autónomo y, dado que las clases populares estaban “cooptadas por las clases dirigentes”, su arte no era más que “meros balbucesos” de sus experiencias vitales (Eder [1975] 1979: 84). Esto era posible, según Eder, por la falta de rigurosidad teórica de Traba acerca de lo popular y por asumir una posición teórica elitista que, al observar al sistema de las artes “desde arriba”, no atendía a las experiencias de la vida cotidiana de las clases populares.

Por otro lado, esa mirada del arte popular un tanto romantizada y eludiendo la conflictividad social también se hacía presente en otro referente de las artes populares como Porfirio Martínez Peñaloza. En su estudio *Arte popular y artesanías artísticas en México*, postulaba una idea vinculada a entender a las artes populares como todas las manifestaciones del ingenio y la habilidad del pueblo, de carácter artístico e industrial. Desde cierta idea de “reservorio” de un pueblo, de defensa de algo que *es* –o que representaba cierto *ser* cultural–, promovía activamente una política de promoción y acompañamiento estatal que favoreciera “el desenvolvimiento del artesano y de su actividad productora” (1977: 17). Cuando el arte trascendía los límites de lo pictórico, disponía a los académicos a pensar otros marcos interpretativos y experimentar nuevos cruces teóricos. Uno de los dilemas era cómo interpretar el *happening*, el *pop art* y la cartelería cubana con los habituales esquemas conceptuales que circunscribían el arte a la obra pictórica. Se trataba de abandonar el estudio interno, desinteresado y formal de las obras, para pasar a identificar qué sentidos adquiriría el arte producido en Latinoamérica en específicas relaciones de producción, vinculado al Estado, al mercado, a proyectos políticos de la burguesía o a los movimientos políticos revolucionarios que apelaban a los artistas para interpelar a la clase obrera y popular.

En esta constelación de posiciones que giraban en torno a la relación entre lo artístico y lo popular, García Canclini procuraba analizar las *prácticas artísticas populares* sin circunscribirlas a lo artesanal. Indagaba una trama más amplia vinculada a las historietas, la moda, la arquitectura, entendidos como espacios que “organizan el gusto, la sensibilidad y lo imaginario” (García Canclini 1976: 13). Para ello proponía un doble movimiento analítico. En términos epistemológicos, la teoría del arte popular no debía simplemente pensar la estética como una disciplina autónoma al interior de las bellas artes. Al contrario, tenía que convertirse en una “teoría crítica” que reubicara a las artes en las relaciones sociales y pusiera de manifiesto sus vinculaciones con la

cultura popular. Situada allí, esta *teoría del arte popular contemporáneo* sería un aporte más profundo a la teoría de la cultura porque permitiría repensar las relaciones entre realidad y ficción, entre acción y representación simbólica. Esta tarea sería, en los términos de García Canclini, un trabajo de *desmitificación* intelectual: desfetichizar las obras artísticas para reelaborar un sentido más próximo a la experiencia concreta.

La posición de García Canclini, cercana a los planteos y las teorizaciones de Pedrosa y Sánchez Vázquez, se distanciaba de las tradiciones teóricas vinculadas a la pregunta por el arte popular en México. Para García Canclini la mirada sobre el arte popular partía de un posicionamiento, epistemológico y político a la vez, que tenía en el centro de la perspectiva el carácter conflictivo de lo social. El desafío, desde su posición teórica, era establecer una articulación estratégica de los artistas con una *praxis* transformadora. Desde esta clave, observaba una creciente reconfiguración de una serie de prácticas artísticas que ya no eran pensadas en producir para un “otro popular”, sino en elaboraciones conjuntas entre vanguardias artísticas y sectores populares: en este punto operaba un desplazamiento desde “los museos a la plaza pública, de la cultura como espectáculo a la cultura como acción, del consumo a la producción, de sufrir la historia a construirla” (García Canclini 1976: 15). Identificaba ese desplazamiento en distintas zonas de la producción cultural, por ejemplo, en la teatral. Muestra de ello era el Teatro Experimental de Cali dirigido por Enrique Buenaventura y en Brasil el trabajo de Augusto Boal en el Teatro del Oprimido. Ambas experiencias eran entendidas como innovaciones que buscaban superar las distancias entre espectadores y artistas, entre escenario y vida cotidiana. Se trataba de “cambios radicales entre el teatro y la cultura popular” porque creaban procedimientos que les permitían a los protagonistas de un conflicto “representarlo y actuarlo por ellos mismos”. Siguiendo las reflexiones de Bertolt Brecht, se trataba de que los espectadores no delegaran sus acciones o pensamientos, sino que asumieran un papel protagónico, cambiar las acciones dramáticas y ensayar soluciones (García Canclini 1977a: 17).

Las estructuras habituales desde las cuales las vanguardias artísticas producían también se habían conmovido, pero por dinámicas ajenas a ellas: había sido el acceso masivo a la educación de los sectores populares a escala latinoamericana lo que había tensionado la ubicación social del arte. Ante esto, una franja de las vanguardias plásticas había comenzado a buscar “nuevas formas de inserción de sus prácticas en la cultura popular” y romper con el tradicional aislamiento elitista del mundo de las artes. De todos modos, consideraba García Canclini, producir un nuevo arte popular no implicaba hacer *lo mismo en otro lado*: no consistía en hacer murales con conte-

nido “revolucionario” en un barrio, sino “producir nuevas obras”, transformar y generar “condiciones socioculturales para producirlo, recibirlo, gozarlo y entenderlo críticamente” (1977b: 6).

2. EL ARTISTA COMO MEDIADOR INTELECTUAL

La transformación en el campo de las estéticas y de la cultura popular no se vinculaba necesariamente con la elaboración de obras. Consistía, según el filósofo argentino, en “producir *situaciones* en las que con la participación de todos” se ensayara la “transformación de las relaciones sociales” (García Canclini 1977c: 261). Consideramos que la apuesta teórica de García Canclini procuraba poner de relieve y superar una suerte de acumulación de contradicciones que modulaban las relaciones entre artistas y cultura popular. Se trataba de desinstitucionalizar el arte, salir del museo, desplazarse desde una producción individualizada –típica del arte considerado burgués– hacia una “práctica socializada del arte” en la que, desde una perspectiva gramsciana, se redefiniera el concepto de artista. No era el sujeto que hacía “obras de arte separada de los demás”, sino que había que comprenderlo como un agente que desarrollaba su capacidad “sensible e imaginaria en el interior de la producción y de los grupos sociales” que las realizaban (García Canclini 1977c: 265).

Desde esta mirada general, García Canclini identificaba tres dimensiones conflictivas –a resolver– en la articulación estratégica entre práctica artística y praxis política. En *primer lugar*, se tenía que trabajar con los artistas sobre sus concepciones estéticas y los repertorios de acción para recolocar su posición en relación con los acontecimientos que experimentaban los sectores populares. Complementariamente, se tenía que estrechar el hiato entre su formación intelectual y sensible respecto del universo popular y de sus códigos comunicacionales; en *segundo lugar*, se tenía que legitimar al interior de los movimientos políticos revolucionarios, “un lugar orgánico para el trabajo cultural” y que se reconociera el rol clave de esta actividad en la construcción de una nueva hegemonía; y en *tercer lugar*, en un contexto de ascenso político de la represión estatal en el Cono Sur, revisar las tácticas y las redes de circulación y “comunicación artística” capaces de romper el cerco de la censura (García Canclini 1977c: 271).

El primer trabajo sistemático que García Canclini publicó en México fue *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977c). El libro fue muy bien recibido entre los artistas en el Distrito Federal. La historiadora de arte Rita Eder recuerda que se presentó en el Museo de Arte Moderno y que la relevancia del trabajo residía en que además de ser “esclarecedor” en términos teóricos, orientaba a los artistas “hacia dónde ir, qué era

lo que podías hacer en ese tiempo de intensidad política, con tus armas y herramientas de artista”.¹¹ Esa gran recepción que recuerda Eder, puede leerse en relación con demandas y experiencias concretas que interpelaban a la intelectualidad y a los artistas locales vinculados al arte en un mapa de problemas que hicieron de *Arte popular y sociedad en América Latina* –y sus posteriores cuatro reediciones– un libro buscado por especialistas en la materia. En relación con ello, en la política se daba una época de “frentismos”. Alberto Híjar Serrano denomina a esos años del arte mexicano como un tiempo de organización en “talleres, coaliciones y frentes” (2007b: 17). Por entonces, la política adquirió una doble dimensión, es decir, lucha por el poder en un sentido amplio al tiempo de no renunciar a la inclusión de los grupos “en los proyectos estatales” (Híjar Serrano 2007b: 17).¹²

Si bien García Canclini no dejaba de interrogarse sobre la relación entre vanguardias artísticas y culturas populares, sus planteos daban un paso hacia una posición teórica y política más radicalizada: un arte popular no se realizaría, planteaba, si “nuestros pueblos” no asumían “el control de la producción, la distribución y el consumo del arte” (1977c: 50). El arte popular era formulado como un equivalente conceptual al de “arte de liberación”. Dicho arte se caracterizaba por *elaborar críticamente* la realidad del pueblo y por incorporarse, desde su lenguaje creativo, en las transformaciones sociales. En ese proceso crítico y creativo residía la diferencia fundamental entre un arte de liberación y las “versiones populistas del arte dominante” que representaban la realidad del pueblo pero no buscaban transformarla. El arte popular devenía de liberación y revolucionario cuando no se reducía, como el realismo, a someterse a lo real: “más que la realidad”, sostenía García Canclini, “[este es un arte que] le interesa imaginar los actos que la superen” (1977c: 51).

Para lograr esos objetivos revolucionarios se debía producir una “estética popular” que se distanciara del goce individualista y se desplazara hacia la reivindicación del placer colectivo. El arte, en este sentido, tenía que “reconstruir creativamente las experiencias sensibles e imaginarias del pueblo” (1977c: 53). Otra de las diferencias entre arte popular y popularización del arte residía en que el segundo era elaborado por los medios masivos y mantenía al pueblo ajeno a la producción considerándolo como simple “público”. El arte popular, en cambio, implicaba el proceso de socialización

que venimos identificando en la propuesta conceptual de García Canclini: el pueblo como un agente productor de cultura que compartía los medios de elaboración simbólica con las vanguardias artísticas. Este modo de comprender el carácter popular del arte hacía énfasis en un consumo no mercantil y en una valorización de las obras que no residía en la originalidad sino en *los usos*: si presentaba y satisfacía los deseos colectivos se volvían prácticas artísticas liberadoras. Por ello, sostenía García Canclini, era un arte que apelaba a la “sensibilidad y la imaginación” popular, a su potencia cognitiva, erótica y de acción política (1977c: 74). La concreción de la relación entre artes, placer, práctica política y culturas populares, observaba García Canclini, se podía visualizar en los Talleres Plásticos Populares dirigidos por el artista argentino Ricardo Carpani.¹³ Eran espacios que proponían a sus asistentes –provenientes de las barriadas populares– “objetivar en imágenes” la cultura del pueblo (1977c: 205). El teórico argentino entendía que allí se podían elaborar lúdicamente las propias experiencias culturales mediante técnicas de aprendizaje y de experimentación rápidas, al tiempo que incorporaban capitales culturales que les permitían generar nuevas formas de expresión y comunicación.

3. ABRIR LO POPULAR: ESPACIOS, TRANSACCIONES Y CONFLICTOS

En sus clases del seminario “Artesanías y clases sociales en México”, que dictó entre 1976 y 1977 en la ENAH, García Canclini recuperaba conceptualmente las propuestas de Brecht y Benjamin para plantear que el arte “no sólo *representaba* las relaciones de producción: *las realizaba*”. Más tarde, luego de analizar cómo esto se podía observar en el teatro de Boal, en los Centros Populares de Cultura en Brasil y en las brigadas muralistas en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular, consideramos que su pregunta sobre los modos en que se reorganizaba la cultura y las artes desde principios de los años setenta, comenzó a desplazarse hacia una pregunta por la formulación de políticas artesanales en América Latina.

Observamos que el propio itinerario intelectual de García Canclini, en términos de su inscripción académica, permite trazar ese movimiento que fue desde las artes y las vanguardias urbanas hacia las artesanías y los sectores indígenas y populares en Michoacán. Al consolidarse su posicionamiento institucional en la ENAH, comenzó a dirigir en 1977 un proyecto de investigación que se llamó “Artesanías y fiestas populares

¹¹ Entrevista a Rita Eder. Ciudad de México, 11 de noviembre de 2022.

¹² Helen Escobedo, escultora, artista plástica y gestora cultural, fue en 1977 comisionada para escoger la representación de México ante la X Biental de Jóvenes en París. Escobedo propuso que la entrega mexicana estuviera conformada por grupos y no por individuos. Y seleccionó a Suma, Proceso Pentágono, TAI y Tetraedro.

¹³ Los talleres de “militancia plástica” de Ricardo Carpani buscaron constituirse en espacios de formación de enseñanza con el objetivo de que los militantes barriales transfirieran los procedimientos plásticos a los habitantes del barrio u otros trabajadores en sus contextos objetivos. Se trataba de producir imágenes que se articularan con las luchas políticas de base.

en México”. Esto, entendemos, lo llevó a nuevas exploraciones y novedosas vivencias a partir del trabajo de campo junto a colegas y estudiantes. En ese contexto surgía la pregunta de cómo, ante un proceso general de homogeneización de los patrones culturales mexicanos promovidos vía el turismo transnacional, se elaboraba desde el mercado una imagen desconflictiva de los sectores populares locales. En este proceso de reestructuración del capital transnacional, decía García Canclini siguiendo las reflexiones del italiano Alberto Cirese, se excluían a las clases populares del control de la producción al tiempo que se las incorporaba subordinadamente como consumidores. Esto reformulaba las estrategias de distanciamiento entre las clases sociales hacia el plano de la “diferenciación simbólica” (García Canclini 1979a: 87). Lo artesanal, desde esta posición teórica, se volvía un mirador clave para observar instancias de rupturas y de reproducción de lo social. García Canclini sostenía esto porque afirmaba que la producción artesanal concentraba “las contradicciones del capitalismo”. Era un objeto cultural producido comunalmente, pero que estaba sujeto a las demandas de un mercado cada vez más transnacionalizado.

En términos estéticos, en las artesanías se podían observar modalidades de simbolización de historias, creencias e intereses de los productores, como así también advertir la variabilidad de significados en términos de táctica y resistencia en un “creciente proceso de subordinación de la producción campesina al régimen capitalista hegemónico” (García Canclini 1981: 716). Era un proceso de intercambio desigual de los bienes económicos y culturales que se efectuaba cuando los pequeños productores participaban en los mercados regionales y nacionales. Esta era una particularidad, sostenía García Canclini, que se daba en un país como México en el que los usos de y el interés por lo popular había aparecido tempranamente: “el sector dirigente surgido de la Revolución de 1910” necesitó de las artesanías para “fortalecer la identidad nacional” (1981: 723). En esa reconfiguración del Estado, se “privilegiaron el arte y las artesanías como instrumentos para establecer una ideología de la mexicanidad, al haber exaltado lo que podía unir a la nación más allá de las divisiones étnicas, lingüísticas y políticas” (1981: 723).

Las artesanías se convirtieron, en el análisis de García Canclini, en un producto cultural que anudaba tensiones y divergencias; la estructura semántica del objeto variaba si se seguía su trayectoria social: un rebozo bordado a mano, producido para ser utilizado en una fiesta patronal, en cuestión de días era vendido a un turista que lo compraba para decorar su departamento en alguna gran metrópolis norteamericana o europea. En este aspecto, las artesanías articulaban doblemente lo estético y lo económico: tenían una modalidad de producción colectiva, familiar y los diseños recuperan

tradiciones precolombinas, pero eran insertadas en el capitalismo como mercancía (García Canclini [1981] 2010: 181). Según García Canclini, las relaciones de producción no eran capitalistas, pero la artesanía *devenía* mercancía en su trayectoria. Esta toma de posición se distanciaba de la perspectiva planteada por la antropóloga Victoria Novelo, una pionera en los estudios sobre la relación entre producción de artesanías y capitalismo en México. Para Novelo, la artesanía no podía ser pensada ajena a las relaciones capitalistas, como algo homogéneo y opuesto a la definición de producción industrial. Ello invisibilizaba, según Novelo, los modos en que el capitalismo estructuraba las formas de organización del trabajo familiar: sea en la división del trabajo, en la circulación, en la manufactura o en el carácter asalariado del trabajo. Prefería, por ello, hablar de “mercancías artesanales” porque podía sintetizar procesos productivos que se situaban entre un trabajo estrictamente industrial y el básicamente manual (Novelo 1976: 242).

De todos modos, García Canclini no aislaba la artesanía de las relaciones de producción. La persistencia teórica de “seguir el objeto” tenía que ver con indagar esas tramas de “reelaboración del lugar de las artesanías” en distintos espacios, como en la vivienda urbana, el museo, el mercado popular o la boutique. En ese seguimiento se podían poner de relieve las estrategias de reutilización, descontextualización y resignificación de la artesanía. Este era un proceso mediante el cual, consideraba, la “burguesía” construía su hegemonía en “la organización del espacio, el cambio de contexto y significación de los objetos populares” ([1981] 2010: 197) como un recurso político indispensable para su propia reproducción. Ello era sintomático de un proceso de desterritorialización y reterritorialización de los productos culturales y presentaba el desafío de que la pregunta acerca de *qué significaban* las artesanías no podía eludir estos movimientos, usos y apropiaciones. Más ampliamente, consideramos que la reformulación de la pregunta sobre lo artesanal abría el campo de problemas: la producción artesanal, antes que actividad residual, les permitía a los productores contar con ingresos complementarios y renovar la demanda. Un consumo que provenía de un turismo que buscaba la *Mexican curiosity*, al tiempo que el Estado nacional, mediante instituciones como el museo, colaboraba con esa formulación de lo “típico” al construir un patrimonio cultural “distintivo y autónomo del pueblo mexicano” con el objetivo de “cohesionar ideológicamente a los distintos grupos en torno a un conjunto de símbolos y objetos” (García Canclini 1982a: 33). Desde esta posición, García Canclini también analizó el sentido de las fiestas populares, a las que caracterizó como “la puesta en escena de las fisuras entre el campo y la ciudad, entre lo indígena y lo occidental, sus interacciones y conflictos” (1982a: 40). Los significados no podían atri-

buirse *a priori*; no había, sostenía, danzas o ceremonias “narcotizantes o impugnadoras” *per se*: se debían analizar los sentidos atribuidos por cada uno de los agentes intervinientes en situaciones sociales “según los contextos o coyunturas” (1982a: 51).

Una de las ideas claves que podemos identificar en este devenir de la pregunta por lo popular en la producción teórica de García Canclini tiene que ver con la importancia de atender y comprender que lo popular no podía ser amarrado a un tipo de producto o de mensaje. *La significación de lo popular estaba en el movimiento*. Se reconfiguraba al inscribirse y reinscribirse en una trama de múltiples conflictos, intercambios y usos sociales. Ningún objeto, entendido de esta manera, tenía la garantía de mantenerse como popular por su marca de origen o de consumo.

4. LA VÍA ITALIANA A LO POPULAR

En los debates sobre la posición y la legitimidad de la producción estética popular concurren múltiples intelectuales más o menos cercanos a García Canclini. Entre ellos, Rodolfo Stavenhagen, Mario Margulis, Leonel Duran, Guillermo Bonfil Batalla y Amílcar Cabrera. Otra de las preguntas que convocaban a estos investigadores se vinculaba a lo siguiente: ¿Cómo entender el carácter productivo de lo popular en una trama sobredeterminada por un conjunto de intereses que delimitaban su accionar cultural, político e ideológico, en procesos, como vimos más arriba, de represión selectiva por parte del Estado?

Stavenhagen había considerado que la cultura popular se refería “a los procesos de creación cultural emanados directamente de las clases populares, de sus tradiciones propias y locales, de su genio creador” ([1979] 1982: 26) era, en definitiva, una *cultura de clase*. Ahora bien, Stavenhagen observaba que se estaba produciendo lo que podemos denominar un *uso elitista de lo popular* como estrategia de dominación: afirmaba que se daba una “apropiación por parte de las clases dominantes y de los aparatos ideológicos del Estado de las diversas manifestaciones culturales populares” ([1979] 1982: 9). Era una operación que recolocaba los productos culturales en otra trama de relaciones, se los “arrancaba de su contexto y entornos” perdiendo así el sentido cultural y social que tenían. Por su parte, Mario Margulis, argentino exiliado en México, postulaba que lo popular era la “*cultura de los de abajo*”, un modo de ejercer y crear sus universos simbólicos. La dimensión política clave, señalaba, radicaba en el hecho de que la “auténtica” cultura popular, dentro de un contexto social de dominación y explotación, era “*el sistema de respuestas solidarias, creadas por los grupos oprimidos,*

frente a las necesidades de liberación” (Margulis 1982: 44). El sociólogo argentino advertía que el “concepto político de masas” (1982: 60) conllevaba un significado paternalista del que había que tomar distancia. Las masas recibían “pasivamente los beneficios de la cultura” y reforzaban los mecanismos que imposibilitaban la modificación de las “condiciones estructurales” (1982: 61). Guillermo Bonfil Batalla, en tanto, planteaba la necesidad de pensar lo popular en una serie de claves y relaciones conceptuales más amplias, que permitirían identificar relaciones de poder: proponía el concepto de *cultura autónoma*, en la que los grupos poseían el control de decisión sobre sus “propios elementos culturales”; la *cultura impuesta*, en las que ni las decisiones ni los elementos culturales “eran definidos por el grupo social” y la *cultura enajenada*, que aunque los elementos culturales seguían siendo propios de los sectores populares, la toma de decisión sobre ellos había sido expropiada por las clases dominantes o por el Estado (Bonfil Batalla 1982: 81).

En términos políticos, como observamos, la cultura producida por las clases populares oscilaba entre algo primitivo, esencial, superado, propio de una derecha que observaba lo propio teniendo como esquemas culturales los de la “alta cultura”, y para la izquierda, eran pensados desde una necesidad estratégica de construir el sujeto histórico de la revolución. Estos modos de comprender las prácticas culturales de los sectores populares y su alcance político se inscribieron en un intenso debate intelectual muy lejano de las dinámicas de las discusiones en Argentina. García Canclini recuerda que al llegar se produjo en él una “apertura teórica enorme”.¹⁴ Las discusiones entre antropólogos estaban dadas por los *campesinistas*, que consideraban que había que “convertir” a los indígenas en campesinos como clase social para un país moderno, con el desarrollo del agro; los *indigenistas*, que era la posición histórica del Estado mexicano, trataban de partir del mestizaje para integrarlos de manera subordinada a la ciudadanía. Posiciones como las de Bonfil Batalla, sostiene Eduardo Nivón,¹⁵ eran del orden de lo *etnicista*, porque afirmaba que si bien había que elaborar políticas que desarrollaran las comunidades, al mismo tiempo éstas tenían que mantener autonomía respecto del Estado sin que direccionara el modo en que debían integrarse, además de respetar y promover las lenguas indígenas en las instituciones oficiales como la escuela y la justicia. Y, por otro lado, al interior de la izquierda, la posición era más bien *proletarista*. Entendían que la asunción de la conciencia revolucionaria se iba a producir a partir de su inserción en el movimiento organizado y en el mundo cultural, social y laboral de la clase trabajadora.

