

Descartes y el clasicismo
Jean-Paul Margot

De la desazón de la presencia a la reinención medial
Una lectura de la teoría fotográfica de Rosalind Krauss
Rodrigo Zúñiga

Tiempo e imagen
La experiencia cinematográfica entre Bergson y Deleuze
Sergio González-Araneda

De la ironía a la crueldad posmoderna
Narración no fiable y ruptura de la cuarta pared en *Yo, Tonya*
(Craig Gillespie, 2017)
José Antonio Planes Pedreño

Jorge Oteiza y los hermanos Moreno Galván
Influjos de lo jondo ante un planteamiento
de estructura estética para el arte
David Pavo Cuadrado

La comedia de la filosofía
Ensayo, lenguaje y comunidad en Samuel Cabanchik
David Roldán

Comentarios bibliográficos

Galería
Leandro Katz

Boletín de estética

AÑO XXII | OTOÑO-INVIERNO 2026 | N°72

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 Papoulas (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

Otoño-Invierno 2026

SUMARIO

Artículos	3
Jean-Paul Margot	
Descartes y el clasicismo	7-26
Rodrigo Zúñiga	
De la desazón de la presencia a la reinención medial.	
Una lectura de la teoría fotográfica de Rosalind Krauss	27-49
Sergio González-Araneda	
Tiempo e imagen. La experiencia cinematográfica	
entre Bergson y Deleuze	51-68
José Antonio Planes Pedreño	
De la ironía a la crueldad posmoderna. Narración no fiable	
y ruptura de la cuarta pared en <i>Yo, Tonya</i> (Craig Gillespie, 2017)	69-91
David Pavo Cuadrado	
Jorge Oteiza y los hermanos Moreno Galván. Influidos de lo jondo	
ante un planteamiento de estructura estética para el arte	93-123
Nota crítica	125
David Roldán	
<i>La comedia de la filosofía.</i>	
Ensayo, lenguaje y comunidad en Samuel Cabanchik	127-134
Comentarios bibliográficos	135
Galería	149
Leandro Katz	
Obras	150-156

ARTÍCULOS

Jean-Paul Margot es Doctor en Filosofía por la Universidad de Ottawa (Canadá) y Profesor Emérito de la Universidad del Valle (Cali, Colombia), donde integra el grupo *Ágora, diálogo entre antiguos y modernos*. Entre sus publicaciones más destacadas, cabe mencionar *La modernidad: una ontología de lo incomprensible* (1995), *Modernidad, crisis de la modernidad y posmodernidad* (2007), *Descartes y Spinoza* (2021), *Estudios cartesianos* (2023) y *La pintura holandesa del siglo de oro* (2025). En los últimos años sobresalen asimismo las siguientes investigaciones: “Retratos de Spinoza” (*Praxis Filosófica*, 2021), “Descartes: semejanza y representación. Una analogía pictórica” (*Aporía*, 2022), “Una lectura iconográfica de Descartes” (*Ideas y valores*, 2023) y las contribuciones a dos importantes obras colectivas: “Ética y êthos”, en José María Zamora (ed.), *Éticas griegas y filosofía contemporánea* (2017) y “El proemio del *Tratado de la reforma del entendimiento* (TIE § 1-17): itinerario y conversión”, en Jaime Ramos Arenas (ed.), *Discusiones filosóficas con Jorge Aurelio Díaz* (2019). Correo electrónico: jpmargot@gmail.com

Rodrigo Zúñiga es Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile, académico del Departamento de Teoría de las Artes en la misma casa de estudios, miembro del claustro del Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte y de los programas de Magister en Artes Visuales y de Magister en Teoría e Historia del Arte. Ha sido becario y profesor residente de postdoctorado en Université Paris 8 Vincennes/Saint-Denis y profesor visitante en la Universidad de Caldas, Colombia. Ha publicado numerosos ensayos y artículos sobre filosofía, fotografía, música, literatura, artes visuales y estética moderna y contemporánea, además de varios libros de la especialidad, entre ellos *La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica* (2008), *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico* (2013), *Ultra-peau. Au-delà de la dermatologie photographique* (2017) y *Un príncipe en el exilio. Las ideas estéticas de Adolfo Couve* (Circe, 2022). Correo electrónico: rodrigozunigacontreras@gmail.com

Sergio González-Araneda es doctorando en Estudios Mediales por la Universidad Alberto Hurtado (Chile). Su formación de grado y posgrado es en Filosofía, con especialización en la recepción de la fenomenología en la tradición francesa contemporánea. Ha publicado artículos, capítulos de libros y traducciones con temáticas relativas al estatuto de la imagen, la imaginación, el cuerpo y la afectividad. Actualmente desarrolla su investigación de doctorado, donde profundiza en el problema de la virtualidad y el cuerpo dentro de la operatividad de los nuevos medios. Correo electrónico: sgonzalezaraneda@gmail.com

José Antonio Planes Pedreño es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Católica de Murcia (España). Actualmente, forma parte del Grupo de Investigación-Creación Contracampo, de la Universidad de Antioquia. Es autor del libro *La crítica cinematográfica de Ángel Fernández-Santos* (2017); coautor de *La mujer en el cine español* (2010); editor de la monografía *Regreso al Motel Bates* (2013); y coeditor de *El universo de 2001: una odisea en el espacio* (2014) y *Cine entre rejas* (2017).

En el ámbito académico, ha publicado en revistas como *Comunicación y sociedad*, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, *Hispanic Research Journal*, *Trípodos*, *Revista de Comunicación*, *Historia y comunicación social*, *International Journal of Communication*, *L'Atalante*. *Revista de estudios cinematográficos*, *Fotocinema*, *Zer*, *Eutopías* y *Tecmerin*. Correo electrónico: jplanes@gmail.com

David Pavo Cuadrado es escultor y Doctor en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, con mención *cum laude*, en la especialidad de Escultura. Su tesis doctoral, *Jorge Oteiza y el arte jondo*, fue defendida en 2020. Ha sido beneficiario de becas predoctoral y posdoctoral en Artes y Humanidades del Gobierno Vasco, con una estancia de investigación en el Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) de la Universidade de Lisboa. Integra el Grupo de Investigación Consolidado KREAREak y colabora con el CIEBA. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas, publicado obra en catálogos de arte y desarrollado actividad docente universitaria en grado y posgrado. Su investigación se centra especialmente en Jorge Oteiza y José Antonio Cáceres. Es autor de *Cuaderno español* (2023), *Palabra hablada: Entrevistas a José Antonio Cáceres* (2024) y *Cuadernos insulares: Madeira y Açores* (2025). Correo electrónico: dpcuadrado@gmail.com

DESCARTES Y EL CLASICISMO

· *Jean-Paul Margot* ·

Jean-Paul Margot
Universidad del Valle (Cali, Colombia)

Descartes y el clasicismo

DOI: 10.36446/be.2026.72.425

Resumen

Este artículo busca responder la pregunta acerca de la relación de Descartes con la teoría literaria francesa del siglo XVII: ¿cuál es el papel de Descartes en la formación de la doctrina clásica en Francia? Para ello, se muestra que es erróneo identificar la filosofía de Descartes con el clasicismo ya que, a diferencia de la estética clásica en la que la belleza es una propiedad objetiva de las cosas, para Descartes lo bello no se sitúa en el objeto, sino en una relación con este. De este modo, se hace patente que muchos elementos contradicen la influencia de Descartes en el clasicismo, pero al mismo tiempo se muestra que, cuando se trata de pensar bien para escribir bien, entonces Descartes es el primero de los clásicos.

Palabras clave

Barroco; Belleza; Razón; Reglas; Verdad

Descartes and Classicism

Abstract

This article seeks to answer the question of Descartes's relation to seventeenth-century French literary theory: what role did Descartes play in the formation of classical doctrine in France? To this end, it shows that it is mistaken to identify Descartes's philosophy with classicism, since, unlike classical aesthetics, in which beauty is an objective property of things, for Descartes beauty is not located in the object but rather in relation to it. In this way, the article makes clear that many elements run counter to the idea of Descartes's influence on Classicism. At the same time, however, it shows that, when it is a matter of thinking well to write well, Descartes is the first of the classics.

Keywords

Baroque; Beauty; Reason; Rules; Truth

Recibido: 27/11/25. Aprobado: 31/03/26.