¹⁴ Entrevista a Néstor García Canclini. Ciudad de México, 26 de febrero de 2022.

¹⁵ Entrevista a Eduardo Nivón. Ciudad de México, 3 de marzo de 2022.

El proyecto de investigación sobre “Artesanías y fiestas populares en México” que García Canclini dirigió en la ENAH arrojó como resultado el libro *Las culturas populares en el capitalismo* (1982), con el que el académico argentino obtuvo el Premio Casa de Las Américas en 1981. Tal como García Canclini recuerda retrospectivamente, el objetivo de la investigación era estudiar las artesanías en sí y no a las comunidades indígenas. Pero pronto advirtió que si no “vivía un poco en las comunidades indígenas en Michoacán” y si no seguía “los recorridos fuera de sus comunidades y cómo se insertaban en los mercados para vender sus productos, no iba a comprender el sentido de las artesanías”.¹⁶ Decenas de viajes constituyeron el trabajo de campo junto a estudiantes de la Maestría en Antropología Social.

La pregunta por lo popular en relación con la tradición de los estudios de la clase obrera¹⁷ se había revitalizado con la recepción, vía el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, de los neogramscianos italianos Alberto Cirese y Luigi Lombardi Satriani.¹⁸ Cirese dictó un seminario en el CIESAS, al que asistieron, entre otros, García Canclini. Una parte de ese curso se publicó en 1979 bajo el título *Ensayos sobre las culturas subalternas* y, según recuerda García Canclini, se convirtió en un “material ineludible” para pensar lo popular. La *vía italiana* a lo popular, que venía de lejos con el recurso teórico de Antonio Gramsci, permitía entender la popularidad de los procesos “como hechos y no como esencia, como posición relacional y no como sustancia” (García Canclini 1982b: 69).

Es en el contexto de este debate de “cultura y organización popular” donde consideramos que se inscriben las discusiones en torno al marco teórico utilizado por García Canclini para pensar lo popular atendiendo, con cierto distanciamiento, a las perspectivas presentadas por Antonio Gramsci y por la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En un artículo publicado en la revista periódica sobre política local, *Cuadernos Políticos*, planteaba la necesidad de eludir los “maniqueísmos” conceptuales y políticos que tendían a explicar la oposición entre lo hegemónico y lo subalterno. No había que buscar “lo auténtico” (Bonfil Batalla), el “genio creador” (Stavenhagen), ni

¹⁶ Entrevista a Néstor García Canclini. Ciudad de México, 12 de marzo de 2022.

¹⁷ Según Novelo (1999b), en la trama intelectual de la Escuela de Antropología tenía una notable presencia la perspectiva teórica de los historiadores marxistas británicos como Perry Anderson, Edward Thompson, Gareth Stedman Jones y Eric Hobsbawm.

¹⁸ En el campo académico local vinculado a la antropología circulaba, desde hacía unos años, el libro *Antropología cultural* de Lombardi Satriani, editado en Argentina por la Editorial Galerna en 1974. En México, la Editorial Nueva Imagen había publicado su estudio *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas* en 1978. Ambos textos fueron recurrentemente citados en los trabajos de García Canclini de esos años.

la “manipulación” proveniente de la producción masiva (Duran). Para García Canclini se trataba, más bien, de incluir en ese juego de oposiciones, “otras interacciones, especialmente los procesos de consumo y las formas de comunicación y organización propias de los sectores populares” (1984b: 77). Por otro lado, y luego de trabajar metodológicamente con la propuesta de Pierre Bourdieu para *Las culturas populares en el capitalismo*, proponía una leve distinción conceptual entre “práctica” y “habitus” para observar qué había de reproducción y qué de impugnador en la vida cotidiana de los sectores populares. En ese aspecto, planteaba que el concepto de “prácticas” permitía ver cómo, según la pluralidad de contextos, los agentes ponían en acto saberes y modos de hacer vinculados no solamente con los capitales heredados, sino con lo espontáneo, con lo emergente que se relacionaba con otras redes de sociabilidad. Ello abría la posibilidad de observar no solo reproducción, sino también desvíos. Si se ajustaba la perspectiva de lo popular sólo a la idea de *habitus*, se tendería a reducir su teoría casi exclusivamente “a los procesos de reproducción”. La importancia, sostenía el antropólogo argentino, era registrar las modalidades en que el *habitus* variaba “según el proyecto reproductor o transformador de diferentes clases y grupos” (1984b: 81).

Era más bien una distancia, antes que una ruptura, con la sociología de Bourdieu. La recuperación y la interlocución con el teórico francés iban a continuar por largos años. Entendemos que en los límites precisos de ese debate, la distancia estratégica tenía que ver con las búsquedas y los debates locales en los que se situaba García Canclini: en sus objetivos de indagar en qué instancias las acciones y los mensajes de los medios masivos de comunicación pretendían ser impuestos por las grandes empresas de telecomunicaciones, y cómo eran seleccionados y reprocesados en relación con una experiencia vital, con relaciones, barriales, familiares, culturales y sindicales, por parte de las clases populares. Más que atender a las estrategias de dominación de la clase dominante, había que observar qué ocurría “por abajo”, como planteaba Margulis: en qué red de relaciones los sectores populares elaboraban y tramitaban simbólicamente su propia experiencia cotidiana. Lo que constituía entonces a lo popular era “la relación histórica, de diferencia o de desigualdad, respecto de otros hechos culturales” (García Canclini 1984a: 33). No se trataba de buscar “rasgos intrínsecos”, sino de observar y caracterizar lo popular por oposición a la cultura dominante, como producto de desigualdades y conflictos.

Es posible pensar que *Las culturas populares en el capitalismo* marcó una ruptura respecto de sus propias preguntas de investigación orientadas hacia lo artístico. Ahora, sostenía por entonces, trabajaría sobre lo cultural y no sobre “el arte popular” porque

“los hechos del pueblo” ya no interesaban prioritariamente “por su belleza, creatividad o su autenticidad”, sino que, siguiendo a Cirese, valían por su “representatividad sociocultural” (García Canclini 1982b: 201). En otros términos, el estudio de las prácticas culturales permitía observar las modalidades en que ciertas clases sociales experimentaban su vida en relación con su condición de clases subalternas. Conceptual y políticamente, la posición teórica de Gramsci, Cirese y Lombardi Satriani, le era operativa porque le permitía elaborar una idea de lo cultural vinculada a los conceptos de “producción, superestructura, ideología y de clases sociales” (1982b: 26). De este modo, lejos de quedar escindida de lo social, la cultura era entendida “como un tipo particular de producción cuyo fin es comprender, reproducir y transformar la estructura social y luchar por la hegemonía” (1982b: 26).

Como venimos observando, en otros estudios de García Canclini ya había un énfasis en el carácter activo del sujeto popular. Por ello, consideramos que la propuesta analítica buscaba dar cuenta de la multidimensionalidad de las culturas populares. Estas se constituían en una intersección donde convergían la apropiación desigual de capitales culturales, la elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos. En ese cruce, la *espacialidad* cobraba una importancia notable: por un lado, consideraba que había que atender las prácticas laborales, comunicacionales, la organización de la familia, en definitiva, las modalidades en que el capitalismo estructuraba la vida de sus miembros; por otro, si bien se daba de manera subordinada a las redes de producción, circulación y consumo, los sectores populares creaban prácticas y formas de pensamiento como manera de tramitar su propia experiencia vital y así narraban su realidad.

El punto anterior es por demás relevante porque, aun en condiciones que no elegían, la *praxis* de los sectores populares era central en la perspectiva de García Canclini. Lo que le otorgaba el carácter popular a una práctica, objeto o mensaje, no era el lugar de producción o de elaboración de estrategias de distinción simbólica de las clases dominantes, sino “la *utilización* que los sectores populares hacen de ellos” (1982b: 202; énfasis propio). Esta acentuación epistemológica continuó en distintos estudios de García Canclini: cómo partir de la vida cotidiana y de allí aproximarse a los hábitos que organizaban los comportamientos de las distintas clases e identificar “los mecanismos de adhesión a la cultura hegemónica, las estrategias de distinción de clase, de subordinación o de resistencia” (García Canclini 1983: 29). Desde este prisma fue que, junto a Amparo Villalobos, investigó la utilización y el lugar que ocupaban la producción y realización de danzas y máscaras en Michoacán. Observaron que tanto las fiestas como las danzas generaban “un modo de elaborar simbólicamente su trabajo y

vida ordinaria”: celebrar como acto de lucha y reivindicación de sí (García Canclini y Villalobos 1985: 13). La referencia a esa autonomía del pueblo se situaba en una encrucijada de contornos difusos respecto de los poderes del Estado, de las clases dominantes y las “estrategias de manipulación de la cultura de masas”.

Ese carácter poroso que operaba como línea de articulación, más que como pulcra división, entre los debates académicos y las discusiones políticas podía identificarse en una multiplicidad de polémicas que se fueron dando entre principios y mediados de los ochenta en el campo cultural mexicano. ¿Cómo entender el carácter productivo de lo popular en una trama sobredeterminada por un conjunto de intereses que delimitaban su accionar cultural, político e ideológico, en procesos, como vimos más arriba, de represión selectiva por parte del Estado?¹⁹

5. EL CONCEPTO DE LO POPULAR EN CRISIS: REPOSICIONAMIENTOS INTELECTUALES

Desde finales de los años setenta vimos emerger, en la obra de García Canclini, la pregunta por las condiciones de posibilidad de delimitación de lo popular. Podríamos decir, en términos epistemológicos, que produjo un interrogante sobre cómo conocer eso que se había dado en llamar “culturas populares”. De manera complementaria y en un sentido más amplio, se fue elaborando otro dilema en torno al “problema de la identidad cultural”. Este dilema fue uno de los ejes sobre los que se intercambiaron ideas en el “Primer Seminario Sobre la Problemática Artesanal” (1979), organizado por el Fondo Nacional Para el Fomento de las Artesanías (FONART) y la Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública, organizó en el Distrito Federal. El objetivo de la actividad fue debatir sobre los aspectos culturales, artísticos, sociales y políticos de la producción artesanal y acerca de los modos de organización, distribución y financiamiento. Allí participaron especialistas y referentes nacionales como Victoria Novelo, Teresa Pomar, Porfirio Martínez Peñaloza y, entre otros, Néstor García Canclini.

En su conferencia “Artesanías e identidad cultural”, el académico argentino preguntaba si acaso no se estaban “derrumbando” los esquemas estéticos que separaban el arte “culto”, el arte de “masas” y el arte “popular”. Observaba que se estaba produciendo una reorganización cultural conflictiva entre los sistemas simbólicos que cuestionaba, así,

¹⁹ Si bien no podemos profundizar en este aspecto, los referentes de esos debates sobre la posición y la legitimidad de lo popular fueron intelectuales como Rodolfo Stavenhagen, Mario Margulis, Leonel Duran, Guillermo Bonfil Batalla, Amílcar Cabrera y entre otros, García Canclini.

las diferencias que “tranquilizaban” a la academia y al mundo intelectual: aquellas clasificaciones que funcionaban con relativa independencia y a las cuales habría correspondido cada clase. Eso, decía por entonces, ya no estaba tan claro. ¿El arte “culto” representaba los gustos de la burguesía, el arte de “masas” a los sectores medios y al proletariado urbano y el arte “popular” a los campesinos? (García Canclini 1979b: 85).

Sin llegar a una respuesta del todo clara y más bien como hipótesis interpretativa, García Canclini sostenía que se estaban produciendo, de forma novedosa, nuevos significados y estrategias de diferenciación: “los sistemas estéticos se cruzan y a veces parecen disolverse en formas mixtas de representación y organización del espacio” (1979b: 86). La pregunta por la identidad cultural, elaborada a partir del trabajo de campo en Michoacán, le permitió observar y reflexionar sobre las reformulaciones emergentes en el campo de las distinciones simbólicas. En este punto, identificamos un desplazamiento importante en sus propios modos de abordar las relaciones entre lo culto, lo masivo y lo popular. Antes que categorías producidas académicamente, García Canclini comenzaba a considerar que se trataba más bien de una estrategia de las clases dominantes para establecer distancias entre los patrones estéticos y las competencias artísticas de las clases subalternas que reaseguraban la separación entre las clases sociales. Desde este desplazamiento, consideramos que se produjo una ruptura con las propias categorías por él utilizadas y también con la certeza del referente empírico al cual tales categorías –como lo culto y lo popular– habrían aludido. Ya hacia 1987, García Canclini plantea la posibilidad de que la clasificación de cultura de elite, masiva y popular haya llegado a su fin. Se trata, sostenía, de estudiar esos conceptos como procesos en los que se articula un problema mayor: la configuración “entre cultura y poder” (García Canclini 1987a: 130).

Las fronteras entre lo culto, lo popular y lo masivo, que operaban como tabiques de jerarquización y organización de la producción cultural, se habían vuelto problemáticas. Desde nuestro punto de vista, la pregunta que emergía era cómo pensar las porosidades, los intercambios y la circulación de objetos y prácticas simbólicas en contextos de reformulación de la industria cultural a escala transnacional. En los términos de García Canclini, la autonomía moderna de los campos culturales se había visto severamente cuestionada. Algunas de las situaciones que el académico argentino recuperaba para sostener teóricamente su planteo eran las siguientes: entre 1983 y 1984, se habían realizado en México muestras de algunas obras de Picasso y de Rivera, referentes de lo que se consideraba la formación artística de las clases cultas. Sin embargo, planteaba, al estar organizadas por el grupo comunicacional Televisa, fueron anunciadas diariamente por una multiplicidad de medios vinculados a la empresa de

la familia Azcárraga. Las exposiciones tuvieron un total de un millón de visitas. Por otro lado, analizaba lo que ocurría en algunos museos de Europa: tres millones de personas recorrían por entonces, durante cada año, al Museo del Louvre. El Centro Pompidou, en su primer año (1977) había superado el millón de espectadores y hacia mediados de los ochenta mantenía un promedio de ocho millones de visitantes anuales. Ante esos datos, se preguntaba si se podía seguir llamando arte de elites a lo que se exponía en esos espacios.

La cuestión era que la tríada conceptual elite/masivo/popular era operativa más allá de su cientificidad: por un lado, resultaba útil para el Estado y las clases hegemónicas porque les permitía, sostenía García Canclini, “organizar la distribución desigual de capital cultural” y así “legitimar las diferencias sociales”. Por otro lado, era un recurso para “construir legitimidad profesional” en las instituciones educativas, científicas y artísticas: para las premiaciones en las bellas artes o para las artes populares; también los curadores y gestores culturales solían aferrarse a dichas categorías de manera “defensiva” para preservar su posición al interior del campo profesional. Y, por último, para los sectores populares, “hablados” por dichas categorías, estas no significaban otra cosa más que un resultado de “las restricciones” que se les imponía “en el acceso al capital cultural”, de los modos en que elaboraban simbólicamente sus necesidades y sus tácticas de “resistencia a la cultura hegemónica”. Esta recolocación del lugar de la mirada y del problema epistemológico situaba a García Canclini en la indagación de las articulaciones y los entrecruzamientos; en cómo los préstamos, las apropiaciones y los usos culturales estaban reorganizando las relaciones simbólicas entre los grupos sociales.

Desde principios de los años ochenta, García Canclini fue incorporando las nociones de “recepción” y “consumo” como categorías explicativas.²⁰ Esto estaba relacionado también a nuevos intercambios teóricos que se desplazaron desde los marcos interpretativos europeos, como la sociología de la cultura francesa y los estudios culturales de origen británicos, hacia los estudios socioculturales norteamericanos. En 1985 fue invitado por la Universidad de Stanford a dictar seminarios de posgrado sobre problemáticas vinculadas a la sociología de los públicos y sobre la relación entre cultura y conflictos sociales en América Latina. En ese mismo año, junto a Patricia Safa, comenzó a

²⁰ Si bien no podemos extendernos en este punto, diremos que García Canclini, como director del Centro de Investigación para la Educación y la Difusión Artística del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), dirigió entre 1982 y 1985 una investigación sobre el público de arte en México. Fue realizada con un equipo de trabajo del INBA y de la ENAH. De esta investigación colectiva surgió el libro *El público como propuesta: cuatro estudios sociológicos en museos de arte* (1987).

investigar los conflictos culturales en la frontera entre México y Estados Unidos, fundamentalmente en la zona entre Tijuana y San Diego. Al año siguiente, en 1986, volvería a los Estados Unidos como profesor invitado a la Universidad de San Francisco.

A partir de insertarse en nuevas redes de sociabilidad intelectual, estableció contactos y amistades con Renato Rosaldo y Jean Franco, y profundizó sus lecturas de la antropología norteamericana –los estudios de Clifford Geertz a los que ya recurría asiduamente– como las investigaciones de James Clifford, entre otros, vinculadas a las reflexiones en torno a la antropología posmoderna. Por otro lado, a escala latinoamericana, desde principios de los años ochenta se consolidó una red de intercambio de ideas con Jesús Martín-Barbero, Oscar Landi, Roberto DaMatta, Luis Alberto Quedo, José Joaquín Brunner, Beatriz Sarlo y Aníbal Ford, entre otros, en los grupos de trabajo del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).²¹

El trabajo de Jesús Martín-Barbero recuperaba la idea de pensar la cultura de masas desanclada de los medios de comunicación. *Lo masivo era un principio y esquema de comprensión de lo social*. Un referente clave para este análisis era Walter Benjamin. El filósofo alemán había observado que “el valor cultural” empujaba “a la obra de arte a mantenerse oculta”, solo accesible a unas minorías, y que no era visible “para el espectador a ras de suelo”. A medida –continuaba Benjamin– que las prácticas artísticas se emancipaban del regazo ritual, aumentaban las ocasiones de exhibición de sus productos. Era una transformación amplia desde una práctica ritual y una relación cultural hacia un proceso en el cual se reorientaba dialécticamente “la realidad hacia las masas y de estas hacia la realidad”, generando un proceso de “alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la *percepción visual*” (Benjamin [1936] 2019: 203; énfasis propio). Siguiendo estas conceptualizaciones, lo masivo, sostenía García Canclini, era la forma que adoptaban estructuralmente las relaciones sociales.

Esto generaba incertidumbre en torno a la oposición entre lo popular y lo masivo, como antagonismo conceptual heredado de Gramsci. Si la cultura popular y la masiva ya no se oponían –planteaba el académico argentino–, “si se entremezclan todo el tiempo ¿qué sentido tiene seguir usando estos términos?”. El antagonismo o la “contradicción” se habían reubicado territorialmente. Lo novedoso era que esa oposición se situaba en los cruces y los conflictos entre, por un lado, “una cultura industrial contemporánea” que reorganizaba los procesos productivos con una tendencia mo-

nopólica y, por otro, “las nuevas redes de comunicación” derivadas de ese mismo sistema que si bien no escapaban a la lógica del capital, permitían otros modos de organizar la vida comunitaria (García Canclini 1987b: 6).

La crisis de la investigación sobre la cultura popular estaba vinculada, en México y según García Canclini, a que históricamente se había asociado lo popular con lo indígena. Esta reducción, planteaba, debía abrirse hacia “ámbitos distintos de la modernidad: el obrero, lo urbano y las comunicaciones masivas” (1988: 78). ¿Cómo se apropiaban los sectores populares de los mensajes masivos? Esa pregunta, entendemos, le permitiría indagar la eficacia simbólica del discurso mediático en relación con la vida cotidiana de las clases populares. No había que estudiar el mensaje, sino las experiencias y relaciones desde las cuales era recepcionado. Más allá de esto, García Canclini sostenía que el éxito político del signifiante “popular” residía en su precaria y paradójica potencia explicativa. La *eficacia política*: reunía a múltiples grupos bajo una situación común de subalternidad. *El límite científico*: no tenía sentido articular en torno a un mismo y vago signifiante modalidades tan diversas en las que se desplegaban las prácticas de la cultura cotidiana. Lo popular era tomado para referirse tanto a lo indígena y lo obrero, como a lo campesino y lo urbano y “a la relación que cada uno de esos sujetos mantenía con sus condiciones sociales, laborales, barriales y con los medios de comunicación” (García Canclini 1988: 82). La opacidad de lo “popular” se volvía cada vez más visible.

Complementariamente, como sostiene el historiador Carlos Illades (2012: 152), la década de los ochenta en México fue políticamente novedosa. Uno de los principales acontecimientos había sido el “surgimiento de un movimiento ciudadano que rebasó los marcos organizativos del sindicalismo obrero al que la izquierda partidaria había apostado en la década anterior” (2012: 152). La *sociedad civil* emergió como la nueva palabra clave del discurso político, tras la experiencia catastrófica del sismo del 19 de septiembre de 1985 en el que habrían muerto más de cuarenta mil personas. El analista Carlos Monsiváis planteaba que “la experiencia del terremoto le dio al término de sociedad civil una credibilidad inesperada” (1987: 12-13). Se trató, seguía el cronista mexicano, de una organización ciudadana que aconteció en un momento donde “cristaliza[ron] experiencias y necesidades de años y en un sector excluido” decidido a no “delegar ya pasivamente su representación”. Organizadas o caóticas, autoritarias y libertarias a la vez, sostenía, esas “tendencias de masas” se alimentaron del derrumbe metafórico y concreto “de las certezas” que habían sostenido en México “la jerarquización brutal, con sus represiones y su perpetuación ritual del poder”.

²¹ Entrevista a Néstor García Canclini. 25 de julio de 2024, comunicación virtual.