Y, por último, me parecía nuestro siglo tan floreciente y fértil en espíritus de buen juicio [*bons esprits*] como cualquiera de los precedentes. Lo que me llevaba a tomarme la libertad de juzgar a los demás por mí mismo y de pensar que no había en el mundo ninguna doctrina [*nullam in mundo scientiam dari*] que fuese tal como me lo habían hecho esperar anteriormente [*il n'y avait aucune doctrine dans le monde qui fût telle qu'on m'avait auparavant fait espérer*]. (Descartes AT VI: 5, 13-15; VI: 542)¹

¿Cuál es este siglo en el que “no había en el mundo ninguna doctrina que fuese tal como me lo habían hecho esperar anteriormente”? Es el siglo al que se refiere el autor² de la carta a Descartes del 6 de noviembre de 1648, que sirve de prefacio a las *Pasiones del alma*, cuando escribe: “usted ya no puede disculparse por el siglo [*vous ne pouvez plus vous excuser sur le siècle*]” (AT XI: 305, 1) para demorar la entrega del manuscrito para su publicación. No es el *Grand Siècle*, el siglo del clasicismo.³ La síntesis clásica francesa (1660-1680) llega después de una larga sucesión de guerras internas y externas, de encarnizadas disputas religiosas y filosóficas, de incertidumbre política y hasta de rebelión cívica con la Fronda, que se prolonga de 1648 a 1653, en medio de la inestabilidad económica debida a la llegada de los metales americanos y la fuerte alza de los precios después de 1560. De 1562 a 1598, ocho guerras civiles entre católicos y protestantes desangran a Francia. La masacre de San Bartolomé, que comenzó la noche del 23 al 24 de agosto de 1572 en París, y se extendió durante meses por todo el país –cerca de 3.000 muertos en París, 10.000 en las provincias–, tuvo consecuencias incalculables:

¹ Salvo indicación contraria en las referencias bibliográficas, todas las traducciones son propias. En el caso de Descartes, usamos las iniciales AT, y señalamos el número del volumen (en caracteres romanos), seguido del número de la página y del número de la primera y la última línea (en caracteres arábigos).

² Probablemente se trate del abate Picot, según AT XI: 294-297, y no del cuñado de Chanut, Clerselier, según Baillet ([1691] 2012: 839).

³ El clasicismo, entendido como la doctrina literaria de los escritores franceses del siglo XVII, consiste fundamentalmente en el equilibrio entre dos principios: el gusto por la verdad –particularmente por la verdad moral– y el gusto por la belleza. El segundo se impone por la imitación de los antiguos. La literatura se basa, entonces, en la imitación de los antiguos, así como en la razón, la búsqueda de la verdad moral, un ideal de equilibrio.

[i]nstauró en Francia, por mucho tiempo, una política y una moral del homicidio y de la venganza que no se apaciguarán hasta después de la llegada al poder de Richelieu. Exacerbó el sentimiento de inseguridad y la angustia de la sangre y de la muerte que las guerras perpetuas fomentaban en la mente de la gente. (Morel 1997: 18)

Después del Edicto de Nantes, las tensiones religiosas se avivaron bajo el reinado de Luis XIII con el asedio de La Rochelle (1627-1628), centro del poder hugonote, mientras la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), un conflicto religioso y político en el que intervinieron la mayoría de las grandes potencias europeas de la época, asolaba a Europa: masacres, epidemias y hambrunas diezmaron su población.⁴ el derecho, el teatro, la teología y la moral, la ciencia, la economía y la política. Es un siglo en el que los espíritus de buen juicio eligieron en lo que su cultura les presentaba del pasado aquello de que les convenía apropiarse para su tiempo. Un contraste radical separa la época de Luis XIII (1601-1643)⁵ del reinado personal de Luis XIV—a partir de 1661—, que ordena una corte y un Estado por fin sumiso, y que lleva al ideal clásico para el cual la verdad y la belleza son rigurosamente indisociables y cada una deriva su nobleza de la otra. El desorden anterior parece indispensable para la formación de un espíritu clásico y para el advenimiento de una edad clásica en la que, audaz afirmación del espíritu sobre las pasiones, la sobriedad de la razón parece imponerse al juego de la imaginación del Barroco.⁶ ¿Cuál es el papel de Descartes en la formación de la doctrina clásica en Francia?

1. LA INFLUENCIA CARTESIANA

Un prejuicio antiguo y pertinaz hace de la doctrina clásica un producto del “espíritu cartesiano”.