En las primeras semanas de septiembre de 1985, García Canclini había asistido en Italia al Seminario Internacional “Le Transformazione Politiche del l’America Latina: La Presenza di Gramsci nella Cultura Latinoamericana”. Antes de retornar a México, realizó una escala en París donde pasó unos días y allí se enteró de lo ocurrido. Desde Francia no tenía manera de comunicarse con su familia. Recuerda:

Decidí llamar desde un teléfono público a mi padre que vivía en La Plata. Él me dice: “acabo de escuchar el noticiero y explicaron que Televisa había cambiado sus oficinas del centro”, que era la zona más afectada, a las de San Ángel, porque estaba menos afectado [allí residía García Canclini junto a su familia]. Ahí me quedé más tranquilo porque el sur estaba menos afectado. Ese fue el único dato más firme que encontré ese día, de que quizá el sur estaba menos afectado. Y después seguí buscando información, nada muy concreto o disparates. El *Liberation* publicó un artículo en el que decía “la Zona Rosa no existe más”.²²

La experiencia del sismo, en una trama más amplia, puede permitirnos pensar en ciertas metáforas como la de *erosiones epistemológicas*. García Canclini llegó a la Ciudad de México y vio a toda la ciudad movilizada tratando de solidarizarse: “había unas trescientas mil personas que le habían puesto la cruz roja a su coche y llevaban agua, suero, ropa, lo que se necesitara”. Por su parte, el entonces muy joven curador y teórico del arte mexicano Cuauhtémoc Medina recuerda que la “caída de los edificios” era la sensación “del fin de la idea de modernidad y la experiencia misma de estar en un lugar que dejó de funcionar”. Medina considera:

Fueron semanas en [que vivimos en] una ciudad sin gobierno ni orden, donde la sociedad civil ejercía la función de ser gobierno desde una situación anárquica. Fue una cosa rarísima el olor de cadáveres pudriéndose y al mismo tiempo la sensación de libertad absoluta de poder hacer las cosas y de darles órdenes a los soldados. Fue la brutalidad sin términos.²³

En términos hipotéticos, consideramos que dicha experiencia de perplejidad ante el reordenamiento de los movimientos sociales –la experiencia del sismo, la trama afectiva y las redes de sociabilidad comunales que se organizaron para responder a las urgencias urbanas más allá de los partidos, del Estado y de los organismos habituales desde los cuales se resolvían los problemas de la sociedad– fue clave para que García Canclini revisara algunas de sus propias conceptualizaciones. Esto, en un contexto más amplio de debates intelectuales y de revisiones teóricas acerca de la identidad del

“sujeto histórico”, de la pregunta por lo popular, puede ser pensado como una instancia en la que es posible observar cómo comenzó a desplazarse, en la obra de García Canclini, la pregunta por los reordenamientos de los movimientos de la sociedad civil al desamparo del rol históricamente asumido por el Estado. Al analizar las transformaciones sociales tras el sismo, Rossana Reguillo plantea la idea de “irrupción de la sociedad civil” (1996: 85). Múltiples y nuevos agentes, como “mujeres, jóvenes, homosexuales, consumidores”, atravesados por una experiencia de quiebre común comenzaron a ocupar un lugar clave en las “prácticas sociocomunicacionales” organizados para responder a las demandas sociales (Reguillo 1996: 86). García Canclini sostenía que no se podía interrogar lo popular sin aludir, al mismo tiempo, a la presencia de lo masivo.

De este modo, García Canclini avanzaba en su conceptualización teórica en paralelo a experiencias vitales cruciales, como la reorganización ciudadana tras el sismo en México de 1985. Sus propias revisiones teóricas buscaron trascender las habituales referencias de la clase trabajadora hacia otras formas de organización a partir de distintas demandas, como los migrantes, gays, movimientos de jóvenes y de mujeres. Por eso, sostenía, antes que un “objeto de estudio”, había que pensar a lo popular como “un campo de trabajo” (García Canclini 1988: 84). La apuesta teórica y metodológica del académico argentino era cruzar una perspectiva que no perdiera de vista las desigualdades y los antagonismos entre las clases, con otra que comenzara a pensar a lo popular y sus transformaciones en los procesos de circulación, intercambio y consumo a escala local, nacional y transnacional.

Esta reorientación analítica –en diálogo con las reflexiones de Fredric Jameson, Marshall Berman, Andreas Huyssen, entre otros– consistía en repensar, como transformación de fondo, lo moderno desde el arte y la cultura. O cómo el modernismo se había consolidado al elaborar categorías de organización de lo social que operaron como mecanismos de exclusión e inclusión que, en términos políticos, evitaban los intercambios y la circulación entre las clases sociales, configurando lo legítimo y sancionando lo ilegítimo. La autonomía de los campos artísticos y culturales era una estrategia de gobernabilidad de la modernidad que, al diferenciar y distanciar a lo culto de lo popular, separaba a la estética burguesa de las urgencias de la vida cotidiana. Las distinciones alto/bajo, bellas artes/artes populares, cultura de elite/cultura de masas, ya no eran útiles para pensar las emergencias culturales de finales del siglo XX.

La potencia interpeladora de la crítica cultural y artística posmoderna residía en que permitía problematizar los vínculos que habían estructurado las tradiciones culturales

²² Entrevista a Néstor García Canclini. 26 de febrero de 2022, Ciudad de México.

²³ Entrevista a Cuauhtémoc Medina. 9 de diciembre de 2022, Ciudad de México.

durante la modernidad. La erosión de las visiones y separaciones, consideraba García Canclini, era útil para “elaborar un pensamiento más abierto y abarcar las interacciones entre niveles, géneros y formas de sensibilidad colectiva” (1990: 44). De todos modos –advertía– lo que se desvanecía no eran los bienes culturales socialmente producidos, sino la pretensión de los campos artísticos de mantenerse como universos autosuficientes y autónomos. Los intercambios, los cruces, lo heterogéneo, los flujos que atravesaban horizontalmente los campos mediante la reorganización masiva de la cultura eran ineludibles. Ello, consideramos, reclamaba pensar los intercambios simbólicos –más o menos visibles, más o menos aceptados por la academia– en un escenario social donde las formas culturales eran conjunciones de múltiples elementos con contornos imprecisos, formando alianzas impuras. En definitiva, se trataba de la circulación de objetos culturales de difícil identificación, de *objetos híbridos*. La interacción creciente entre lo culto, lo popular y lo masivo había flexibilizado las fronteras entre géneros, prácticas y estilos. Si la organización moderna de la cultura se había constituido mediante una diversidad de juegos de oposiciones distinguibles en los productos, en las mercancías, en sus públicos y en los circuitos de circulación, con la emergencia de lo posmoderno en tanto reordenamiento “de los vínculos y de su conexión con las tradiciones”, esos tabiques se habían “desmoronado” (García Canclini 1989: 90).

Como planteamos anteriormente, el filósofo argentino llegó a esas formulaciones a partir de entender la posmodernidad como un proceso de transformación cuyo eje central residía en la reconfiguración de las clasificaciones que operaban como principios diferenciadores. La atención sobre la “circularidad cultural”, las redes de intercambios, préstamos y condicionamientos recíprocos entre distintas clases, le permitía a García Canclini pensar la nueva trama cultural como la *copresencia tumultuosa de todos los estilos, como un espacio donde los objetos y prácticas de lo considerado artístico y de lo folklórico se cruzaban*. Esa progresiva erosión de las jerarquías, de las certezas clasificatorias y de los mecanismos de exclusión, consideraba García Canclini, interpelaba a reflexionar si en América Latina, alguna vez en su historia, lo cultural habría sido de otro modo, dado su conformación simbólica mestiza.

Consideramos, por último, que hacia finales de los ochenta y principios de los años noventa, el teórico argentino elaboró una perspectiva teórica que acentuaba las luchas sociales en un creciente proceso de “desterritorialización”. Esto hacía emerger la pregunta sobre los nuevos sentidos de lo cultural tanto entre la intelectualidad como entre los partidos políticos. En un contexto de flujos multidireccionales de producción

simbólica, de políticas neoliberales que reducían la capacidad de intervención del Estado, de una globalización en ascenso, de cuestionamiento de las identidades nacionales desde múltiples condicionamientos, ¿qué nuevos significados se le atribuían a lo popular, a lo indígena, a lo culto y a lo nacional?

6. CONSIDERACIONES FINALES

En relación con nuestra hipótesis inicial, en este trabajo pudimos identificar distintos momentos, persistencias, desplazamientos y rupturas en una variedad de tomas de posición teóricas que García Canclini adoptó para pensar las culturas populares entre 1976 y 1990. En un primer momento, la idea de lo popular emergió como un concepto tramado con interrogaciones en torno a la producción de una estética y un arte en momentos de luchas políticas en América Latina. El teórico había trabajado algunas dimensiones en torno a lo popular a principios de los años setenta en dos artículos en los que analizaba el lugar del arte en las intervenciones urbanas (1972) y en un texto que fue publicado por Centro Editor de América Latina en 1973, titulado *Vanguardias artísticas y cultura popular*. Podríamos decir, un tanto metafóricamente, que algunas ideas elaboradas en esos años de efervescencia y “primavera” camporista en Argentina viajaron en la maleta rumbo a México en un abrupto cambio de contexto tras la muerte de Perón en 1974.

Esos estudios fueron profundizados, desarrollados y publicados fragmentariamente en revistas internacionales especializadas hasta la publicación de *Arte popular y sociedad en América Latina* en 1977.²⁴ Unos años más tarde, entre 1982 y 1986, las variaciones sobre lo popular se comenzaron a pluralizar hacia el estudio de los espacios, los conflictos y las transacciones en las que una multiplicidad de agentes –además del “pueblo”– intervenía en la producción cultural. Ese fue un período de renovación teórica y de experimentación conceptual en relación con otros marcos interpretativos provenientes del Cono Sur a partir de la formación de los espacios de intercambio de CLACSO, como también de las redes intelectuales forjadas con distintas academias norteamericanas. En esos años se comenzó a ampliar la pregunta por las desigualdades, pero también por los circuitos de circulación de lo popular, por sus transformaciones y zonas de intercambio.

²⁴ Luego, en 1979, publicaría *La producción simbólica*, que no incluimos en nuestro corpus de análisis porque sus preguntas se orientan a pensar una sociología del arte como una teoría del poder simbólico, clave en muchos aspectos para pensar sus intereses teóricos, pero nos desviaba de las preguntas a las que quisimos acercarnos en este trabajo.

Entre finales de la década del ochenta y principios de los noventa, lo popular en tanto concepto se fue erosionando en relación con el sujeto empírico al cual hacía referencia en un contexto de reconfiguraciones de las industrias culturales, la producción artística y de un amplio cuestionamiento de las categorías modernas de lo culto, lo masivo y lo popular. En términos políticos, Arturo Anguiano denominó esos años como la “caída en el laberinto” para una izquierda mexicana que había perdido la brújula en cuanto a la lucha de clases pero que “abrió el camino a nuevas corrientes, preocupaciones, experiencias críticas y autónomas” (2019: 182-184).

No obstante lo dicho hasta acá, hay varias dimensiones que consideramos importantes para profundizar en trabajos posteriores: la primera de ellas tiene que ver con la formación de una red transnacional de intelectuales, teóricos y críticos vinculados a las artes, entre los que participaron no sólo García Canclini, sino también Frederico Morais, Ticio Escobar, Aracy Amaral, Gerardo Mosquera, Mirko Lauer, Rita Eder, Jorge Romero Brest, Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Marta Traba y Damián Bayón, entre otros. Nos interesa indagar qué debates se produjeron, de qué modo se organizaban y pensaban teórica y estéticamente las producciones artísticas latinoamericanas y cómo buscaban insertarse en las organizaciones políticas. Por otro lado, cómo se fue reorganizando la agenda de los estudios de investigación en ciencias sociales al sur de América en torno a la pregunta por el consumo artístico, la recepción, las culturas populares, y qué tensiones se produjeron en contextos de retorno a la democracia en países como Argentina, Uruguay, Brasil y Chile. Finalmente, cuál fue la recepción y los debates que generó la circulación del libro *Culturas híbridas* en el medio académico regional. En términos de trayectoria intelectual, fue un antes y un después en la vida académica de García Canclini: proliferaron viajes, conferencias, invitaciones, reediciones y congresos. No obstante, intensas discusiones respecto al concepto de lo híbrido fueron asumiendo cada vez mayor atención –y virulencia– en algunas zonas de las ciencias sociales. De todos modos, lo apuntado, no son más que hipótesis para seguir trabajando en estudios posteriores.

REFERENCIAS

- AA.VV. (1979), *Primer Seminario sobre la problemática artesanal* (México D. F.: Dirección General de Culturas Populares).
- ____ (1983), *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica* (Colombia: FELAFACS/Gustavo Gili)
- ALONSO CORATELLA, Guadalupe (2016), *Exilio y Universidad: argentinos en México, 1976-2016* (Ciudad de México: UNAM).
- ANGUIANO, Arturo (2019), *Resistir la pesadilla. La izquierda en México entre dos siglos, 1958-2018* (Ciudad de México: UAM-Xochimilco).
- BARTRA, Armando (1985), *Los herederos de Zapata. Movimientos campesinos posrevolucionarios en México, 1920-1980* (México D. F.: Ediciones Era).
- BENJAMIN, Walter [1936] (2019), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en Benjamin (2019: 195-224).
- ____ (2019), *Iluminaciones*, trad. de Jesús Aguirre (España: Taurus).
- BONFIL BATALLA, Guillermo (1982), “Lo propio y lo ajeno: una aproximación al problema del control cultural”, en Colombres (1982: 79-86).
- CARR, Barry [1982] (1996), *La izquierda mexicana a través del siglo XX* (México D. F.: Ediciones Era).
- CASTELLANOS, Laura (2016), *México armado* (Ciudad de México: Ediciones Era).
- COLOMBRES, Adolfo (comp.) (1982), *La cultura popular* (México D. F.: Premiá editora).
- DEL CONDE, Teresa [1975] (1979), “Comentario al trabajo de Marta Traba”, en Manrique (1979a: 79-81).
- EDER, Rita [1975] (1979), “Comentario al trabajo de Marta Traba”, en Manrique (1979a: 83-87).
- ____ (1980), “El arte público en México”, *Artes Visuales*, 23: I-VI.
- EDER, Rita y SAENZ GONZÁLEZ, Olga (comps.) (1987), *Del carnaval a la academia. Homenaje a Ida Rodríguez Prampolini* (México D. F.: Editorial Domés).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1976), “¿Arte de masas o arte popular?”, *Cuadernos de Comunicación*, 2, 17: 10-15.
- ____ (1977a), “Los métodos de creación colectiva en el arte latinoamericano”, *El Gallo Ilustrado*, 30 de enero: 16-17.
- ____ (1977b), “¿Qué significa socializar la crítica de arte?”, *Artes Visuales*, 13: 3-7.
- ____ (1977c), *Arte popular y sociedad en América Latina* (México D. F.: Grijalbo).
- ____ (1979a), “Praxis artística y base económica”, *Hueso Húmero*, abril-junio, 1: 55-62.
- ____ (1979b), “Artesanías e identidad cultural”, en AA.VV. (1979: 37-54).
- ____ (1981), “Conflictos de identidad en la cultura popular. Bases para una política artesanal en América Latina”, *Revista Mexicana de Sociología*, 43, 2: 713-726.
- ____ [1981] (2010), “Del mercado a la boutique: los cambios estéticos de las artesanías en el capitalismo”, en Sierra Maya (2010: 179-200).
- ____ (1982a), “¿Fiestas populares o espectáculos para turistas?”, *Plural*, 126: 40-51.
- ____ (1982b), *Las culturas populares en el capitalismo* (La Habana: Ediciones Casa de las Américas).
- ____ (1983), “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”, en AA.VV. (1983: 21-37).

- ____ (1984a), “Investigación y política artesanal: propuestas metodológicas”, *Boletín de Antropología Americana*, 9: 127-134.
- ____ (1984b), “Cultura y organización popular. Gramsci con Bourdieu”, *Cuadernos Políticos*, 38: 75-82.
- ____ (1987a), “Cultura de élite, masiva y popular. El fin de una clasificación”, en Eder y Sáenz González (1987: 123-131).
- ____ (1987b), “Ni folklórico, ni masivo ¿qué es lo popular?”, *Diálogos de la Comunicación*, 17: 1-8.
- ____ (1988), “La crisis teórica en la investigación sobre cultura popular”, *Teoría e investigación en la antropología social mexicana*, 160: 59-96.
- ____ (1989), “El debate posmoderno en Iberoamérica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 463: 79-92.
- ____ (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México D.F.: Grijalbo).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor y VILLALOBOS, Amparo (1985), *Máscaras, danzas y fiestas de Michoacán* (Michoacán: Comité Editorial del Gobierno de Michoacán).
- GIARDINELLI, Mempo y BERNETTI, Jorge (2003), *México: el exilio que hemos vivido. Memoria del exilio argentino en México durante la dictadura 1976-1983* (Bernal: UNQ).
- HÍJAR SERRANO, Alberto (comp.) (2007a), *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX* (Ciudad de México: Casa Juan Pablos).
- ____ (2007b), “Presentación”, en Híjar Serrano (2007a: 9-28).
- ILLADES, Carlos (2012), *La inteligencia rebelde. La izquierda en el debate público en México 1968- 1989* (Ciudad de México: Océano).
- ____ (2017), *El futuro es nuestro. Historia de la izquierda en México* (Ciudad de México: Océano).
- LAHIRE, Bernard (ed.) (2005), *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu* (Ciudad de México: Siglo XXI).
- MANRIQUE, Jorge (dir.) [1975] (1979a), *La dicotomía entre arte culto y arte popular* (México D. F.: UNAM).
- ____ [1975] (1979b) “Prólogo”, en Manrique (1979a: 5-10)
- MARGULIS, Mario (1982), “La cultura popular”, en Colombres (1982: 41-65).
- MONSIVÁIS, Carlos (1987), *Entrada libre. Crónicas de una sociedad que se organiza* (Distrito Federal: Era).
- MARTÍNEZ PEÑALOZA, Porfirio (1977), *Arte popular y artesanías artísticas en México* (México D.F.: Jus).
- NOVELO, Victoria (1976), *Artesanías y capitalismo en México* (México D.F.: INAH).
- ____ (dir.) (1999a), *Historia y cultura obrera* (México D.F.: CIESAS-Instituto de Investigaciones Mora).
- ____ (1999b), “Introducción”, en Novelo (1999a: 7-28).
- PEDROSA, Mario [1975] (1979), “Arte culto y arte popular”, en Manrique (1979a: 89-104).
- REGUILLO, Rossana (1996), *La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre, comunicación* (México D.F.: Universidad Iberoamericana/ITESO).
- RUBÍN DE LA BORBOLLA, Daniel (1974), *Arte popular mexicano* (México D.F.: FCE).
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1977), *Sobre arte y revolución* (México D.F.: Grijalbo).
- SIERRA MAYA, Alberto (comp.) (2010), *Memorias del Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano* (Medellín: Museo de Antioquia/Museo de Arte Moderno).
- SORÁ, Gustavo (2017), *Editar desde la izquierda en América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- STAVENHAGEN, Rodolfo [1979] (1982), “La cultura popular y la creación intelectual”, en Colombres (1982: 21-39).
- SZNAJDER, Mario y RONIGER, Luis (2013), *La política del destierro y el exilio en América Latina* (Buenos Aires: FCE).
- TRABA, Marta [1975] (1979), “Relaciones actuales entre arte popular y arte culto”, en Manrique (1979a: 57-77).
- ULANOVSKY, Carlos (2001), *Seamos felices mientras estamos aquí: crónicas de exilio* (Buenos Aires: Sudamericana).
- YANKELEVICH, Pablo (2010), *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983* (Buenos Aires: FCE).
- ____ (2016), “Para quienes veníamos de la frontera entre la vida y la muerte, México fue un territorio de absoluta libertad”, en Alonso Coratella (2016).
- YANKELEVICH, Pablo y JENSEN, Silvina (eds.) (2007), *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar* (Buenos Aires: Libros del Zorzal).

El cambio en la percepción de lo teatral:
las crónicas de Madame Vestris
· *Manuel Iglesias-Vázquez* ·

Manuel Iglesias-Vázquez

Universidad Camilo José Cela, España

El cambio en la percepción de lo teatral: las crónicas de Madame Vestris

DOI: 10.36446/be.2025.71.412

Resumen

El desarrollo teatral ha experimentado transformaciones significativas que han redefinido la percepción escénica. Es destacable el caso de Madame Vestris, actriz y gerente teatral inglesa, cuya contribución a la escena radica en la introducción de la caja escénica o *box set*. Este estudio realiza una revisión sistemática de la bibliografía existente para analizar el impacto de esta innovación mediante las críticas periodísticas de la época. Los resultados evidencian modificaciones sustanciales en la valoración crítica y la recepción del público. Asimismo, se identifica una relación entre esta disposición escénica y corrientes como el Realismo francés y el Verismo italiano. Finalmente, la revisión confirma la validez del análisis aplicado, consolidándolo como un método riguroso para el estudio de la evolución teatral.

Palabras clave

Arquitectura; Artes escénicas; Espacio; Caja escénica; Recepción

The Change in the Perception of Theatricality: The Chronicles of Madame Vestris

Abstract

Theatrical development has undergone significant transformations that have redefined stage perception. Notably, the case of Madame Vestris, an English actress and theatre manager, stands out for her contribution to the stage through the introduction of the box set. This study conducts a systematic review of the existing literature to analyze the impact of this innovation through contemporary journalistic criticism. The results reveal substantial modifications in critical appraisal and audience reception. Furthermore, a connection is identified between this stage arrangement and movements such as French Realism and Italian Verismo. Finally, the review confirms the validity of the applied analysis, establishing it as a rigorous method for studying the evolution of theatre.

Keywords

Architecture; Performing Arts; Space; Box Set; Reception

Recibido: 11/03/25. Aprobado: 16/05/25.

A lo largo de los siglos, la arquitectura teatral ha evolucionado en estrecha relación (o sometimiento) con la literatura dramática (véase Monegal Brancós 2020), influyendo ambas en la manera en que el público percibe las representaciones escénicas. Mientras los dramaturgos han moldeado la experiencia teatral a través de sus textos, los espacios arquitectónicos han determinado la forma en que los espectadores interactúan con la obra (véase Banega 2021). Los cambios en la disposición escénica, la ubicación del público y el uso de la tecnología han transformado continuamente la aprehensión del espectáculo (véase Iglesias Vázquez 2024). Así, la arquitectura teatral no solo ha servido como contenedor de la representación, sino también como un elemento activo en la construcción del significado de la obra. En este sentido, la interdependencia entre texto dramático y espacio escénico demuestra que el teatro es un fenómeno dinámico, en constante adaptación a los cambios culturales y estéticos de cada época.

Asimismo, debe otorgarse especial relevancia al período comprendido entre los siglos XVIII y XIX, en el que movimientos como el prerromanticismo, el Romanticismo y sus predecesores contribuyeron significativamente a transformar la concepción de la representación teatral. Durante esta etapa, la realidad adquirió un papel central en la actuación dramática, con una marcada intención de reproducirla de manera fidedigna en escena. Sin embargo, esta búsqueda de verosimilitud no se limitó a una simple imitación del mundo real, sino que se configuró como una realidad idealizada, construida y estilizada de tal forma que lograba superponerse a la experiencia cotidiana. De este modo, el teatro no solo reflejaba el entorno social y cultural de la época, sino que también lo reinterpretaba. Ofrecía así una versión embellecida o intensificada de la verdad, acorde con los principios estéticos y filosóficos de estos movimientos (véase Nieto Nuño 2021).

Esta evolución tuvo una influencia directa en movimientos posteriores como el Realismo y el Naturalismo, los cuales se nutrieron de las experimentaciones y propuestas del período romántico. A partir de estos planteamientos, se impulsó una renovación tanto conceptual como técnica y actoral, con el propósito de dotar a la escena de una autenticidad cada vez mayor. Bajo la premisa fundamental de

justificar cualquier propuesta en favor de una mayor verosimilitud espacial, se introdujeron innovaciones en la configuración del espacio escénico. Así, dentro de un mismo marco teatral, comenzaron a desarrollarse disposiciones más complejas. En ellas coexistían espacios múltiples, intercalados y visibles, siempre con un alto grado de realismo. Estas transformaciones no solo enriquecieron la puesta en escena, sino que también ampliaron las posibilidades expresivas del teatro. Se consolidaba así un lenguaje visual más cercano a la percepción del espectador (véase Surgers 2004).

Entre las diversas propuestas surgidas en el contexto del Romanticismo, una de las más significativas fue la noción de cajón (o medio cajón) escénico, aplicada en los teatros de tipología arquitectónica conocida como “a la italiana” (véase Cantero García 2021). Este modelo teatral, que se consolidó como el más extendido, estableció una clara separación entre la zona de representación y la sala destinada al público, delimitadas por el marco escénico o embocadura. Dicho marco escénico es el resultado de un proceso evolutivo que tiene sus raíces en la ampliación de la puerta central de los escenarios de los teatros clásicos de Grecia y Roma. Su desarrollo responde nuevamente a la intención de alcanzar un mayor realismo teatral, permitiendo una representación más inmersiva y verosímil (véase Revuelta Bravo 2018). Con esta configuración, se buscaba reforzar la ilusión escénica, creando un espacio autónomo en el que la acción dramática pudiera desarrollarse con mayor profundidad visual y coherencia espacial, en sintonía con los ideales estéticos del período. De manera general, la principal contribución del cajón escénico al marco teatral radicó en la redefinición del espacio de representación de los actores sobre el escenario. En concreto, se transformó la disposición tradicional de los bastidores laterales y se estableció una nueva relación entre el escenario y la percepción del espectador. Mientras que en el sistema espacial anterior estos bastidores se ubicaban de manera paralela a la sala, la nueva configuración los dispuso de forma perpendicular. Se generaba de este modo una mayor sensación de profundidad y estructuración del espacio escénico.

Este cambio no solo afectó la disposición física del escenario. También tuvo un impacto significativo en la concepción de la puesta en escena al permitir una mejor organización de los elementos escenográficos y una mayor coherencia en la ambientación de los espacios representados. La incorporación de un plano de techo cubierto sobre la escena, en conjunto con el tradicional telón de fondo, consolidó esta evolución al crear una cámara cerrada e independiente dentro del escenario. Gracias a esta innovación, el espacio escénico adquirió la apariencia de

una habitación real, reforzando la sensación de verosimilitud y favoreciendo una mayor inmersión del público en la representación teatral. Este tipo de estructura permitió a los directores y escenógrafos experimentar con una mayor variedad de recursos visuales y narrativos, consolidando el realismo como una de las principales aspiraciones del teatro de la época.

Este proceso sentó las bases para las futuras exploraciones escénicas en el teatro moderno (véase Pariente Frago 1988). Esta nueva disposición escénica no solo redefinió la estructura del espacio teatral, sino que también transformó la relación perceptiva entre el público y la representación. Al tratar el interior del cajón escénico como una estancia cerrada, la sensación de intimidad se acentuó, generando una separación más marcada entre la ficción y la realidad. La embocadura del teatro pasó a funcionar como un paramento transparente a través del cual el espectador observaba la escena sin intervenir en ella, como si fuese un testigo inadvertido de la acción (véase Abuín González 2007). Este principio sentó las bases de la “cuarta pared”, un concepto clave en la evolución del teatro realista. Formulado por el director y gestor teatral francés André Antoine¹ (véase Vilvandre de Sousa 2000), este enfoque implicaba que los actores debían actuar con total naturalidad, ignorando la presencia del público, lo que reforzaba la sensación de autenticidad en la representación.

Esta innovación marcó un punto de inflexión en la puesta en escena, influyendo en la construcción del teatro moderno y en la manera en que se concibe la relación entre los intérpretes y los espectadores.

En la presente investigación se propone un estudio y análisis exhaustivo de las repercusiones que la implantación del medio cajón (o *box set* en inglés), junto con otras innovaciones introducidas en el teatro romántico inglés, tuvo durante este período histórico del drama. En este sentido, el estudio pretende explorar cómo estos cambios influenciaron la percepción de las obras dramáticas por parte de la audiencia, a través de una nueva forma de representación que transformó la manera en que el público experimentaba el espectáculo.

Es relevante señalar que la crítica literaria y escénica aún no ha logrado precisar con exactitud el momento concreto en el que el medio cajón o *box set* se integró por completo en la arquitectura de los teatros “a la italiana”. Una parte de la crítica

¹ André Antoine (Limoges, Francia, 1858-1943) fue actor, director y gestor teatral. Es considerado uno de los grandes reformadores de la escena de finales del siglo XIX.

especializada sitúa la incorporación del medio cajón en los escenarios a mediados del siglo XVIII (véase Müller 2005), lo que marcaría su primera aparición en la arquitectura teatral. Sin embargo, existe otra corriente dentro de los teóricos dramáticos que sostiene que esta innovación no se introdujo plenamente hasta el siglo XIX (véase Pariente Fragoso 1988), cuando el cambio en las prácticas teatrales se consolidó de manera más clara. En cualquier caso, más allá de la controversia sobre la fecha exacta de su implantación, lo que sí es unánimemente reconocido por la crítica dramática es el papel fundamental de la actriz y empresaria inglesa Madame Vestris en el desarrollo y la popularización de este recurso en el teatro de la época (véase Macgowan y Melnitz 1997). Por este motivo, en este trabajo se propone llevar a cabo una revisión sistemática centrada en la figura de Lucia Elizabeth Mathews (Londres, Inglaterra, 1797-1856), conocida en el ámbito teatral como Madame Vestris.

Madame Vestris fue una figura polifacética en el teatro de entre siglos, reconocida tanto como cantante y actriz de teatro y ópera. Su versatilidad artística la convirtió en una de las figuras más destacadas de la escena teatral de la época. Además de su talento interpretativo, Vestris se destacó como gestora teatral, siendo la primera mujer regente de sus propios teatros (véase Pearce 1900). Entre ellos se encuentran el *The Olympic Theatre* y el *The Covent Garden* en Londres (véase Lock 2020). Su liderazgo marcó un hito en la historia del teatro, ya que no solo introdujo importantes innovaciones, como la popularización del medio cajón o *box set*, sino que logró romper barreras en un campo principalmente dominado por hombres como era, también, el teatro.

Es importante destacar el caso del *The Olympic Theatre*, el cual, durante la gestión de Madame Vestris, se encontraba en una situación particularmente complicada debido a la Ley de Licencias (1737-1843). Esta legislación dividía a los teatros en legítimos e ilegítimos. Los teatros legítimos eran aquellos que contaban con la patente oficial para representar obras dramáticas, mientras que los ilegítimos, como el *The Olympic Theatre*, carecían de esta autorización (véase Moody 2007). Esta clasificación otorgaba a los teatros mayores el privilegio de representar dramas, mientras que los teatros menores solo podían presentar obras cortas con acompañamiento musical. En consecuencia, los teatros ilegítimos no solo se veían limitados en cuanto al tipo de repertorio, sino también en cuanto a su prestigio y capacidad para atraer a un público diverso. Ante esta desigualdad legal, Madame Vestris se vio obligada a buscar formas de sortear estas restricciones. La crítica literaria teatral señala que esta circunstancia llevó a Vestris a elegir repertorios

dramáticos diferentes a los habituales en su teatro contemporáneo. Propuso a tal efecto obras de carácter innovador y de gran atractivo, que no solo se ajustaran a las limitaciones impuestas por la ley, sino que también ofrecieran una alternativa moderna y estimulante para el público, más integral e inclusiva del hecho teatral. Además, con el objetivo de atraer a la mayor audiencia posible, Vestris impulsó una renovación integral del propio espacio teatral. De este modo, antes de reabrir el *The Olympic Theatre* bajo su gerencia, realizó diversas obras de reforma. En ellas acondicionó el edificio con el fin de adaptarlo a las nuevas exigencias de sus espectáculos y crear una atmósfera más acogedora, inmersiva y atractiva. Estas reformas no solo mejoraron las condiciones para los actores, sino que también favorecieron una experiencia más íntima y de mayor calidad para el público, lo que permitió al teatro destacar por su ambiente exclusivo y de buen gusto (véase Bratton 2008).

Madame Vestris, gracias a su doble labor como actriz y gerente teatral, desempeñó un papel fundamental en la transformación de la puesta en escena y en la manera en que se percibían las obras dramáticas en la primera mitad del siglo XIX (véase Macgowan y Melnitz 1997). Su dirección estuvo marcada por una notable innovación en la producción teatral, lo que le permitió llevar a escena e interpretar algunas de las obras más destacadas del momento. Entre ellas son relevantes: *The Conquering Game* (1832), *The Promotion* (1833), *Paired Off* (1833), *Court Favours* (1836), *The Two Figaros* (1836) y *London Assurance* (1841).

La crítica dramática no solo le atribuye la introducción y desarrollo del medio cajón sobre el escenario, un recurso que contribuyó a mejorar la profundidad y el realismo en las representaciones, sino que también resalta su esfuerzo por acercar la realidad al ámbito teatral (véase Macgowan y Melnitz 1997). En esta labor, colaboró estrechamente con James Robinson Planché (1796-1880), un dramaturgo londinense reconocido por su defensa de la precisión histórica en la escena, particularmente en lo que respecta al vestuario y la decoración (véase Roldán Moral 2014). Esta búsqueda de la verdad escénica se lleva al extremo, alcanzando un nivel casi obsesivo por la verosimilitud absoluta y la fidelidad en la representación. A medida que esta tendencia se desarrolla, se introducen en el escenario elementos cada vez más realistas, no solo en términos de objetos decorativos o de *atrezzo*, sino también a través de la incorporación de elementos arquitectónicos construidos con precisión, como ventanas, molduras o escaleras. Esta evolución marcará el camino hacia el Naturalismo y el Realismo en Francia a mediados del siglo XIX (véase Oliva y Torres Monreal 2021), donde la

exigencia de autenticidad en la escenografía se convertirá en un principio fundamental. Ya en los inicios del siglo XX, André Antoine insistirá en la utilización de materiales reales en la escenografía, rechazando cualquier tipo de simulación y apostando por una reproducción fidedigna del entorno representado (véase Antoine 1903). Este enfoque contribuirá a consolidar las bases del Verismo italiano, movimiento literario y teatral desarrollado por autores como Giovanni Verga (1840-1922), Luigi Capuana (1839-1915) y posteriormente Luigi Pirandello (1867-1936), uno de sus discípulos (véase Vittorini 1935).

El realismo decorativo y conceptual, junto con la transformación del espacio escénico, no solo darán lugar a la consolidación de la denominada “cuarta pared”, que establece una separación entre los actores y el público, sino que también propiciarán su posterior ruptura. Esto pondrá en cuestión las convenciones teatrales tradicionales (véase López Chuhurra 1967). Décadas más tarde, ya en el siglo XX, Luigi Pirandello llevará esta concepción espacial al límite, deconstruyendo la relación entre ficción y realidad. A través de sus propuestas teatrales, explotará las posibilidades del medio cajón y las llevará al extremo, presentando en escena a un actor real, autónomo, frente a un público igualmente real, en un espacio que no pretende ser otra cosa que lo que es: el propio teatro (véase Pellettieri 1997). De esta manera, la contribución de Madame Vestris a la escena teatral occidental se manifestó en dos aspectos fundamentales. Por un lado, desde el punto de vista arquitectónico, su uso del medio cajón transformó la espacialidad del escenario, dotándolo de una mayor profundidad y verosimilitud. Por otro lado, desde la óptica de la escenografía, su apuesta por una decoración meticulosamente realista permitió que el espectador percibiera un entorno casi tangible, elevando el grado de inmersión en la representación.

Sin embargo, estas innovaciones conceptuales y estéticas en la percepción y el espacio dramático generaron controversia y fueron objeto de discusión tanto por parte de los espectadores que asistían a los teatros como de los críticos teatrales de la época en la prensa generalista (véase Appleton 1974). Aunque la crítica teatral más reflexiva, profunda y profesional del siglo XIX se desarrollaba principalmente en revistas dedicadas y especializadas en el ámbito escénico, la creciente democratización del teatro como forma de ocio accesible a un público más amplio (véase Fernández Muñoz 2002) propició que diarios y gacetas de carácter general también informaran sobre los estrenos y los acontecimientos teatrales más relevantes. Estos contenidos

se integraban en secciones dedicadas a la cultura, la sociedad o el teatro (véase Fondevila 2010), contribuyendo a la difusión de la actividad escénica entre sectores más amplios de la población.

Del mismo modo, a pesar de que las reseñas periodísticas de la época solían incluir un lenguaje adjetivado, reflejando la subjetividad del autor, y en muchos casos se publicaban de manera anónima, su valor como fuente de estudio para la recepción teatral es innegable. Estas críticas no solo proporcionaban descripciones detalladas de las propuestas dramáticas, sino que también ofrecían una valoración desde la perspectiva del crítico y un testimonio de la acogida del público (véase Pérez Jiménez 2004). Por ello, las crónicas históricas teatrales pueden considerarse una fuente válida de investigación científica (véase Sirera 2009), especialmente para el análisis de la repercusión de determinados hechos teatrales. En este sentido, el estudio de las reseñas publicadas en la prensa de principios del siglo XIX permite comprender las impresiones y el grado de aceptación que una obra o innovación escénica suscitaba en su contexto original.

Es por todo ello que, aunque existen investigaciones y documentación relevantes sobre Madame Vestris que destacan su impacto basándose en artículos de prensa generalista de su época (véase Williams 1973), el estudio aquí planteado propone un análisis más profundo de su figura como actriz, cantante y regente teatral. Para ello, se llevó a cabo una recopilación e investigación exhaustiva de diversos artículos publicados en la prensa del periodo. El principal objetivo es examinar detalladamente su influencia en la escena dramática. A partir de estos textos periodísticos, se aplica una metodología basada en la revisión sistemática para evaluar la implicación y el alcance de sus innovaciones teatrales. El presente análisis se centra especialmente en su contribución a la espacialidad arquitectónica del escenario. Este enfoque permite analizar cómo las crónicas teatrales de la época reflejaban las reacciones del público y de la crítica ante su propuesta escénica.

En conclusión, el presente trabajo de investigación persigue, a través de una aproximación metodológica de revisión sistemática de las crónicas teatrales del periodo estudiado, profundizar en la comprensión de la relevancia de Madame Vestris. En particular, se pretende examinar el impacto de sus innovaciones en la arquitectura teatral y su papel en la transformación del espacio escénico, aportando así una nueva perspectiva sobre su legado en la historia del teatro.

La pregunta principal, por tanto, que motiva la presente revisión sistemática se plantea en los siguientes términos: ¿qué enfatiza la prensa generalista de la época sobre producción artística de Madame Vestris en sus innovaciones en el campo de la espacialidad representativa dentro de la arquitectura de los teatros? De este modo, con los resultados alcanzados se pretende reafirmar a la figura de Madame Vestris como disruptiva de la escena dramática a ojos del espectador y de la crítica periodística, de manera análoga a la visión presentada por la crítica literaria teatral. En este sentido, se reconfirma también el proceso de revisión sistemática de la prensa generalista como un método confiable para la investigación científica.

I. METODOLOGÍA

El diseño metodológico empleado para este artículo se basa en un procedimiento de revisión sistemática, el cual permite abordar de manera rigurosa el análisis de la literatura existente sobre el tema de estudio (véase Hinojosa-Ticona *et al.* 2021). A través de este enfoque, se busca realizar un examen detallado de las fuentes originales, utilizando un tratamiento observacional que permita captar de forma precisa las características y elementos relevantes del objeto de la investigación (véase Revilla 2020). Serán estas fuentes las que proporcionen la información necesaria para dar respuesta a los objetivos planteados en la investigación, asegurando que los datos analizados provengan de materiales fidedignos y pertinentes. La presente revisión sistemática se ha llevado a cabo siguiendo las pautas establecidas en la declaración de la metodología PRISMA 2020 (véase Aklh *et al.* 2021), que garantiza la transparencia, consistencia y exhaustividad en los procesos de selección, análisis y síntesis de las fuentes.

El cuerpo de la información de este trabajo se construyó a partir de fuentes archivísticas, concretamente artículos periodísticos ingleses de la época en los que se menciona a Madame Vestris. En este sentido, el idioma de búsqueda fue el inglés, ya que la mayoría de las fuentes relevantes se encuentran en este idioma. Los resultados obtenidos tras la aplicación de la metodología de revisión sistemática son traducidos al español por el autor de este artículo, siempre que se considere necesario citarlos debido a su relevancia para el análisis.

Para la recopilación de estos artículos, se han seleccionado las siguientes bases de datos históricas, reconocidas por su fiabilidad documental y por su extenso archivo temporal. Estas bases de datos han sido elegidas no solo por su prestigio, sino también por

su capacidad para ofrecer una amplia gama de fuentes primarias que abarcan distintos períodos de tiempo, lo que permite un análisis profundo y representativo de las publicaciones contemporáneas.

- *The British Newspaper Archive*²
- *Historical Newspapers from 1700s-2000s*³
- *National Endowment for the Humanities*⁴

Sobre las bases de datos previamente mencionadas, se ha llevado a cabo la revisión sistemática aplicando la metodología propuesta, a través de unos criterios de inclusión y exclusión específicos que permiten delimitar adecuadamente el alcance de la investigación.

Uno de los aspectos más relevantes en los criterios de selección es el marco temporal. Este se establece durante los períodos en los que Madame Vestris fue gerente de los dos teatros previamente mencionados. Así, se abarca su gestión al frente del *Olympic Theatre* desde 1831 hasta 1839 (véase Butler 2010) y del *Covent Garden Theatre* desde 1839 hasta 1842 (véase Wyndham 1906). Este período de tiempo es clave para comprender su impacto en la escena teatral de la época. Durante el proceso de selección de la muestra, se emplearon palabras clave relacionadas con este entorno de investigación en lengua inglesa, con el objetivo de filtrar aquellos artículos que hiciesen referencia directa a Madame Vestris. Asimismo, se incluyeron aquellos que mencionaban los teatros involucrados en el estudio (*Olympic Theatre*, *Covent Garden Theatre*), así como las obras representadas en estos espacios durante su regencia, o cualquier referencia a elementos escénicos y decorativos implementados en dichos teatros. Véase el Cuadro 1, donde se presentan la metodología aplicada y los criterios de inclusión y exclusión utilizados en esta investigación.

² Disponible en: <https://britishnewspaperarchive.co.uk>

³ Disponible en: <https://www.newspapers.com>

⁴ Disponible en: <https://chroniclingamerica.loc.gov>

Cuadro 1. Metodología			
Criterio	Descripción	Inclusión	Exclusión
Publicación	Artículo prensa generalista	X	
	Artículo de opinión teatral	X	
	Artículo de promoción teatral		X
	Artículo prensa especializada		X
Base de datos	<i>The British Newspaper Archive</i>	X	
	<i>Historical Newspapers from 1700s-2000s</i>	X	
	<i>National Endowment for the Humanities</i>	X	
Tipo de acceso	Libre	X	
	No libre		X
Marco temporal	Previa a 1831		X
	1831-1842	X	
	Posterior a 1842		X
Idioma de publicación	Inglés	X	
	Otro		X
Palabras clave	<i>Madame Vestris</i>	X	
	<i>The Olympic Theatre</i>	X	
	<i>The Covent Garden</i>	X	
	<i>The Conquering Game</i>	X	
	<i>The Promotion</i>	X	
	<i>Paired off</i>	X	
	<i>Court Favours</i>	X	
	<i>The Two Figaros</i>	X	
	<i>London Assurance</i>	X	
	<i>Furniture</i>	X	
	<i>Curtain</i>	X	
	<i>Scenery</i>	X	
	<i>Stage</i>	X	
	<i>Decoration</i>	X	
Planché	X		

Fuente: Elaboración propia

A partir de esta sistematización, se han extraído un total de trece (13) artículos publicados en periódicos de información general. En ellos se informa y se discute sobre la espacialidad escénica implementada por Madame Vestris durante su regencia en los teatros mencionados. Los artículos seleccionados se presentan en el Cuadro 2.

Cuadro 2. Artículos de revisión		
Número	Periódico	Fecha publicación
1	<i>English Chronicle and Whitehall Evening Post</i>	04-01-1831
2	<i>Weekly Times</i>	02-10-1831
3	<i>The Spectator</i>	27-10-1832
4	<i>True Sun</i>	29-11-1832
5	<i>The Examiner</i>	24-02-1833
6	<i>Morning Herald</i>	29-10-1833
7	<i>Sunday Evening Globe</i>	02-10-1836
8	<i>The News</i>	02-10-1836
9	<i>London Mercury</i>	04-12-1836
10	<i>London Dispatch</i>	04-12-1836
11	<i>The Times</i>	05-03-1841
12	<i>The Planet</i>	07-03-1841
13	<i>The Satirist; or, the Censor of the Times</i>	07-03-1841

Fuente: Elaboración propia

2. RESULTADOS

En esta sección se exponen los resultados derivados de la aplicación metodológica y los criterios de selección establecidos para los trece artículos analizados, núcleo de la investigación.