Hace mucho se pensó que René Descartes había desempeñado un papel importante en el advenimiento de la estética clásica del *Grand Siècle*. Se decía que esta estética era una estética racionalista y que nadie más que Descartes había sido la fuente del racionalismo del siglo XVII. Sin embargo, el razonamiento es erró-

⁴ Véase la serie de 18 grabados del artista francés Jacques Callot (1592-1635) titulada “Las miserias de la guerra”, París, Louvre.

⁵ Victor-Lucien Tapié (2014) hace el retrato de un reinado que cambió el rostro de Francia.

⁶ “[L]a necesidad de paz al salir de un largo período de disturbios políticos, la voluntad de algunos artífices de un Estado autoritario, cuya continuidad de propósito era asegurar el éxito, la institución de una Academia, órgano de autoridad en el reino de las letras, tantos síntomas que denotan la irresistible tendencia de Francia en el siglo XVII a pasar de la confusión al orden en todos los ámbitos” (Bray 1951: 113).

neo. [...] A lo sumo, es lícito decir que esta doctrina estética y esta filosofía fueron fruto del mismo espíritu racionalista que animaba la época y que la filosofía cartesiana se convirtió sin quererlo en una aliada de la doctrina clásica; en modo alguno produjo esta doctrina, solo contribuyó indirectamente a su éxito. (Tartakiewicz 1968: 30)⁷

Durante mucho tiempo se ha dado como equivalente de la palabra “clasicismo” el término “racionalismo”.⁸ No hay estudioso de la literatura francesa del siglo XVII que no sepa de memoria el consejo de Boileau: “Amad pues la razón. Que siempre vuestros escritos / Tomen prestado de ella sola su lustre y su precio” ([1674] 1985: 228; I, vv. 37-38).⁹ Y si a la razón se añade la manía de las reglas,¹⁰ tenemos la narrativa que nos ofrece Désiré Nisard, a mediados del siglo XIX, en el segundo capítulo del segundo tomo de su *Historia de la literatura francesa*: “El método de Descartes es la teoría misma de la literatura en el siglo XVII” (1854: 61-62).¹¹ Para desterrar definitivamente el prejuicio de la mal entendida “influencia” de Descartes, debería ser suficiente apelar a lo que el propio Boileau escribe en su sátira cuarta: “A menudo de todos nuestros males la razón es el peor” ([1666] 1985: 85; v. 114), y a las conocidas palabras atribuidas a Dorante, intérprete del pensamiento de Jean-Baptiste Poquelin, en la *Crítica de la Escuela de las mujeres* (1663):

Sois unos bromistas con vuestras reglas, con las que embarazáis a los ignorantes y nos aturdis todos los días. [...] Dejados ir de buena fe a las cosas que nos llegan a las entrañas, y no busquemos razonamientos que nos impidan el placer [et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir]. (Molière 1956b: 543)¹²

⁷ “El clasicismo propiamente tal creció al mismo tiempo que el cartesianismo” (Peyre [1942] 1996: 76).

⁸ La pluralidad y variedad de sentidos del término “razón” se puede apreciar en el *Dictionnaire universel* de Furetière (1690) donde ocupa casi dos páginas. Hay que “tener cuidado con las similitudes verbales; la identidad del vocabulario no implica la identidad de las concepciones. Así, para encontrar el cartesianismo en el *Arte poética*, no será suficiente constatar que Boileau hace dominar la *razón* por doquier. Porque no es evidente *a priori* que Boileau entienda por la palabra *razón* lo mismo que Descartes” (Lanson 1896: 518). Véase Michéa 1938: *passim*.

⁹ El canto I de su *Arte poética* (1674) resume las principales reglas del clasicismo y destaca la importancia de la razón, factor de claridad.

¹⁰ “Es con este término [sc. reglas] que el conformismo general designa más a menudo la doctrina clásica. A veces incluso se entienden como un producto del «espíritu cartesiano», o incluso del espíritu francés” (Zuber y Cuénin 1990: 100).

¹¹ El texto es básicamente el mismo que Nisard publicó en la *Revue des Deux Mondes*, octubre-noviembre 1844, t. IV, pp. 863-892, con el título: “Descartes y su influencia en la literatura francesa”.