Una aproximación general a la bibliografía seleccionada, utilizando el sistema de investigación presentado, permite resaltar de manera preliminar algunos resultados clave. En primer lugar, es relevante señalar que todos los artículos seleccionados fueron publicados en periódicos con origen editorial en la ciudad de Londres, aunque se habían considerado previamente bases de datos que incluyen fuentes de otras partes del mundo. A pesar de este esfuerzo por ampliar el espectro geográfico, los artículos filtrados provienen totalmente de la prensa londinense, lo que pone de manifiesto la

centralidad de Londres en el contexto teatral de Madame Vestris. De todos los artículos filtrados, el 30% pertenece a cabeceras periodísticas generalistas que, a pesar de ser de enfoque más amplio, poseen un sesgo cultural o social notable en sus crónicas. Además, es importante destacar que todas las reseñas son de autoría anónima, tal y como se hace referencia en la introducción de este trabajo. Esto añade una capa de complejidad al análisis de estas, dado que no se conoce el perfil del crítico responsable.

De toda la información recabada, diez artículos hacen referencia a propuestas escénicas llevadas a cabo en el *The Olympic Theatre* mientras que las tres crónicas restantes se refieren a dramas representados en el *The Covent Garden*. Por otro lado, cuatro de los trece artículos seleccionados hacen en sus textos críticos referencias directas a la arquitectura y a la decoración del propio edificio teatral mientras que diez de ellos hacen una descripción sobre las decoraciones propuestas en la escena.

Es igualmente destacable que diez de los artículos adjetivan las propuestas presentadas por Madame Vestris como innovadoras, comparándolas con otros espectáculos contemporáneos en el circuito teatral londinense. Esta constante referencia a la novedad resalta el impacto de sus producciones en la percepción pública y crítica. Además, doce de las trece reseñas expresan una valoración positiva de las novedades introducidas, no solo por parte del crítico que firma la crónica, sino también por parte del público, cuyas reacciones son recogidas en los textos de manera explícita. Solo en uno de los trece artículos el autor del texto se muestra reticente a las novedades propuestas en la escena. Esta circunstancia, aunque en este caso también enfatiza la reacción favorable del público, lo que sugiere es que, a pesar de las reservas del crítico, la propuesta fue bien recibida en general.

A partir de estos resultados generales, se pueden identificar cuatro grandes grupos temáticos que emergen de la información obtenida y que resultan fundamentales para esta investigación:

- El concepto de innovación en la arquitectura teatral y en las propuestas escénicas.
- Las propuestas decorativas de Madame Vestris en sus producciones dramáticas.
- El uso específico y peculiar de los elementos de mobiliario y *atrezzo*.
- La valoración tanto por parte de la crítica especializada como del público.

A continuación, se exponen los resultados pormenorizados extraídos de la revisión sistemática de estos grupos temáticos. En ellos se aporta una visión más detallada y matizada de las contribuciones de Madame Vestris al teatro de su tiempo.

3. INNOVACIÓN DRAMÁTICA

Dentro de los mencionados artículos que sirven de base a esta investigación y que certifican la innovación en las propuestas de Madame Vestris, se identifican dos contribuciones clave que alteran significativamente la percepción teatral frente a los espectadores.

En relación con la primera aportación, se observa que en cuatro de las reseñas analizadas se hace referencia explícita a la reforma llevada a cabo en el *The Olympic Theatre*. En cuanto a la arquitectura del nuevo edificio tras las modificaciones impuestas, todas las crónicas coinciden en señalar la notable belleza del resultado. Además, se destaca el contraste evidente que presenta con respecto a otros teatros londinenses contemporáneos. Resaltan no solo la elegancia y el diseño innovador del espacio, sino también la manera en que esta reforma contribuyó a elevar la experiencia del público. Este aspecto marca una diferencia sustancial con los teatros tradicionales de la época. Se debe destacar en este punto la crónica publicada el día después de su inauguración en el periódico *English Chronicle and Whitehall Evening Post* el 4 de enero de 1831 y que por su interés se reproduce un extracto a continuación:

La decoración de su interior casi circular es bastante nueva: los paneles de las cajas están cubiertos con un papel para muebles francés, en el que están diseñadas figuras clásicas sobre un fondo carmesí. Esto es mucho mejor –más elegante– que cualquier adorno que pueda ponerse para una ocasión particular sin un gran gasto. De hecho, aunque no había ese perfecto acabado o riqueza en las diversas partes de los adornos que vemos en los grandes teatros, su efecto general fue a la vez vivaz y de buen gusto, y tiene mucho menos que ver con la simple atracción vistosa de la que goza cualquiera de los teatros menores que hemos visto hasta ahora. ([s.a.] 1831a: 7)

En segundo lugar, en ocho de los artículos seleccionados en esta investigación, se destaca de manera notable la innovación implementada sobre la propia escena, esto es, dentro del marco de representación. A través de estos textos, se derivan tres grandes diferencias originales que distinguen las propuestas de Madame Vestris respecto a sus competidores de la época.

La primera de estas innovaciones hace referencia a la mencionada mejora en la percepción de la obra dramática, lograda mediante la creación de las cámaras privadas, o lo que la crítica teatral denominará como “medio cajón escénico”. Este cambio, que consistió en modificar la disposición de los bastidores tradicionales, se caracteriza por la colocación de dos bastidores perpendiculares al marco escénico en lugar de los

acostumbrados bastidores paralelos. Esta innovación es descrita en una de las crónicas de la siguiente manera:

La pequeña pieza que ha suscitado estos comentarios [The Promotion] es evidentemente una traducción del francés, una bagatela ligera y divertida, muy bien interpretada en todo momento. Nos gusta la forma en que está dispuesto el escenario; su recinto más perfecto da la apariencia de una cámara privada, infinitamente mejor que el antiguo dispositivo de alas. ([s.a.] 1833: 117-118)

En consecuencia, en 1833 en la prensa londinense ya se describe la generación de la cámara privada a modo de habitación o *box set*. Tres años más tarde, la bibliografía seleccionada en esta revisión sistemática deja patente la implicación que una habitación dentro del escenario generaba en la propuesta escénica y su percepción por parte de los espectadores. La prensa califica estas implicaciones del medio cajón como “nuevos patrones”. Además, señala que debido a ellos, concretamente en la representación de *The Two Figaros*, los bailarines “bailan de espaldas” ([s.a.] 1836c: 93) a los palcos del teatro. Esta será una de las técnicas actorales que posteriormente, a principios del siglo XX, André Antoine aplicará en su *Causerie sur la mise en scène* (1903) para implementar completamente su teoría de la cuarta pared a través del medio cajón. En ella, si es necesario que los actores reciten de espaldas al público para favorecer la realidad de la interpretación, deberá aplicarse esta técnica como tal (véase Antoine 1903). Asimismo, y dentro de la misma crónica, es relevante la mención de que tal propuesta genera en los espectadores la sensación de estar contemplando un “teatro dentro de un teatro” ([s.a.] 1836c: 93) al modo en el que posteriormente, figuras como Luigi Pirandello perfeccionarían con su etapa *metateatral* (véase Ferroni 2017).

La segunda de las innovaciones destacadas por esta investigación en la prensa seleccionada se refiere a la variación introducida en el telón del propio escenario. En una de las crónicas seleccionadas tras la aplicación metodológica se revela de manera detallada el cambio en el mismo tanto en el color tradicional como en el nuevo sistema para su apertura propuesto por Madame Vestris en el *Olympic Theatre*.

También se ha introducido un nuevo telón de color verde claro, que cae en pliegues muy graciosos y está adornado en la parte inferior con una hermosa franja completa a juego; este telón se levanta desde los lados, en lugar de estar enrollado a la antigua usanza; esto lo consideramos una mejora. En general, no dudamos en decir que el Olympic es sin duda el teatro más elegante de la metrópolis. ([s.a.] 1831b)

En consecuencia, la bibliografía seleccionada para esta investigación proporcionó resultados clave sobre las innovaciones y modificaciones introducidas por Madame Vestris en la percepción dramática dentro de los teatros que gestionó.

4. EL CONCEPTO DE DECORACIÓN ESCÉNICA

La revisión sistemática de las fuentes consultadas revela que once de los artículos seleccionados describen de manera detallada el concepto decorativo que Madame Vestris aplicó a sus obras teatrales. En estos artículos, la exaltación de la consideración del concepto estético como uno de los factores fundamentales para el éxito de las representaciones teatrales es un tema recurrente y central. Esta apreciación resalta la importancia de la decoración no solo como un accesorio, sino como un elemento clave que contribuyó significativamente a la calidad y la recepción de las producciones.

Además, los artículos seleccionados no solo destacan la importancia de su enfoque decorativo, sino que también ponen de manifiesto su valor en comparación con otros teatros contemporáneos de Londres. El paradigma decorativo implementado por la actriz y gerente dentro del medio cajón fue calificado como uniforme e íntegro. Este nuevo paradigma generó un diseño que no solo transformó el escenario, sino que también marcó un estándar que, según los críticos, merecía ser emulado por los demás teatros londinenses de la época. De este modo, tanto la decoración del propio edificio teatral como las propuestas realizadas sobre el escenario fueron ensalzadas por las crónicas de la prensa local, que reconocieron el impacto de estas innovaciones en la evolución de la puesta en escena.

A este respecto, resulta particularmente relevante reproducir la siguiente crónica, de 1836, que detalla una de las colaboraciones de Vestris con Planché. Dichas colaboraciones influyeron considerablemente en la consolidación de estas propuestas decorativas en el drama.

Planché es el autor de la pieza inicial, que lleva el título de Court Favours. Se caracteriza por todo el tacto escénico por el que ha obtenido todo el crédito y por la exhibición de ese estilo conversacional que impregna todo lo que hace. Sin embargo, el éxito, que fue inequívoco, se debe principalmente al talento de la justa arrendataria, que se esforzó casi más allá de sus fuerzas. La puesta en escena fue –como siempre lo es en esta casa– verdaderamente admirable, y deseamos sinceramente que todos los directores sigan un ejemplo que ha sido de gran utilidad para quien lo puso. Cada cita, cada propiedad está donde debe estar y del tipo que debe ser. ([s.a.] 1836a: 317)

Asimismo, las crónicas seleccionadas en esta investigación ofrecen una certeza sobre la innovación y la permanencia del éxito de Vestris con la aplicación de su nuevo concepto decorativo teatral que perduró a lo largo del tiempo. Esta continuidad se evidencia en artículos que destacan cómo sus propuestas estéticas no solo fueron bien recibidas inicialmente, sino que mantuvieron su relevancia. En este sentido, una crónica de 1841, correspondiente a su gestión en el *The Covent Garden*, ilustra de manera precisa cómo esta renovación decorativa seguía siendo una característica destacada de sus producciones:

Estamos tan acostumbrados, cuando nos fijamos en el Covent Garden, a hablar en los términos más elevados de la forma admirable en la que se colocan las piezas en el escenario, que eso casi parece seguirse como algo natural: pero ciertamente en la presente ocasión Vestris se ha eclipsado a sí misma, porque las decoraciones son la descripción más espléndida. ([s.a.] 1841b: 5)

En consecuencia, la bibliografía seleccionada proporciona resultados relevantes sobre la concepción decorativa que Madame Vestris implementó en sus producciones. De esta manera, se confirma su impacto y aceptación por parte de la sociedad.

5. ELEMENTOS DE MOBILIARIO Y DECORACIÓN EN ESCENA

Tras la revisión sistemática llevada a cabo, se concluye que diez de los artículos de prensa seleccionados describen con gran detalle y precisión las decoraciones propuestas en las obras durante el marco temporal definido en esta investigación. Entre las reseñas encontradas, resulta relevante destacar las siguientes, las cuales ilustran las principales características de las propuestas decorativas de Madame Vestris y su importancia.

En primer lugar, sobre el estreno de la obra *The Conquering Game* se escribió: “La habitación, el gran ventanal, los bonitos muebles, la amplia alfombra, que extiende su generosa calidez hasta las candilejas, los vestidos, todo ayuda a realzar el adorno principal, Vestris [...]” ([s.a.] 1832). De esta crónica se deriva el uso también de elementos en el suelo de la escena con el uso de alfombras.

En otros de los resultados obtenidos sobre la precisión escénica se concreta la inserción de elementos reales como escritorios, guitarras e incluso elementos arquitectónicos reales como un “vasto patio, con estatuas, chorro de agua a lo lejos, un hermoso jardín y una entrada de mármol al palacio, todo ello en el escenario del Olímpico” ([s.a.] 1836b: 91).

A continuación, se reproducen extractos de dos de los artículos seleccionados por su relevancia tras el estreno en 1841 de la obra teatral *London Assurance*:

Una casa de campo está completamente construida sobre el escenario con terrazas, césped y jardín de flores; y las diferentes escenas del interior son suntuosas en extremo. De hecho, nada puede superar la manera enérgica en que se ha producido la comedia; y estamos seguros de que compensará ampliamente los gastos en los que se ha incurrido. ([s.a.] 1841b: 5)

En la siguiente crónica la decoración es aún más detallada con los objetos propuestos:

Se ha hecho todo lo posible en cuanto a decoración. Una casa en un jardín con parterres de flores, el interior de los cuartos y todos los muebles visibles a través de la ventana, un salón con las mesas y los cojines más caros, no son iguales a ninguna cosa conocida hasta ahora en el ámbito decorativo teatral. ([s.a.] 1841a: 5)

En consecuencia, tras la investigación realizada, se alcanzan resultados significativos que permiten obtener descripciones detalladas y precisas, las cuales facilitan una valoración y un análisis profundo de las novedades introducidas por la actriz y gerente inglesa. Estas innovaciones, expuestas a lo largo de los artículos consultados, ofrecen una visión clara de cómo sus propuestas decorativas y estructurales transformaron la escena teatral londinense.

6. REACCIÓN DE CRÍTICA Y PÚBLICO

Por último, la investigación realizada ha generado resultados significativos en relación con las valoraciones que la prensa generalista de la época hizo sobre las propuestas dramáticas de Madame Vestris. De acuerdo con los criterios específicos de inclusión y exclusión establecidos en la revisión sistemática, todos los artículos seleccionados encajan dentro del ámbito de la crítica teatral. Esta cuestión permite una evaluación coherente y centrada en el análisis de sus producciones. Como consecuencia de esto, todas las reseñas consultadas incluyen opiniones que provienen tanto del crítico que redacta la crónica como de la reacción del público que asistió a las representaciones.

En primer lugar, es importante señalar que doce de los trece artículos obtenidos reflejan una opinión favorable por parte del autor, destacando aspectos positivos de las innovaciones introducidas en las producciones de Vestris. Sin embargo, la reseña restante, aunque no emite una valoración abiertamente negativa, muestra ciertas reservas. En concreto, esta reseña ofrece dudas respecto a la rentabilidad de la producción

debido a la extrema y detallada decoración realista, sugiriendo que este enfoque podría no ser económicamente viable a largo plazo. Además, esta misma crónica plantea cuestiona la idoneidad del estilo decorativo elegido, al considerar que podría no ser completamente adecuado dentro del contexto específico de la obra representada.

Por otro lado, ocho de las reseñas obtenidas subrayan las reacciones positivas del público, destacando el entusiasmo y la aprobación general ante las innovaciones escénicas y decorativas implementadas por Vestris. En este sentido, se considera relevante reproducir el siguiente extracto que ilustra la recepción de la audiencia.

Cada acto presenta una escena que puede rivalizar en riqueza y gusto exquisito con cualquiera de las presentadas en este teatro. No sabemos si no se puede oponer objeción a los costosos acompañamientos de la escena. Los muebles, pensamos, parecen demasiado llamativos para la mansión de una hacienda rural. La recepción de la pieza fue muy inspiradora para su autor; Rara vez hemos visto un drama que el público pareciera más dispuesto a disfrutar, y cuyas faltas excusaran más alegremente, en consideración a la diversión que proporcionaba. Su repetición todas las noches se anunciaba en medio de un tormento de aprobación. ([s.a.] 1841c: 78)

Por todo ello, los resultados obtenidos permiten confirmar la relevancia de las innovaciones propuestas por Madame Vestris. Ello se refleja no solo en cuanto a su carácter disruptivo y pionero en la escena teatral de la época, sino también en lo que respecta a su amplia aceptación y reconocimiento tanto por parte de los críticos teatrales como del público asistente.

7. DISCUSIÓN

A continuación se expone la discusión y comparativa de los datos obtenidos en esta investigación.

Los artículos de prensa obtenidos contemporáneos sobre Madame Vestris reflejan una visión muy enfocada en el éxito visible de sus reformas e innovaciones estéticas y la respuesta del público a las mismas. El foco principal se centra en el impacto patente e inmediato de sus innovaciones, particularmente en cuanto a la decoración escénica, la estructura del teatro y las nuevas ideas sobre el diseño del espacio. Estos medios destacan la popularidad de Vestris y sus esfuerzos por transformar la experiencia teatral en algo más deslumbrante y atractivo para el público frente al teatro tradicional contemporáneo. Este enfoque pone énfasis en el espectáculo visual. Destaca principalmente la implantación del *box set*, la novedad y el entretenimiento. Subraya de este

modo su habilidad para captar la atención de la audiencia, que la considera una figura clave en el teatro de su tiempo y necesaria para la rentabilidad de sus teatros.

Por otro lado, la comparativa de los datos obtenidos con las investigaciones de la crítica literaria ofrece asimismo cuestiones relevantes. Los estudios y artículos más recientes desde la crítica literaria teatral adoptan un enfoque más profundo, centrado en las implicaciones estructurales y narrativas de las reformas de Vestris. La crítica moderna tiende a considerar no solo su capacidad para innovar visualmente, sino también su papel como una regeneradora tanto en la integración de la escenografía como en el contenido dramático planteado para sortear las limitaciones legales de su teatro. Además, se le reconoce como una figura clave que contribuyó al cambio hacia un teatro más moderno. En ese camino, la escenografía, el espacio y la narrativa se fusionan para ofrecer una experiencia teatral más coherente, completa, integral y envolvente.

De forma comparativa, los datos obtenidos por parte de la revisión sistemática de la prensa y de las teorías de la crítica teatral se exponen en el Cuadro 3.

Este contraste entre los enfoques de los artículos de prensa contemporáneos y la crítica literaria teatral subraya cómo la percepción de los logros de Vestris ha evolucionado a lo largo del tiempo. Así, pasó de una visión centrada en el impacto inmediato y popular (acreditada en los artículos de prensa derivados de la presente investigación) a una apreciación más profunda de su legado en la historia del teatro.

8. CONSIDERACIONES FINALES

Tras la exposición de los resultados mencionados en apartados anteriores a partir de la revisión sistemática, a continuación se exponen las conclusiones obtenidas respecto a la notoriedad e influencia sobre la implantación del medio cajón de Madame Vestris.

En primer lugar, el estudio arroja un total de trece fuentes bibliográficas para esta investigación. A pesar de que pueda considerarse un *corpus* de análisis reducido, los criterios expuestos en la metodología sobre inclusión y exclusión son tan específicos en el campo de la percepción, la espacialidad y la decoración teatral que generan que el número de crónicas obtenidas se puedan considerar como relevantes para este campo de estudio. Por lo tanto, con la especificidad planteada, se concluye que las publicaciones extraídas son válidas y suficientes para elaborar el análisis propuesto.

Cuadro 3. Comparativa entre revisión sistemática y teoría crítica teatral		
Aspecto	Artículos de Prensa (Contemporáneos a la época)	Crítica Literaria Teatral (Contemporánea)
Énfasis general	Popularidad por su impacto visual.	Enfoque en la integración estructural y narrativa del teatro.
Innovaciones	Se valora principalmente la decoración y el lujo de los teatros y sus puestas en escena.	Reconocimiento de la funcionalidad de las innovaciones escénicas, no solo estéticas, principalmente para los actores.
Respuesta del Público	Entusiasmo visual y reconocimiento de la nueva oferta teatral.	Relevancia histórica del impacto en la evolución del teatro moderno hacia el Naturalismo
Escenografía	Se destaca como un elemento decorativo para atraer al público.	Se valora como una herramienta narrativa que complementa la historia representada.
Percepción de Madame Vestris	Figura de innovadora popular que revitaliza el teatro.	Pionera en el uso moderno de la escenografía como herramienta narrativa y estructural.
Innovación y Legado	Innovaciones vistas como momentáneas y relacionadas con la estética, la percepción y el lujo.	Contribución al teatro moderno y su influencia duradera en la evolución de las puestas en escena.
Fuente: Elaboración propia		

Por otro lado, una vez analizados y discutidos los resultados alcanzados, se deriva la casi total uniformidad en los contenidos de los artículos tomados como referencia. Por lo tanto, las líneas planteadas por Madame Vestris respecto a la innovación en la arquitectura y a la percepción teatral, a la revolución en el concepto decorativo en escena, a su realismo así como su comparativa respecto a lo aportado por la crítica literaria teatral son compatibles y unánimes. De este mismo modo, en la presente investigación, con los resultados alcanzados, se puede concluir que, a pesar de la existencia de un posible sesgo al tratarse de crónicas de opinión anónimas y personales, la homogeneidad de los resultados asegura una confiabilidad de este estudio de revisión sistemática.

Por lo tanto, tras esta revisión, se considera a la actividad teatral de Madame Vestris como novedosa y relevante en la historia de las artes escénicas del siglo XIX en Europa occidental. Se sostiene así tras los artículos seleccionados que fue una figura clave en la implantación y desarrollo de la estructura del medio cajón sobre la escena de los teatros de tipología arquitectónica a la italiana de Londres.

Así mismo, se debe valorar a Madame Vestris como una de las protagonistas más relevantes de la inclusión de una decoración realista en extremo dentro del marco escénico al ampliar el espacio de acción de los directores de escena y extenderlo más allá de los tradicionales bastidores paralelos al espectador. El nuevo campo de actuación escénica mutó en una caja abierta por una de las caras frontal (la más próxima al espectador). Este movimiento permitió escenificar también en los espacios de suelo y techo. Del mismo modo, tras los resultados alcanzados se comprueba también la correlación de la implantación del *box set* como generador y amplificador del denominado teatro dentro del teatro según el concepto aplicado por la crítica teatral (véase Hernández Valcárcel 1988-1989).

Como resumen de los resultados alcanzados, se considera pertinente citar un último artículo de prensa a pesar de no figurar dentro del marco temporal de esta investigación. Sin embargo, se considera un fiel resumen de la figura de Madame Vestris analizado desde su contemporaneidad y publicado seis años antes de su muerte:

El acto benéfico de Madame Vestris, que tuvo lugar el viernes por la noche, contó con una asistencia brillante. Los palcos privados y los de planta baja estaban llenos de elegantes adornos, y los palcos superiores, el foso y la galería, estaban abarrotados. Para Madame Vestris, el escenario está destinado a muchas mejoras valiosas, entre las que se pueden citar el vestuario correcto, la escenografía apropiada, un escenario elegantemente amueblado y un efecto pintoresco en general. Madame Vestris los presentó por primera vez y los ha llevado a cabo rigurosamente. El buen ejemplo se ha seguido casi invariablemente y, en el momento en que escribimos, el pequeño teatro provincial no se atreve a presentar dramas en el estilo que, antes de su gestión, se presentaba en los mejores escenarios de nuestros teatros metropolitanos. ([s.a.] 1850: 5)

En conclusión, se puede afirmar que tras el análisis de la crítica teatral en la prensa generalista inglesa y sobre el marco temporal propuesto, se han alcanzado inferencias idénticas y análogas a las expresadas por la crítica escénica y literaria dramática. Por ello, se ha corroborado que el análisis y la investigación sobre los periódicos generalistas de la época es una metodología de estudio válida para la figura de Madame Vestris y para su posicionamiento en la historia del teatro.

REFERENCIAS

- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel (2007), “Breve contribución al estudio del espacio teatral”, *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 30: 17-21.
- AKLH, Elie A. et al. (2021), “Declaración PRISMA 2020: una guía actualizada para la publicación de revisiones sistemáticas”, *Revista Española de Cardiología*, 74, 9: 790-799.
- ANTOINE, André (1903), “Causerie sur le mise en scène”, *Le Revue de Paris* 2, X: 596-612.
- APPLETON, William Worthen (1974), *Madame Vestris and the London Stage* (Nueva York: Columbia University Press).
- BANEGA, Horacio (2021), “La percepción de la ficción teatral”, *Octante*, 6: 1-10.
- BRATTON, Jacky (2008), “Vestris [née Bartolozzi; other married name Mathews], Lucia Elizabeth (1797–1856), actress and singer”, *Oxford Dictionary of National Biography*. [DOI: 10.1093/ref:odnb/18331]
- BUTLER, James (2010), “An Examination of the Plays Produced by Madame Vestris during her Management of the Olympic Theatre in London from January 3, 1831 to May 31, 1839”, *Theatre Survey*, 10, 2: 136-149.
- CANTERO GARCÍA, Víctor (2021), “La Comedia de magia como espectáculo audiovisual: el caso de Don Juan de Espina, de José Cañizares”, *Lectura y signo*, 16: 9-31.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis (2002), “Arquitectura teatral 1950-2000”, *Revista de filología hispánica*, 18, 2: 207-220.
- FERRONI, Giulio (2017), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio* (Milán: Mondadori Università).
- FONDEVILA, Santiago (2010), “La crítica en el periodismo diario”, *Cuadernos de Pica-dero*, 21: 8-10.
- HERNÁNDEZ VALCARCEL, Carmen (1988-1989), “Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega”, *Anales de Filología Hispánica*, 4: 75-96.
- HINOJOSA-TICONA, Yessica et al. (2021), “Serie de Redacción Científica: Revisiones Sistemáticas”, *Revista del Cuerpo Médico del HNAAA*, 14, 1: 94-99.
- IGLESIAS VÁZQUEZ, Manuel (2024), “Da arquitetura teatral e da literatura dramática: processo metodológico”, *Anales de Investigación en Arquitectura*, 14, 1: 1-8.
- LOCK, Georgina (2020), “Eliza Vestris: ‘The Most Dangerous Actress of her Time’”, ponencia presentada en *The London Stage and the Nineteenth-Century World III*, Oxford.
- LÓPEZ CHUHURRA, Osvaldo (1967), “Máscaras y Rostro de Luigi Pirandello”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 216: 521-537.
- MACGOWAN, Kenneth y MELNITZ, William (1997), *Las Edades de Oro del Teatro*, trad. de Carlos Villegas (México D.F.: FCE).
- MONEGAL BRANCÓS, Antonio (2020), *Literatura y pintura* (Madrid: Arco Libros).
- MOODY, Jane (2007), *Illegitimate Theatre in London, 1770-1840* (Cambridge: Cambridge University Press).
- MÜLLER, Milagros (2005), “Percepción del Espacio de representación para el arte actual”, *Proceedings of the 9th Iberoamerican Congress of Digital Graphics*, 1: 75-79.
- NIETO NUÑO, Miguel (2021), “La ilusión teatral: su construcción desde la escritura”, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 197, 801: a612.
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco (2021), *Historia Básica del arte escénico* (Madrid: Ediciones Cátedra).
- PARIENTE FRAGOSO, José Luis (1988), “Te ven o no te ven; esa es la cuestión. Breve ensayo sobre la evolución de los espacios teatrales en Occidente”, *Revista Tamaulipas en la Cultura*, 1: 18-27.
- PEARCE, Charles Esward (1900), *Madame Vestris and her times* (Londres: Stanley Pual & Co.).
- PELLETTIERI, Osvaldo (1997), *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)* (Buenos Aires: Galerna).
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (2004), “Hacia una teoría de la crítica teatral”, *Revista del GETEA*, 18: 14-21.
- REVILLA, Diana (2020), “El método de investigación documental”, en Sánchez Huarcaya (2020: 7-22).
- REVUELTA BRAVO, Carlos (2018), “La conquista de la cuarta pared: evolución del frente de escena en el teatro renacentista”, *Revista europea de investigación en arquitectura*, 13: 145-164.
- ROLDÁN MORAL, María Sierra (2014), *La Indumentaria desde la puesta en escena: de Buontalenti a Diaghilev* (Sevilla: Edición Universidad de Sevilla).
- [S.A.] (1831a), “Royal Olympic Theatre”, *English Chronicle and Whitehall Evening Post*, 4 de enero: 7.
- ____ (1831b), “The Teatres - Olympic”, *Weekly Times*, 2 de octubre.
- ____ (1832), “The Play-Goer”, *The True Sun*, 29 de noviembre.
- ____ (1833), “Theatrical Examiner - Olympic Theatre”, *The Examiner*, 24 de febrero: 117-118.
- ____ (1836a), “The dramatic Mirror - N^o XXII”, *The News and Sunday Herald*, 2 de octubre: 317.
- ____ (1836b), “The Play-Goer”, *The London Dispatch*, 4 de diciembre: 91.
- ____ (1836c), “The Theatres. Novelties of the week - Gossip”, *The London Mercury*, 4 de diciembre: 93.

- ____ (1841a), “Convent-Garden Theatre”, *The Times*, 5 de marzo: 5.
- ____ (1841b), “The Stage - Covent Garden”, *The Planet*, 7 de marzo: 5.
- ____ (1841c), “Theatres”, *The Satirist; or, the Censor of the Times*, 7 de marzo: 78.
- ____ (1850), “Theatrical and Musical”, *The Weekly Chronicle*, 21 de julio: 5.
- SÁNCHEZ HUARCAYA, Álex O. (coord.) (2020), *Los métodos de investigación para la elaboración de las tesis de maestría en educación* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú).
- SERRAÑO MAÑES, Montserrat *et al.* (coords.) (2000), *La philologie française à la croisée de l'an 2000 : panorama linguistique et littéraire*, Volumen 1 (Granada: Universidad de Granada).
- SIRERA, Josep Lluís (2009), “La crítica teatral como documento para el estudio de la historia del teatro español (reflexiones metodológicas)”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 23: 190-215.
- SURGERS, Anne (2004), *Escenografías del teatro occidental*, trad. de Magdalena Arnoux (Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur).
- VILVANDRE DE SOUSA, Cécile (2000), “La teatralidad en el espacio contemporáneo francés”, en Serrano Mañes *et al.* (2000: 245-254).
- VITTORINI, Domenico (1935), *The Drama of Luigi Pirandello* (Pensilvania: University of Pensilvanya Press).
- WILLIAMS, Clifford (1973), *Madame Vestris: a theatrical biography* (Londres: Sidgwick & Jackson).
- WYNDHAM, Henry Saxe (1906), *The annals of Covent Garden Theatre, from 1732 to 1897* (Londres: Chatto & Windus).

Eisenstein lee a Diderot: el cine antes del cine

· Esteban Ponce ·

Esteban Ponce

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales, UNL-CONICET
Centro de Investigaciones Filosóficas

Eisenstein lee a Diderot: el cine antes del cine

DOI: 10.36446/be.2025.71.426

Resumen

El artículo examina un aspecto puntual de la recepción de Denis Diderot por Serguéi Eisenstein, centrándose en el modo en que el cineasta lee en los escritos teatrales del filósofo ilustrado un llamado a trabajar sobre la forma antes que sobre el contenido. Con ese objetivo, se reconstruye, en primer lugar, la fortuna editorial del texto de Eisenstein *Diderot escribió sobre cine*, subrayando la existencia de una temprana edición en español publicada en Buenos Aires (1982). En segundo término, se sitúa esa lectura en el marco de influencias previas y se analiza cómo Eisenstein reformula, a partir de Diderot, la relación entre teatro y cinematógrafo: el cine aparece a la vez como “hijo bastardo” (cuando se limita al teatro filmado) y como “hijo natural” (cuando realiza técnicamente ideales como la autenticidad, la cuarta pared y la composición del cuadro). Finalmente, se muestra que la exploración del cineasta del encuadre y del movimiento de cámara prolonga, en clave cinematográfica, procedimientos diderotianos de mirada y recorrido, iluminando la persistencia de un “legado silencioso” a siglo y medio de distancia.

Palabras clave

Estética del cine; Artes performáticas; Teatro francés; Recepción; Cuarta pared

Eisenstein reads Diderot: Cinema before Cinema**Abstract**

The article examines a specific aspect of Sergei Eisenstein's reception of Denis Diderot, focusing on the way the filmmaker reads in the Enlightenment philosopher's theatrical writings a call to work on form rather than on content. To this end, it first reconstructs the editorial fortune of Eisenstein's key text *Diderot Wrote About Cinema*, emphasizing the existence of an early Spanish edition published in Buenos Aires (1982). It then situates this reading within a broader constellation of influences (post-revolutionary Russian theatre, Stanislavski, and Meyerhold) and analyzes how Eisenstein, drawing on Diderot, reformulates the relationship between theatre and the cinematograph: cinema appears both as a “bastard son” (when it confines itself to filmed theatre) and as a “natural son” (when it technically fulfills Diderotian ideals such as authenticity, the fourth wall, and pictorial composition). Finally, it shows that Eisenstein's exploration of framing and camera movement extends, in cinematic terms, Diderotian procedures of vision and spatial traversal, thereby illuminating the persistence of a “silent legacy” across a century and a half.

Keywords

Cinema Aesthetics; Performing Arts; French Theatre; Reception; Fourth Wall

Recibido: 19/08/25. Aprobado: 17/12/25.

[Licencia Creative Commons CC BY 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Los especialistas en la materia han reconocido el rol determinante que cumplió Diderot en la transformación del teatro francés a mediados del siglo XVIII. Aunque no fue el primero ni el único en reclamar una renovación del *contenido* de las obras, esto es, el llamado a la creación de un nuevo género que se situara entre la comedia y la tragedia, sí fue, sin dudas, quien más profundamente y con mayor lucidez reflexionó sobre las posibilidades y las condiciones *formales* de dicha renovación. Establecer esta distinción entre forma y contenido, aun reconociendo que difícilmente puedan señalarse límites precisos, nos permitirá enfocarnos en un aspecto puntual de la recepción del filósofo ilustrado por parte del director ruso. En efecto, Eisenstein lee a Diderot y encuentra en esos escritos un llamado a trabajar sobre la forma de su obra. En lo que sigue, intentaremos reconstruir la historia de un legado silencioso que, a un siglo y medio de distancia, encontró en el séptimo arte una inesperada resonancia. Sin embargo, dado que una parte importante de esta historia está vinculada a la redacción y posterior edición de un texto clave de Eisenstein, comenzaremos con un apartado en el que revisamos la fortuna del mismo e introducimos algunas aclaraciones al respecto.

I. EISENSTEIN A PARLÉ DE DIDEROT: EDITAR EN BUENOS AIRES

En el marco de sus actividades como docente, en el transcurso del año 1943, Eisenstein dio una conferencia en el VGIK (Instituto Estatal Pansoviético de Cinematografía). Había redactado para la ocasión un texto que permaneció mucho tiempo inédito: *Diderot escribió sobre cine*. Tras la conferencia, Eisenstein conservó el texto en forma de borrador, al parecer, en dos versiones (véase Champy 2024). Fue necesario esperar hasta la década del ochenta para conocer las primeras ediciones. Los autores que se han dedicado a pensar la influencia de Diderot en Eisenstein¹ reconocen cuatro publicaciones del texto:

¹ No tenemos en cuenta aquí el célebre artículo de Barthes (1973), “Diderot, Brecht, Eisenstein”, ya que se desconocía por entonces el texto de Eisenstein.

- a) En francés, *Diderot a parlé de cinéma*, edición a cargo de François Albéra y traducida por Anne Zouboff. Se trata de una versión considerablemente recortada que apareció en la revista *Europe*, en 1984 (véase Eisenstein 1984).
- b) En francés, *Diderot a parlé de cinéma*, edición a cargo de François Albéra y Naum Kleinman. Esta es la primera traducción *in extenso* y fue publicada en 1986 (véase Eisenstein 1986).
- c) En ruso, *Didro pisal o Kino* (Дидро писал о Кино), cuya edición también estuvo a cargo de N. Kleinman. Apareció por primera vez en la revista *Teatr*, en 1988 (véase Eisenstein 1988).
- d) En ruso, la misma versión que c). En esta ocasión, formando parte del número especial de la colección *Pro et Contra*, dedicado a la figura de Diderot, en 2013 (véase Eisenstein 2013).

En consecuencia, para los especialistas, el escrito de Eisenstein pasó a la imprenta por primera vez en 1984, fecha de la versión a). Sin embargo, Bonnet (1995: 30), Guénoun (2004: 119), Altachina (2015: 160), Escola (2020: 103)² y Champy (2024: 205) desconocían la existencia de una edición anterior del texto. Difícilmente podría haber sido de otro modo, pues se trata de una versión publicada demasiado al sur y, hasta donde sabemos, sin circulación en formato digital:

- e) En español, “Diderot escribió sobre cine”, en *Cinematismo*, Colección: La Farándula, dirigida por Domingo Cortizo, traducción y notas de Luis Sepúlveda, Buenos Aires, Quetzal, 1982 (véase Eisenstein 1982b).³

Como vemos, se trataría de la primera edición del texto, publicada dos años antes que la versión francesa a). Más allá de la curiosidad que representa el hecho de que la misma se haya realizado en Argentina, lo que llama la atención es una nota de advertencia del traductor que aparece al comienzo mismo de *Cinematismo*. Dice allí Luis Sepúlveda: “la presente edición en idioma español fue traducida directamente de los originales aprobados para su publicación en ruso, a ser editados por la Editorial Iskusstvo, Moscú-URSS” (Eisenstein 1982a: 4). Hasta donde pudimos averiguar, esa edición no se llevó a cabo. Sí se publicó, en cambio, una selección de textos en idioma

francés, bajo el título *Cinématism. Peinture et Cinéma*, editado por François Albéra y traducido por Anne Zouboff, pero que no incluía “Diderot a parlé de cinéma” (véase Eisenstein 1980). No sabemos si Albéra contaba ya con el texto original y decidió que su traducción y publicación se harían dos años más tarde y de forma abreviada, en la revista *Europe*. Lo más extraño del caso es que la edición española coincide exactamente con la versión rusa publicada seis años más tarde en la revista *Teatr*. Quién cedió los originales a la editorial Quetzal y cómo llegó ese material a Buenos Aires, es un misterio que, por el momento, no hemos podido resolver.⁴

2. PRIMERAS INFLUENCIAS

Eisenstein –decíamos– redacta este texto para su conferencia de 1943. Pero no era la primera vez que el cineasta se refería a las ideas del filósofo francés. Como ha mostrado hace un tiempo Véronika Altachina (2015), ya en los textos teóricos sobre la práctica de la dirección cinematográfica (*Montaje 1937* y *Montaje vertical*, de 1940), Eisenstein había reconocido a Diderot como una de sus más importantes influencias. Y, si bien es cierto que, en su etapa de viajes por Europa y Estados Unidos (1928-1932), Eisenstein pudo haber tenido contacto directo con la obra de Diderot (recordemos que leía francés, alemán e inglés), la recepción de las ideas del ilustrado en el ámbito del teatro ruso –principalmente las defendidas en *La paradoja del comediante* (Diderot [1830] 1995)– ya se había producido un par de décadas antes. Los productores y realizadores como Stanislavski o Meyerhold encontraron en Diderot a un reformador del teatro del siglo XVIII, que serviría como faro para introducir las innovaciones necesarias en el nuevo Teatro de Arte de Moscú, en el marco de la Proletkult. Es sabida la influencia que Eisenstein recibió de estas figuras, con quienes trabajó en sus inicios como decorador en ese teatro.

Por otra parte, unos años antes de *Montaje 1937*, dos teóricos rusos habían dedicado sus trabajos al pensamiento estético y filosófico en general del pensador francés: Ivan Luppul publicaba en ruso su *Deni Didro*, y Dimitri Gatchev daba a conocer en francés *Les idées esthétiques de Diderot*. Así pues, vemos que la presencia de Diderot en el ámbito artístico e intelectual ruso posrevolucionario, lejos de ser una novedad, estaba ciertamente consolidada. Sin embargo, como intentaremos mostrar, el trabajo reflexivo de Eisenstein sobre algunas de las tesis más agudas del filósofo, no sólo le permitió profundizar en el desarrollo teórico sobre su disciplina, en particular sobre algunos aspectos del montaje, sino que fue una valiosa herramienta para llevar sus propias

² Este artículo fue integrado posteriormente en Escola 2022.

³ Quiero agradecer aquí a Guillermo Arch, presidente del Cine Club Santa Fe (Argentina) por anotar la existencia de esta edición y por facilitarme el material bibliográfico para este estudio.

⁴ Seguir el rastro de esta edición, así como sus posibles huellas en autores locales (ya sea en el ámbito de la filosofía, del teatro o del cine), es una investigación que queda aún por hacer.

ideas a la práctica. Veamos, entonces, a partir del análisis de *Diderot escribió sobre cine*, en qué sentido podemos decir que Eisenstein pensó con Diderot.

3. EL CINE, HIJO NATURAL DEL TEATRO

El título del trabajo en cuestión es un juego de palabras, pues Diderot hace referencia en su obra a Quinault, un actor-comediante francés contemporáneo de gran suceso en el teatro parisino. Como sabemos, en ruso, “cine” se escribe y se pronuncia “Kino”. Esta coincidencia le permite a Eisenstein decir que Diderot habló de Kino, pero no de cine, sino del comediante; aunque sin saberlo también habló sobre el séptimo arte, todavía inexistente, por supuesto. Hay, además, otro enredo de palabras y significados que dará pie a las primeras reflexiones de Eisenstein: el escrito de Diderot al que principalmente hará referencia se titula “*Conversaciones sobre El hijo natural*” (una especie de complemento teórico que acompañaba a su propia obra: *El hijo natural*) (Diderot [1757] 1980a). Eisenstein jugará con el doble sentido que puede recibir en francés la palabra natural: en primer lugar, como contrapuesto a artificial, es decir, como lo que se da por naturaleza o se sigue naturalmente de otra cosa; en segundo lugar, con el significado que adquiere cuando está adjetivando a la palabra hijo. En este último caso, la traducción al español de *Le fils naturel* sería *El hijo ilegítimo*, en el sentido de bastardo o concebido por fuera del matrimonio y no reconocido.

El cine, sostiene Eisenstein, ha sido y continúa siendo visto como el hijo bastardo, ilegítimo del teatro. Pero esta es una verdad a medias. Si nos detenemos en la actuación, la cosa parece bastante clara. Eisenstein es contundente al respecto: “la actuación en la pantalla es mala. [...] Salvo raras excepciones, [...] la actuación cinematográfica continúa siendo hija bastarda de la actuación teatral, [...] no es más que teatro filmado” (1982b: 377). El fundamento de esta condena a la actuación en el cine por parte de Eisenstein está, como no podía ser de otro modo, en su irrenunciable búsqueda de autenticidad, de realismo. El anhelo de autenticidad no significa que la actuación deba ser una “abominable imitación”. La autenticidad puede y debe lograrse a través de medios artificiales, y el arte cinematográfico tiene a su disposición todo para la creación artificial. Es una cuestión técnica. Pero, sobre todo, es una cuestión de reflexión sobre la potencia de la técnica y los límites propios de cada disciplina artística. En un sentido amplio, puede decirse que hay un momento inicial que comparten las técnicas del actor de teatro y el actor de cine (además de ser fundamental para cualquier actividad creativa). Este momento es denominado el de la técnica creativa. Eisenstein usa como ejemplo el sistema de Stanislavski, quien “enseña con éxito a provocar, por medios artificiales, la aparición natural de un sentimiento semejante” (dicho sea de paso,

ésta es una parte esencial de la herencia que dejó al teatro *La paradoja del comediante de Diderot*). Se trata de una técnica por la cual se provoca:

[E]l misterioso proceso de “encendido” del estado creador. Llamadlo éxtasis, inspiración o con cualquiera de las infinitas denominaciones con que se acostumbra designar a este asombroso estado de embriaguez creativa, cuando sobre vosotros desciende “el demonio” y extraéis de dentro de vosotros valores impeccederos de cualquier campo, de cualquier esfera, de cualquier variedad de las artes: visuales, móviles, sonoras o mentales. (Eisenstein 1982b: 377; comillas en el original)

Sin embargo, cuando entramos en el campo específico de cada arte, la técnica se convierte en particular, singular, separada e incomparable. La divergencia viene exigida por la utilización del material peculiar en condiciones que le son propias a cada arte. En relación con la actuación en las tablas y en la pantalla, la diferencia es tan grande que requiere que “la plasmación técnica de la demanda y el método de enseñanza para satisfacerla sean profundamente distintos” (Eisenstein 1982b: 378).

Para abordar este problema es necesario atender a la relación entre la expresión y las emociones o sentimientos. Para Eisenstein, cada sentimiento o emoción tiene una medida justa para su expresión; medida que surge de la naturaleza con la que nos expresamos en la vida real. En el fondo es un problema de volumen, de gestos y de espacio. En el teatro hay que declamar. Para la simple aprehensión, para ver con los propios ojos, para que sea accesible al espectador, es necesario un coeficiente de exceso en la expresión de los sentimientos naturales, pues, por ejemplo, “la emoción dicta un susurro que es inaudible, incluso en la tercera fila de la platea” (Eisenstein 1982b: 382). Esto hacía imposible llevar con éxito a la práctica, según Eisenstein, el proyecto del joven teatro de arte, que buscaba implementar en la actuación y en la enseñanza el ideal de la cuarta pared. Un ideal que, sin embargo, tenía ya más de ciento cincuenta años: “Diderot quería exactamente lo mismo (¡y en el año 1757!)”. En efecto, Diderot había apostado a la representación auténtica de la vida cotidiana, para lo cual la actuación debía producir un giro respecto de la formación clásica: “imaginad que ante el escenario hay una alta pared, que os separa del espectador y actuad como si el telón nunca se levantara” (Eisenstein 1982b: 375). Esta última cita es la que escoge Eisenstein como epígrafe para su texto, y está tomada de *De la poesía dramática*, otro texto teórico sobre teatro que Diderot redactó para acompañar a su segundo ensayo en el género serio, *El padre de familia* ([1758] 1980b: 373).

Lo que se percibe como imposibilidad técnica en el teatro será, por contraste, precisamente, lo que va a representar todo el potencial del arte cinematográfico. Eisenstein se refiere ahora al cine como el hijo natural del teatro (en el sentido de descendiente natural) y expresa en varios pasajes sentencias al respecto: “aquello que está fuera del alcance del teatro es la condición inicial para el divino arte de la actuación del cine”; “el cinematógrafo es una etapa posterior y final del desarrollo del teatro”; el cine, “heredero absoluto de la escena, por primera vez en la historia, es el único que tiene la posibilidad de acercarse a lo que soñaron, en distintas épocas, los mejores hombres de teatro” (Eisenstein 1982b: 378-381).

El cine no está condicionado por el espacio o las distancias en cuestiones de expresión. El ojo y el oído del espectador ocupan el lugar de la cámara: “la actuación del artista en la pantalla, [...] su manifestación expresiva no supera ni en un ápice, en su plasmación, aquel volumen que le concede, en tales circunstancias, la autenticidad y veracidad de los sentimientos” (Eisenstein 1982b: 379). El cine puede reproducir la autenticidad de los gestos. Una actuación de teatro vista por el ojo de una cámara, se revela, no como matiz de la mímica (tal como se ve desde las butacas de un teatro), sino como una espantosa mueca excesivamente forzada. En cambio, el actor de cine tiene otras posibilidades:

[Puede] expresar exactamente tanto cuanto siente y sentir exactamente tanto cuanto exige de él el drama, dar vueltas, moverse y girar del modo que le indica la necesidad interior y la relación con su pareja y no con las dimensiones de la sala, las exigencias de visibilidad necesaria desde un solo lado, desde el lado de la arcada escénica. (Eisenstein 1982b: 383)

Era para lograr la consumación de esta potencia latente en el cine que Eisenstein pedía una nueva escuela de formación de actores, exclusiva para la pantalla y con una metodología de enseñanza propia que tuviera en cuenta las diferencias específicas con el teatro. Como sabemos, a falta de estos recursos, Eisenstein tomó el camino más directo para suplir la afectación de los actores de teatro: hizo actuar a la gente común. Pensemos en el *Acorazado Potemkin* o en *Octubre*, por ejemplo: un revolucionario era, o estaba siendo un revolucionario. La autenticidad de la actuación, o si se prefiere, el realismo en la pantalla quedaba así garantizado por el modo natural en que podían expresarse los sentimientos, los gestos de estos actores-no actores.

Un último aspecto referido a la técnica. Diderot se lamentaba en su texto por la imposibilidad de representar tantos cuadros distintos como escenas tuviera la obra. Es decir, por no poder situar a los actores en los lugares donde la autenticidad de cada acción reclamaba que estuvieran. Una puesta en escena, un lugar único para cada fase

de la acción. Eisenstein cita a Diderot: “he aquí que si hubiera teatros donde los decorados cambiaran cada vez, como cambia el lugar de la acción” (Eisenstein 1982b: 388). Y luego, otra vez Diderot hablando de un pasaje de su propia obra, de *El hijo natural*:

[L]a última escena se desarrolló en tantos lugares distintos como paradas hiciera el honorable anciano, desde la puerta de entrada hasta la sala... Si metí a todos en una habitación, fue sólo porque era lo único que podía hacer sin interferir el desarrollo de la pieza y sin quitarle verosimilitud a los hechos. (Eisenstein 1982b: 389)

Eisenstein veía allí un problema que la panorámica del cine resuelve sin dificultades. En efecto, sin saberlo, Diderot estaba exigiendo al teatro una solución a un problema que, por las condiciones mismas de la puesta en escena, era imposible resolver: “Diderot quisiera, no el traslado de montaje de la acción de un punto a otro, sino que toda la sala de espectáculo pudiera paso tras paso acompañar, de manera invisible, las peripecias desarrolladas del diálogo” (Eisenstein 1982b: 388).

El cine, nuevamente, se presenta aquí como hijo natural del teatro. Un arte que llegó para cumplir con las exigencias de una forma de representación que el teatro no podía ofrecer:

La sumisa cámara cinematográfica le provee [al actor] con una decena de cuadros-arcadas necesarios, desde cualquier lado, desde cualquier punto; la misma sabe hallar el único y óptimo ángulo visual y dimensional, tanto para el más pequeño detalle de sus actos como para el caso en que el mismo, en interés de la expresividad, puede aparecer como un detalle microscópico. (Eisenstein 1982b: 383)

Pasemos a ver ahora, brevemente, un aspecto más bien teórico (aunque implica también cuestiones de posibilidades técnicas del teatro y del cine) que nos permitirá pensar desde otro lado esta relación entre el filósofo y el director.

En el texto analizado por Eisenstein, Diderot suele recurrir a la comparación entre las distintas artes para iluminar aspectos difíciles, tanto de la expresión como de la composición. Por ejemplo (y esto es lo que me interesa ahora), sostiene que la composición del cuadro escénico en una obra de teatro debería satisfacer las mismas exigencias que la de una pintura. El pintor, que sólo tiene un instante para expresar, ya que su pintura no es otra cosa que una imagen congelada, debe elegir la disposición de los elementos de su cuadro de modo que el espectador logre la captación del sentimiento o la emoción que se quiere transmitir, que alcance la *inteligencia del cuadro*. En este

sentido, cada puesta en escena en una obra de teatro debería ser equivalente a una pintura. Ahora bien, el pintor no debe perder de vista que la acción que representa, a través de la cual expresa un sentimiento determinado, es algo dinámico, no algo estático como lo que muestra en su pintura y por ello deberá seleccionar el momento preciso que indique, en la misma representación, una relación temporal con un antes y un después. Se trata de un problema propio de las artes plásticas, que no discurren en el tiempo y necesitan suplir esa falencia mediante recursos compositivos. Hay aquí un problema que no se presenta en el teatro, pues allí hay temporalidad, hay el transcurrir del tiempo en las acciones representadas. Pero a diferencia de la pintura, en la que el pintor puede escoger libremente el punto de vista que más convenga a la expresividad de la obra, en el teatro está vedada esa posibilidad: siempre tenemos al espectador en el mismo sitio, su mirada desde la misma perspectiva. Eisenstein supo ver perfectamente este problema en el texto de Diderot. En su escrito cita un pasaje clave de la *Conversación sobre El hijo natural* para comprender lo que él denomina la “frontalidad condicional” del teatro: (diálogo entre Diderot y Dorval)

– Qué hermoso es, en mi opinión, este cuadro (pues es un cuadro), este desgraciado Clerville, apoyado sobre el pecho del amigo, como si fuera el último refugio que le queda.

– Aceptad que el cuadro no podría haberse realizado sobre un escenario; Que dos amigos no osarán entregarse a su emoción, de espaldas al público, estando parados juntos, separándose uno de otro, acercándose nuevamente y toda su interpretación hubiera sido muy mesurada, muy melindrosa y muy fría; Cómo se puede no sentir que la pena acerca a las personas. Y que es precisamente en los momentos de peligro cuando las pasiones se exacerban en extremo y la acción alcanza la mayor atención, y es risible mantenerse alineados, separados, a cierta distancia uno de otro, en orden simétrico; La acción teatral, evidentemente, es aún muy imperfecta si en el escenario casi no se ven posiciones con las cuales hubieran podido crearse composiciones aplicables a la pintura. (Eisenstein 1982b: 390)

El proceso de composición del cuadro en el teatro está siempre limitado de antemano, por la presencia de ese espectador clavado en la perspectiva frontal. El cuadro del pintor está siempre limitado por su imposibilidad de mostrar la acción en el tiempo. Diderot imaginaba la forma de suplir estos defectos inherentes a la materialidad y la forma propia de cada arte. Como sabemos, durante dos décadas, Diderot se dedicó a escribir los famosos *Salones*, una reseña de las exposiciones bienales de arte en el Louvre, para ser publicadas en la *Correspondance Littéraire* de Grimm. Allí, para transmitir la *inteligencia del cuadro* a los lectores, en varias ocasiones utilizó un recurso novedoso. Diderot se metía en el cuadro para explorarlo desde dentro. A veces dialogaba

con los personajes representados en el lienzo; otras veces recorría los paisajes para apreciarlos desde diferentes puntos de vista. Lo hizo con *La niña que llora su pájaro muerto* de Greuze (Diderot [1795] 1984: 179-184), con las ruinas de Hubert Robert (Diderot [1798] 1990: 331 ss.) y con muchos otros. Pero, sobre todo, lo hizo magníficamente con Vernet, cuando, en el *Salón de 1767*, narra un paseo por las montañas en las que cada paraje representa un cuadro del pintor. Son las famosas *Promenade Vernet* (Diderot [1798] 1990: 174 ss.).

Eisenstein renovó teórica y prácticamente la tradición de la composición del cuadro en cine:

[L]a educación del sentimiento del cuadro, la enseñanza de la composición del cuadro, debe realizarse a partir de dos extremos [...] mediante el “corte” del marco del cuadro de un trozo de suceso real y mediante el “llenado” del rectángulo del cuadro con elementos del medio, objetos y acciones. (Eisenstein 1982b: 389; comillas en el original)

Y luego señala cómo es la dinámica de ese armado en su caso:

Llenando el rectángulo del cuadro en los croquis de dirección, yo personalmente siempre veo el medio, el decorado y los personajes del suceso real, del cual arranco aquello que es esencial en el momento de una fase de la acción. En general, prefiero y practico, más que nada, las búsquedas con la cámara de los puntos decisivos, para el suceso dramático resuelto dentro de cuatro paredes, sin tomar en cuenta un punto previamente definido. (Eisenstein 1982b: 389)

El resultado de esta práctica hacía aparecer algo novedoso, incluso para el mismo Eisenstein:

¡Y cuán rica y estremecedora es la influencia inversa, la que ejerce el suceso desarrollado sobre el fecundizante, indagante [sic], exigente ojo de la cámara! El recorrido superestructural de los puntos de filmación, que bosqueja su arabesco en la acción desarrollada, [...] cuyas vueltas, peripecias, posiciones y desplazamientos mutuos son determinados, y se originan desde adentro de lo ocurrido, de los determinantes internos de la acción. He aquí el camino hacia un nuevo enriquecimiento y fecundación de la visión de la cámara. (Eisenstein 1982b: 389-390)

No podemos leer este pasaje sin pensar en la mirada, en el ojo crítico de Diderot recorriendo las paredes tapizadas del Louvre. En este pasaje de Eisenstein, hay algo de

la exigencia de la organicidad de la obra que fue una exigencia de primerísima importancia para Diderot. Incluso el montaje del director estuvo guiado, como sostuvo Roland Barthes, por esa idea de *instant prégnant* de Diderot (véase Barthes 1986: 98 ss.). Movilizar la acción desde adentro, tal parece haber sido la consigna esencial para Eisenstein. El director cita una vez más a Diderot: “Si la obra dramática fuera buena y estuviera bien representada, la escena le daría al espectador tantos cuadros auténticos, como instantes en el desarrollo de la acción que pudieran ser utilizados por un pintor” (Eisenstein 1982b: 390-391) y, tras esta cita, remata:

¡Palabras de oro! ¿Quién no siente vergüenza o, aunque más no sea, remordimiento en la conciencia por ese grito, que viene desde un lejano sepulcro del siglo XVIII y que resuena, con toda su frescura, como un llamado a trabajar sobre la forma de su obra? (Eisenstein 1982b: 391)

REFERENCIAS

- ALBÉRA, François y KLEINMAN, Naoum (eds.) (1986), *Le mouvement de l'art* (París: Éd. Du Cerf).
- ALTACHINA, Véronika (2015), “Eisenstein, lecteur de Diderot”, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 50: 155-165.
- BARTHES, Roland (1973), “Diderot, Brecht, Eisenstein”, en Noguez (1973: 185-191).
- ____ (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, trad. de Cristina Fernández Medrano (Buenos Aires: Paidós) [Edición en francés: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, París: Éditions du Seuil, 1982].
- BONNET, Jean-Claude (1995), “Diderot a inventé le cinéma”, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 18-19: 27-33.
- BUKDAHL, Else Marie, DELON, Michel y LORENCEAU, Annette (eds.) (1990), *Œuvres complètes de Diderot*, t. XVI: *Salon de 1767. Salon de 1769. Beaux-Arts III* (París: Hermann).
- BUKDAHL, Else Marie, LORENCEAU, Annette y MAY, Gita (eds.) (1984), *Œuvres complètes de Diderot*, t. XIV: *Salon de 1765. Essais sur la peinture. Beaux-Arts I* (París: Hermann).
- CHAMPY, Flora (2024), “Diderot, Eisenstein, and the Paradoxes of Visual Culture”, *Diderot Studies*, 40: 205-218.
- CHOUILLET, Jacques y CHOUILLET, Anne-Marie (eds.) (1980), *Œuvres complètes de Diderot*, t. X: *Le drame bourgeois. Fiction II* (París: Hermann).
- DIDEROT, Denis [1757] (1980a), “Le fils naturel ou Les épreuves de la vertu, suivi des Entretiens sur Le fils naturel”, en Chouillet y Chouillet (1980: 13-162).
- ____ [1758] (1980b), “Le père de famille, avec un *Discours sur la poésie dramatique*”, en Chouillet y Chouillet (1980: 163-427).
- ____ [1795] (1984), “Salon de 1765”, en Bukdahl, Lorenceau y May (1984: 19-332).
- ____ [1798] (1990), “Salon de 1767”, en Bukdahl, Delon y Lorenceau (1990: 55-557).
- ____ [1830] (1995), “Paradoxe sur le comédien”, en Dieckmann *et al.* (1995: 43-128).
- DIECKMANN, Jane Marsh *et al.* (eds.) (1995), *Œuvres complètes de Diderot*, t. XX: *Paradoxe sur le comédien. Critique III* (París: Hermann).
- EISENSTEIN, Serguéi (1980), *Cinématisme. Peinture et cinéma*, ed. de François Albéra, trad. de Anne Zouboff (Bruselas: Éditions Complexe).
- ____ (1982a), *Cinématisme*, trad. y notas de Luis Sepúlveda (Buenos Aires: Domingo Cortizo Editor).
- ____ (1982b), “Diderot escribió sobre cine”, en Eisenstein (1982a: 375-392).
- ____ (1984), “Diderot a parlé de cinéma”, *Europe* 62, 661: 133-142.
- ____ (1986), “Diderot a parlé de cinéma”, en Albéra y Kleinman (1986: 77-96).
- ____ (1988), “Didro pisał o kino” [Дидро писал о Кино], *Teatr*, 7: 112-121.
- ____ (2013), “Didro pisał o kino” [Дидро писал о Кино], en Luk'yanets y Altashina (2013: 636-655).
- ESCOLA, Marc (2020), “Sortir du jeu. Sur un paradoxe du théâtre de Diderot”, *Études de lettres*, 313: 97-120.
- ____ (2022), *Le cinéma des Lumières. Diderot, Deleuze, Eisenstein* (París: Mimésis).
- GUENOUN, Denis (2004), *O teatro é necessário?*, trad. de Fátima Saadi (San Pablo: Perspectiva). [Edición en francés: *Le théâtre est-il nécessaire?*, Saulxures, Circé, 1997].
- LUK'YANETS, Irina Vladimirovna y ALTASHINA, Veronika Dmitrievna (comps.) (2013), *Дени Дидро в русской литературной критике, словесности, эстетической, идеологической и философской рецепции* [Denis Diderot: Pro et Contra. Denis Diderot en la crítica literaria rusa, literatura y recepción estética, ideológica y filosófica] (San Petersburgo: Academia Cristiana Rusa).
- NOGUEZ, Dominique (ed.) (1973), *Cinéma: théorie, lectures*, numéro spécial de la *Revue d'esthétique* (París: Klincksieck).

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Arnau Pons. *Artaud, cruz entre dos rostros*. Barcelona: H&O Editores, 2023, 106 páginas

El libro de Arnau Pons se presenta como obra *en traducción*. O más precisamente, *transducción* en acto: se transducen en él tres textos. El primero, que da nombre al volumen, escrito originalmente por el autor en francés, aparece en versión bilingüe: en las páginas pares se despliega el original “Sans limage” mientras que en las páginas impares se lee, en espejo, la traducción realizada por Joana Masó, cuyo título es “Artaud, cruz entre dos rostros”. El segundo texto, cuya autora es la traductora del primero, tiene un título de ritmo borgeano: “Arnau Pons, lector de Antonin Artaud”. Se trata de una lectura profunda del primer ensayo que al final (72) le devuelve la ambigüedad homofónica del título original (*sans limage/ sans l’image: sin la imagen* suena como una invitación a pensar desde las asperezas, *sin limar*). Escrito originalmente por la autora en catalán y traducido por ella misma al castellano, el texto de Masó se lee como una tomografía de la traducción. Cierra el volumen un texto de Arnau Pons escrito originalmente en catalán y traducido por el autor al castellano. Se trata de “Soy una puta cuando siento que soy Dios” (Nota sobre *Heliogábalo o el anarquista coronado*).

La traducción es la vena del libro: *entre* el francés, el catalán y el castellano circula la sangre del *po-ema* (52-53). En una cita sublime, Artaud aso-

cia la partícula “ema” (del griego *sangre*) con el poema, como heredero de una escritura previa de sangre, que luego devendrá canto *sans sang* –homofonía obliga– sin sangre: “Pues de aquello que estaba hecho con sangre nosotros hemos hecho un poema”. La sangre se asocia allí también con *cruor* (sangre vertida), que roza la po-ética con “el rojo sangrante” y la crueldad.

El pre-texto (la señal) son dos imágenes (10-11), dos miradas. A la izquierda –del lado del francés– una fotografía de 1930 y a la derecha –en las páginas impares, asociado a la traducción castellana– un autorretrato de 1946. En medio: guerra, sangre, crueldad, locura del crucificado, muerte. Plano y contraplano: 1930, una mirada al porvenir, calma de la inmortalidad, frente a los ojos de 1946, extraviados “de tanto luchar contra la eternidad” (12-13). Dos imágenes: una foto pulida (“limada”) –tomada por otra persona a la cual mira– frente a los ojos vueltos hacia adentro en una mirada interior áspera. Entre esas dos miradas se cuestiona un yo que aquí no afirma la sino que, en el autorretrato, se descubre “traducción, a puerta cerrada, de su yo irreductible” (16-17). La tesis del libro es que en 1946 aconteció la revelación “Es en la lucha de Yo a Yo donde Yo soy” (50-51). Ese yo orillado a la lucha contra sí mismo (60-61), irredento, único testigo de sí mismo, no vislumbra salida alguna hacia otro

(como sí ofrece Rimbaud en su carta a Georges Izambard: *yo es otro*).

Sin embargo, a partir de las fechas que abarcan el cruce de miradas, Arnau Pons despliega una po-ética que se transduce como política y roza lo teológico-político cuando suena el anhelado perdón junto al elogio de la desobediencia (22-23) o con el juego del genitivo en el título “para acabar con el juicio de Dios”, Dios a la vez sujeto y objeto de juicio (42-43). Palabra insumisa (26-27) destructora de lo ideológico. Crueldad y locura transformaron las señales entre palabras durante esos 16 años de horror. Pons aproxima el dolor de Artaud con la experiencia de Améry con la tortura, ese estar orillado al propio cuerpo sufriente (36-39) y con Celan también, por el po-ema que hace sonar la sangre de las masacres (52-53). La ética llega (entre guerras, hambrunas, epidemias) desde la escucha y el entendimiento de los corazones a los cuales el poeta busca honrar con su soplo “para respirar en este mundo de asfixiados” (64-65). La asfixia, la hambruna del tiempo de Artaud recorre nuestros días en Palestina, entre los niños de Gaza que mueren cada día por desnutrición.

En su tomografía de la traducción, Ana Masó señala la responsabilidad de la poesía, de la escritura, en esa batalla del yo insumiso ante la dominación que tiene lugar en “las guerras de la normalidad” (72) como un llamado a “pensar sin limar”.

La nota sobre *Heliogábalo o el anarquista coronado*, concebida por

Arnau Pons en catalán, cierra el volumen buceando en las profundidades de aquello que Levinas, el mismo año de su publicación (1934) llamó “filosofía del hitlerismo”. El filósofo señala el mal elemental que acecha en el pensamiento liberal mientras festeja a un yo orillado a sí mismo al cual Artaud, a través de la atención (escucha y entendimiento) quiere redimir con la poesía y el teatro como un respiro en medio de la asfixia. Heliogábalo-Hitler encarna la crueldad y la autodestrucción que residen en la omnipotencia (80). La disposición del texto de Pons estremece en estos días en que el soberanismo colonial, envidioso de la omnipotencia, prostituye a Dios (91) en la “tierra prometida”. El autor pregunta (con cierta resonancia adorniana) por la posibilidad de “hacer poesía en Europa después de los miles de migrantes ahogados en el Mediterráneo” –siempre de cara a la raíz de la crueldad– “y cuando la crueldad ya forma parte cada día del teatro de la política” (87-88). La respuesta que propone es la de una poesía “que no confunda tema y poema” (absteniéndose de eso que llama “poesía social”). Desde esta orilla lejana, y conociendo la lectura fina que Arnau Pons tiene de Paul Celan, yo creo escuchar “el cambio de aliento” al que este poeta relaciona con la poesía en *El Meridiano*. Se trata del poema que conduce al encuentro como *diálogo desesperado* y que relaciona con la *atención* (esa escucha-entendimiento que acaricia Artaud) como plegaria natural del alma (Celan cita a Malebranche a través de Benjamin).

Decía al principio que *Artaud, cruz entre dos rostros*, de Arnau Pons, es una obra *en traducción*. Voces y lenguas deambulan entre sus páginas en un camino de 95 años: espejean, se occultan, a tientas suspiran, respiran,

conspiran para vencer la asfixia que campea en nuestro tiempo.

Silvana Rabinovich
IIFL, UNAM

Esteban Juárez. *La promesa quebrada. Estética y política en Theodor W. Adorno*. Buenos Aires: Ubu Ediciones, 2025, 262 páginas

Que cada capítulo logre iluminar desde su propia inmanencia “los contornos de una figura plausible en la que se entretejen crítica y promesa de felicidad del arte en Adorno” es la aspiración que Esteban Juárez confiesa en la introducción a su libro. Esta ambición, que no es modesta, se devela audaz si se tiene en cuenta que los siete capítulos que integran el volumen encuentran un antecedente directo, cada uno de ellos, en ensayos que el autor publicó previamente de forma separada.

La noción de *promesse du bonheur* se introduce en el primer capítulo titulado “La promesa que el arte debe incumplir”. Allí el autor señala que el uso de esta expresión ubica a Adorno en una corriente de pensamiento que comienza en Stendhal y continúa en Baudelaire para ser luego retomado por Nietzsche, resultando su sentido levemente modificado tras cada una de estas apropiaciones. El matiz que Adorno añade en su uso de esta expresión es que el arte no puede y no debe realizar esa promesa. La idea del arte como una promesa de felicidad que se rompe, observa Juárez, da cuenta de

un vínculo en el núcleo de la concepción estética adorniana entre dos concepciones estéticas divergentes, en tanto el concepto primeramente formulado por Stendhal convive con un pensamiento de la negatividad. Esta negatividad consiste en reconocerles un potencial crítico a las obras de arte, en tanto logran oponerse a la inmediatez de lo real, en la medida en que se introducen en sus contradicciones inmanentes. El capítulo indaga en la convivencia entre las nociones divergentes de negatividad y del arte como promesa de felicidad mostrando cómo se potencian mutuamente, marcando una los límites de la otra.

El segundo capítulo, “La irrupción de la *promesse du bonheur* en la *Zeitschrift für Sozialforschung*. De Marcuse a Adorno”, contextualiza el primer empleo que Adorno hace del concepto de *promesse du bonheur*. Juárez argumenta que cuando Adorno hace referencia a tal expresión en el artículo “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído” en el volumen VII de la *Zeitschrift für Sozialforschung*, publicado en 1938, lo utiliza para plantear sus diferencias

respecto del artículo de Marcuse “Sobre el carácter afirmativo de la cultura” publicado en 1937 en la misma revista. Adorno encuentra un déficit dialéctico en la aproximación de Marcuse, quien utiliza la fórmula para reducir al arte burgués a un ideológico dispensador de placer y consuelo. Por su parte, Adorno considera necesario introducirse en un análisis inmanente de las obras de arte, para develar de esa manera la presencia de una *promesse* en la forma de una felicidad no inmediata, sensible, sino mediada, presente en la “configuración intraestética de las tensiones sociales que lleva a cabo la nueva música radicalizada” (84). De esa manera, la aproximación de Adorno es capaz de reconocer, a diferencia de Marcuse, un potencial crítico presente en algunas obras de arte.

El siguiente capítulo lleva el título “Entre promesas. Más allá de la gran división”, valiéndose del término acuñado por Andreas Huyssen para dar cuenta de la distinción entre industria cultural y arte autónomo, como si se trataran de esferas separadas. Aquí el autor analiza la tematización que Adorno hace de la industria cultural en términos de promesa de felicidad para erosionar una habitual interpretación según la cual el filósofo se caracterizaría por su antihedonismo estético. Juárez está especialmente interesado por dar cuenta de que no hay en el pensamiento de Adorno una escisión tajante entre arte radical y arte de masas, sino que ambas son pensadas en su mutua mediación dialéctica, de modo que a cada una de ellas le son

inherentes momentos de su otro. A través de un meticuloso análisis, se evidencia que Adorno no se opone al placer sensible ni al entretenimiento en general.

El señalamiento de esa mediación mutua entre los conceptos de industria cultural y arte radical conduce en el siguiente capítulo, titulado “Promesas entumecidas. Discusiones musicales en Darmstadt”, a abordar el punto de vista crítico que Adorno sostuvo respecto de aquellos jóvenes reunidos en torno a los *Cursos Internacionales para la Nueva Música* realizados en Darmstadt. Lo que motiva la crítica de Adorno es ver que la técnica dodecafónica, lejos de dar respuesta a los problemas estéticos del presente –tal como el filósofo entiende que corresponde al arte más avanzado y tal como había reconocido en la nueva música instaurada por Schönberg–, adquiere en estos jóvenes un carácter fetichizado. A través de la reconstrucción de esta crítica a los jóvenes postserialistas, Juárez ilumina la preocupación de Adorno ante una debilitación del papel subjetivo en el proceso de composición musical. Este debilitamiento del sujeto daba cuenta, para Adorno, de una ciega dominación racionalizada del material musical, en tanto la composición se convierte en absolutización del procedimiento serial. De esta manera, tiene lugar una obturación de toda posible relación novedosa entre el sujeto y la objetividad musical.

“El vanguardismo de lo tardío” es el título del quinto capítulo, en el que se aborda la concepción adorniana de

estilo tardío, esbozada de forma fragmentaria y dispersa en distintos escritos del filósofo. Al contrario del sentimiento decepcionante que experimentaba con los jóvenes postserialistas, Adorno admiraba el “estilo tardío” de músicos como Schönberg, Mahler y Beethoven. Con esta noción no designaba a las obras de madurez de los artistas, sino a una característica común a varias obras, que consiste en una renuncia, por parte de la subjetividad, a lograr un control completo sobre el material musical, trabando mediante esa renuncia una tensa relación de la subjetividad con el legado tradicional. En esa tensión, el retiro subjetivo coincide con un fracaso de la apariencia estética, que queda evidenciada en su carácter apariencial. Lo que le interesa especialmente a Juárez es que el estilo tardío permite vislumbrar las posibilidades de un sujeto liberado del principio idealista de autonomía. Es de esta manera que el fracaso de la apariencia estética da lugar, desde la misma inmanencia artística, a una verdad extra-estética, es decir, una verdad referida “a la posibilidad de interrupción de la dialéctica del progreso histórico” (152).

La estructura misma del libro se hace eco de ese traspaso de la estética a la praxis, abordando en los dos últimos capítulos problemas de filosofía práctica. En “Elogio de la teoría e impaciencia de la praxis” Juárez sitúa la reflexión de Adorno sobre el arte hacia fines de la década de 1960 en el contexto de las disputas con los estudiantes alemanes agrupados en torno al

SDS. El capítulo relativiza la imagen estereotipada según la cual Adorno se opuso sin más a las posturas de los estudiantes, mostrando cómo el movimiento estudiantil se nutre en un momento de las propuestas de Adorno y cómo Adorno afila su postura en diálogo y a veces en confrontación con ellos. El eje central de la disputa tiene que ver con que Adorno concibe que, luego del fracaso del proyecto emancipador de la razón moderna, la relación entre teoría y praxis adquiere un carácter discontinuo. Tal como lo entendía Adorno, la exhortación de los estudiantes a la acción colectiva implicaba una fetichización de la espontaneidad que interviene en el paso de la teoría a la praxis, sin mediación de la reflexión teórica.

El último capítulo, titulado “Hamlet y lo añadido”, destaca una figura de la reflexión de Adorno más extendida en su discurso académico oral que en su producción filosófica escrita. La figura de Hamlet, en tanto aquel que sabe qué es lo correcto y, sin embargo, es incapaz de ejecutar la acción, es central para la tematización de ese momento de espontaneidad que supone el paso de la conciencia al acto, el cual, según Adorno, requiere de la intervención de un factor adicional que denomina –casi sin denominarlo– “lo añadido”. En este punto, el libro muestra cómo la filosofía práctica adorniana vuelve a apuntar al ámbito del arte, dado que es en la experiencia estética donde más fuertemente se manifiesta este factor indeterminado.

Este movimiento de la reflexión, advierte Juárez, no significa que la única manera de resistir a la coerción de la realidad sea la reclusión en el ámbito estético. Más bien, indica que solo en el nivel de la praxis pueden sobrepasarse los límites que impiden actual-

mente a los individuos alcanzar el placer y la felicidad. Es por esto que denomina a lo añadido “la pieza de resistencia de todo el materialismo de Adorno” (19).

Paula García Cherep
IHuCSO/CONICET-UNL

Hugo Francisco Bauzá. ¿Por qué leer a los griegos? Los mitos clásicos, la historia y nosotros. Buenos Aires: Luz Fernández, 2025, 148 páginas

El volumen *¿Por qué leer a los griegos?: los mitos clásicos, la historia y nosotros* reúne una serie de clases –estructuradas en ocho lecciones– que el renombrado filólogo clásico y ensayista argentino Hugo Francisco Bauzá (*Docteur* por la Universidad de París IV-Sorbonne) dictó en la Galería Arte-xArte en el año 2024, invitado por la artista y promotora cultural Luz Fernández de Castillo, sobre la historia de los mitos clásicos y su vigencia en la actualidad. Esas lecciones versaron, principalmente, en torno a un interrogante: cuál es el sentido de la relectura de los griegos. Bauzá responde la pregunta en la sección de las “Palabras Liminares” a través de una cita del filósofo español Miguel de Unamuno: “Para novedades, los clásicos” y del añadido del escritor argentino Jorge Luis Borges: “Sí, pero para recrearlos”. De esa forma, el autor concibe al pensamiento helénico como un “saber viviente, siempre renovado”.

En la primera lección “¿Tiene sentido hoy para nosotros releer a los griegos?”, Bauzá retoma la cita de las

palabras prologales y agrega el consejo del filósofo alemán Martin Heidegger de “leer a los presocráticos” como condición fundamental para poder aprender filosofía. En relación con esto, refiere al ensayo de Jacqueline de Romilly *Pourquoi la Grèce?* (1992), en el cual la traductora francesa establece que, mediante la consolidación del pensamiento racional en Occidente, los griegos fueron quienes primero nos enseñaron a pensar. Entre las invenciones que Bauzá menciona como parte de ese legado se encuentran: el género trágico y disciplinas como historia y filosofía. Esta última tiene por finalidad que los seres humanos podamos comprender el mundo tanto desde una postura racional como desde el aspecto irracional de las pasiones. Además, la instauración de la democracia en tanto “forma suprema de gobierno” en Grecia dio lugar a fundamentos como *eleuthería* (‘libertad’) e *isonomía* (‘igualdad’) que permiten reflexionar sobre política. Este primer apartado concluye con un recorrido por los hallazgos de Troya,

iniciados por el arqueólogo aficionado alemán Heinrich Schliemann, y su ubicación en la actualidad.

La segunda lección, “Homero: entre mito e historia” indaga la denominada “cuestión homérica”, tópico que el autor había analizado en profundidad en su obra *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo* (1997). En diálogo con ese planteamiento, Bauzá propone por un lado, problematizar si Homero realmente existió, si fue un solo poeta o si participaron varios en la composición de las epopeyas *Iliada* y *Odisea*. Por otro, recupera los estudios de Milman Parry en torno a los *guslari* –a quienes concibe como “rapsodas modernos” de la cultura serbocroata– por su capacidad para memorizar composiciones más extensas que los poemas homéricos.

En la tercera lección, “Sentido y simbolismo de la *Orestía* de Esquilo. Poder, justicia y equilibrio de fuerzas. Una mirada desde el presente”, en una primera instancia, el autor se detiene en la biografía de Esquilo, el primer gran trágico, a quien considera “el padre de la tragedia griega”, en línea con lo postulado por Gilbert Murray en *Aeschylus: The Creator of Tragedy* (1940). Luego, repone el mito de Pélope para adentrarse en el estudio la trilogía. Bauzá comprende la *Orestía* en tanto “encomio de la democracia” debido a que a través de la conformación del Areópago (tribunal de justicia) halló “una solución jurídico-política al tema de la justicia”, en palabras de David García Pérez (2021). De ese modo, Esquilo logró terminar con una

suerte de “ley del talió” que tenía lugar en algunas sociedades tribales para vengar los crímenes de sangre.

En la cuarta lección, “Eurípides y sus *Bacantes*”, el autor realiza un análisis pormenorizado de la tragedia *Bacantes* en un recorrido que abarca desde la vida de Eurípides y el contexto de composición de la obra, pasando por el mito de Dioniso –en el cual repone las epifanías en Tracia, Tebas y Atenas– y su vinculación con los cultos agrarios, hasta la pervivencia del dionisismo en el mundo contemporáneo. Al respecto, Bauzá encuentra ese retorno en las letras de las canciones de Elvis Presley o *The Beatles*, en las “experiencias de los viajes a Citera o a Katmandú” y en diferentes manifestaciones artísticas como, por ejemplo, los *happenings*. También advierte la presencia del dionisismo en lo que Michel Maffesoli (1982) denomina “las barbaries de hoy” para referir a ciertos comportamientos adictivos que se potencian y difunden a través de redes sociales.

La quinta lección, “Una vez más Edipo. Entre mito e historia”, concibe la tragedia *Edipo rey* de Sófocles como un clásico “por su humanismo, por su verdad y objetividad”, de acuerdo con lo propuesto por María Rosa Lida (1971), y estudia el mito de Edipo con el propósito de abordar, entre otras cuestiones, nociones existentes en el imaginario griego, a saber: el fatalismo del “destino inmarcesible” –también llamado *Fatum*– que sostiene la creencia en un destino inexorable para todos los seres humanos y las deidades.

Bauzá también indaga el mito de Edipo a la luz de teorías sobre heroicidad –tema que había estudiado especialmente en su obra *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica* (1998) – desde variados autores como Vladimir Propp, Lord Raglan y Otto Rank. En relación a la recuperación de Edipo en tanto figura trágica en la actualidad, evoca la pieza *Greek* (1980), compuesta por el dramaturgo británico Steven Berkoff, en la cual se equipara la crisis económica del gobierno de Margaret Thatcher con la epidemia que asoló Tebas en la obra de Sófocles.

La sexta lección, “*Los persas* de Esquilo y nuestra actualidad”, tal como anticipa el título es, probablemente, la clase con mayor articulación con el mundo contemporáneo porque encuentra ecos de los efectos devastadores que padecieron los pueblos en guerra en la Antigüedad en el actual conflicto bélico entre Rusia y Ucrania. Bauzá define a Esquilo como un “humanista” ya que en *Los persas* se valió del suceso histórico en el cual unos pocos helenos pudieron derrotar al ejército del imperio persa –comandado por el despótico rey Jerjes– en una muestra de inmensa valentía. No obstante, la mirada compasiva de Esquilo situó la acción desde el punto de vista de los vencidos, víctimas del comportamiento soberbio del monarca. En este sentido, para Bauzá la obra constituye un “elogio de la *democratía*”.

En la séptima lección, “La erupción del Vesubio y la villa de Pisón en Herculano”, el autor vuelve a vincular

mito e historia pero en el mundo romano a partir de la evocación del trágico suceso de la erupción del Vesubio en el año 79 d.C. que sepultó las ciudades de Pompeya, Herculano y Estabia y dañó el litoral de la Campania. Si bien hubo numerosos hallazgos de la ciudad de Pompeya, la lección prefiere centrarse en un ámbito no tan explorado: las excavaciones en la ciudad de Herculano, lugar de veraneo de la aristocracia romana, donde se encontraba la biblioteca de la villa de Lucio Calpurnio Pisón Cesonino. A lo largo de ese apartado, Bauzá realiza un apasionante recorrido cronológico sobre los distintos procedimientos utilizados por arqueólogos, curadores, filólogos y bioquímicos para poder descifrar los textos de antiguos filósofos griegos – como Epicuro, Demetrio de Lacón, Metrodoro y Filomeno– que perduraron en los rollos de papiro.

En la octava lección, “Recuperación del tratado *De rerum natura* de Lucrecio en el siglo XV y su importancia para Occidente”, el autor relata la instancia de hallazgo del poema en una abadía próxima a Constanza donde permaneció oculto por la iglesia por negar la existencia divina y, al mismo tiempo, validar el atomismo, la psicología epicúrea, la teoría de la sensación y el movimiento de los cuerpos celestes. Sin embargo, Bauzá advierte que Lucrecio no pasó a la historia como físico sino por su labor como poeta e influyó, entre otras celebridades del mundo romano, a Virgilio, quien lo evoca en *Geórgicas*. Además, el tratado circuló entre renacentistas –

entre ellos Thomas Moro, Giovanni Pico della Mirandola y Marsilio Ficino– e inspiró en el siglo XIX a pensadores sobre ideas materialistas como, por ejemplo, Karl Marx. El autor reafirma su concepción de la Venus lucreciana en tanto *dynamis* ‘fuerza’ que posibilita la vida, cuestión que ya había indagado en profundidad en su reciente obra *Afrodita y Eros: consideraciones sobre mito, culto e imagen* (2022). Con respecto al propósito final del tratado, radica en “quitar el temor a la muerte y, con ello, devolver la paz a los espíritus”.

El volumen concluye con una lección final titulada “Grecia y nosotros”, a modo de corolario, en la cual alude a una cita del poeta inglés Percy Bysshe Shelley (1822) que reza: “Todos somos griegos. Nuestras leyes, nuestra literatura, nuestra religión, nuestras artes, tienen sus raíces en Grecia”. En línea con ese planteamiento, Bauzá despliega numerosos ejemplos sobre la pervivencia de la cultura griega en lo que se denomina Occidente, tales como: la visión de mundo, la impor-

tancia de la “persuasión”, la democracia como forma de gobierno, la combinación entre conciencia lógica y pensamiento mítico-poético para aprehender la realidad, los saberes específicos (sociología, antropología, psicología, arqueología), el desarrollo de la escritura, la idea del deber ser, el concepto de humanidad y la costumbre de la hospitalidad. No obstante, para el autor el legado fundamental descansa en el anhelo de libertad que “se impone como un ideal en todas y cada una de sus acciones”.

En suma, ¿*Por qué leer a los griegos?: los mitos clásicos, la historia y nosotros* se puede interpretar como un tratado sobre la idea de libertad que invita a los lectores a reflexionar sobre el mundo clásico desde la actualidad en un estudio que condensa y, al mismo tiempo, actualiza –de forma amena y accesible– años de investigación y de docencia universitaria del especialista Hugo Francisco Bauzá.

Daniela Oulego

UBA, UNLAM

Andrés Di Tella (ed.). *Una película es todo el cine*. Buenos Aires: La Crujía/UTDT, 2025, 256 páginas

“Un manual de instrucciones”, así define Andrés Di Tella a *Toda película es el cine*, el libro que compiló y que a principios de este año fue publicado por la editorial La Crujía. Es un manual de instrucciones en la medida en que cada cineasta presente en el libro de alguna manera expone su idea del

cine. ¿Quiénes son? Lucrecia Martel, Mariano Llinás, Albertina Carri, Marta Andreu, Pedro Costa, Radu Jude, João Moreira Salles y James Benning; todos, por suerte, aún presentes en la materialidad de este mundo. Cada capítulo viene precedido de un

pequeño comentario de Andrés Di Tella al cineasta de turno, en el que pone en contexto lo que vendrá: unas veces una defensa personal del propio cine, otras la exposición de un sistema estético que aún no logra concretarse y, en un par de ocasiones, más precisamente en los capítulos de Radu Jude y João Moreira Salles, un homenaje a Andy Warhol y Eduardo Coutinho, respectivamente.

Los nombres propios de las y los cineastas que componen este libro tienen, en apariencia, muy poco en común, son de lugares bastante distintos y hacen un cine diferente, cada uno con su estilo particular. Pero más allá de que su cine sea variado hay algunas cosas en las que coinciden: la relación lúdica con la ficción, la indeterminación de las fronteras del cine, de sus potencias, duraciones y aspectos. Hablamos de cineastas cuya curiosidad solo ha aumentado con los años, explorando demasiadas posibilidades cinematográficas como para detenerse en alguna obra o cineasta específico.

Siempre es complicado hacer valoraciones de libros colectivos, sobre todo si además las palabras allí impresas no fueron escritas, sino dichas en el contexto de clases y conferencias del Programa de Cine de la Universidad Torcuato Di Tella. Lo que este libro ofrece a sus lectores es principalmente un variopinto panorama de lo que puede ser, pensar y hacer el cine, al mismo tiempo que reivindica

la idea de comunidad de la que aparentemente carece el cine de nuestro siglo. Si se leen todos estos textos en conjunto nos damos cuenta que, por ejemplo, entre Pedro Costa y Joao Moreira Salles, compatriotas cuyas estéticas son radicalmente opuestas, pueden existir algunas similitudes que viendo sus películas uno creería imposibles. Lo mismo se puede decir de James Benning y Mariano Llinás, antagonistas cinematográficos si se quiere, a quienes probablemente nunca veremos sentados en la misma mesa. Es justamente a partir de una frase de Llinás que el libro tiene su título: “Una película es todo el cine y un plano es todas las películas. Como una especie de idea borgeana en donde en cada parte están contenidos todos los problemas. Son exageraciones, pero sí tiene que ver con una forma de relacionarse con las imágenes que se distingue un poco de una noción más bien utilitaria. Las imágenes son nuestro trabajo y las películas se componen de las imágenes que uno está produciendo todo el tiempo”. Allí radica el valor de *Toda película es el cine*, en la amplitud de ideas, referencias y futuros de aquella máquina fantasmagórica que es el cine, tan imposible de definir como de limitar. Si uno se asoma a la filmografía que nos espera al final del libro, puede tener por seguro lo anterior.

Miguel Ángel Gutiérrez

GALERÍA

Aníbal Merlo (Buenos Aires, 1949) es un artista argentino afincado en España, que reside y trabaja en Madrid. Desarrolla su actividad en los campos de la pintura, la escultura, la fotografía y el libro de artista.

A lo largo de su trayectoria ha realizado exposiciones individuales en espacios públicos como el Museo Barjola de Gijón, la Fundación Antonio Pérez de Cuenca o el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, así como en galerías privadas de España, Francia, Bélgica, Austria y Argentina. Ha participado en numerosas muestras colectivas en distintos países y en ferias internacionales como ARCO Madrid, Estampa o arteBA. Su obra forma parte de colecciones institucionales como el Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, la Fundación “La Caixa” y la Fundación Antonio Pérez.

Sobre la fotografía aquí reproducida, Merlo dice:

“Esta imagen pertenece a mi serie fotográfica en curso, titulada *Vuelos secretos de las plantas*. Propone situarnos en un mundo singular, donde el reino vegetal abandona su aparente pasividad para convertirse en agente de una dinámica propia, lanzándose a volar como los pájaros o las brujas. La energía de la naturaleza se despliega en un movimiento ascendente que recuerda la búsqueda vegetal de la luz, creando escenarios oníricos en los que perderse, secretamente o no.”



Vuelos secretos (127), fotografía, 2025.