¹² “El clasicismo se dirige, pues, en el hombre, no solo a esa «facultad» llamada universal que es la razón, sino también a nuestros estados de emoción o de sensibilidad más o menos amplios o estrechos, y con frecuencia a las capas más secretas de nuestro ser, donde reposan las sensaciones, el inconsciente y los ciegos abismos” (Peyre [1942] 1996: 96). El conocimiento de la vida y de las pasiones, las reflexiones sobre

Si Lysidas considera que la comedia de Molière “peca contra todas las reglas del arte” (Molière 1956b: 542), no es porque no cumpla con las reglas de Descartes, sino con las de Aristóteles y de Horacio. Es el mismo Dorante quien responde al pedante Lysidas que se esconde tras la autoridad de éstas: “Me gustaría saber si la gran regla de todas las reglas no es agradar. [...] Yo sí digo que el gran arte es agradar” (Molière 1956b: 543-544) – tal es la opinión de los “*honnêtes gens*”,¹³ pero ciertamente no es la de Descartes. Agradeciéndole a Mersenne el envío del libro de Herbert de Cherbury (1583-1648) *De veritate [Sobre la verdad]*, Descartes escribe el 16 de octubre de 1630: “Encuentro en él muchas cosas muy buenas, *sed non publici saporis* [pero no del agrado de la gente], pues pocas personas son capaces de entender la metafísica” (AT II: 596, 20-23). Descartes no quiere ignorar “una noción tan trascendentalmente clara” (AT II: 597, 2-3) como lo es la verdad¹⁴ porque no es del agrado de la gente, y esta decisión irradia toda su vida de polemista con quienes no fueron capaces de entender su filosofía. Rasgo común de los grandes contemporáneos, la regla suprema del clasicismo consiste en “*agradar*”; hoy diríamos *interesar*. La Fontaine declara en 1668, en el prefacio de sus *Fábulas*: “En Francia no se estima más que lo que gusta: es la gran regla, la única por decirlo así” ([1668] 1954: 11), y Boileau escribe en 1674, en su *Arte poética*: “Ofreced al lector únicamente lo que sea de su agrado” ([1674] 1985: 229; I, v. 103). Pero el arte no es solamente, con Aristóteles, un instrumento de placer, sino que tiene, con Horacio, fines utilitarios. El clasicismo francés está profundamente arraigado en la tradición humanista del saber clásico: el arte debe “instruir y deleitar [*docere et delectare*]”: “se ha llevado todo el voto el que unió lo útil a lo agradable [*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*]” (AP 343).¹⁵ Como dice Corneille: “[H]ay que seguir los preceptos del arte, y agradar [a los espectadores] según sus reglas”,¹⁶

la naturaleza humana y las costumbres de su tiempo de Molière, La Fontaine, La Rochefoucauld, La Bruyère, Corneille y Racine no son puramente librescos.

¹³ “A lo largo del siglo XVII, las normas del gusto son cada vez más difundidas por los que se llaman «*honnêtes gens*» o «*la Cour et la ville*», los nobles o plebeyos dominantes que viven en «el mundo» y no entre los libros, y que disfrutan de una cultura sin especialización, desvinculada de las instituciones del saber” (Parmentier 2000: 11).

¹⁴ “Veo que se engañan muy fácilmente en lo que se refiere a las cosas que he escrito, pues como la verdad es indivisible, la menor cosa que se le quita o se le agrega la falsifica” (AT III: 544, 26-29; carta a Mersenne de marzo de 1642).

¹⁵ La identificación de una estrecha conexión entre las fuentes textuales y visuales es un pilar de la teoría clasicista, que se refiere con frecuencia a la idea de la “sororidad” de la palabra y de la imagen expresada en el *dictum* de Horacio: “Cual la pintura, tal es la poesía [*ut pictura poesis*]” (AP 361). La poesía y la pintura utilizan el mismo tipo de recurso –la *mimesis*– para provocar en el espectador esa emoción o goce estético que los griegos llaman *catharsis*.

¹⁶ “La sumisión a la regla es el artículo esencial del credo clásico” (Bray 1951: 355). Las reglas del arte son: la unidad de acción, la unidad de día y la unidad de tiempo; lo verosímil y el decoro [*bienséance*]. Sin ignorar las diferencias que hay entre la tragedia, la comedia y las fábulas, Corneille expone la doctrina

pero “es imposible agradar según las reglas a menos que haya mucha utilidad en ello [*il est impossible de plaire selon les règles qu'il ne s'y rencontre beaucoup d'utilité*]” (Corneille [1660] 1957b: 60-62). El arte clásico es, entonces, un arte moralizador: “El deber de la comedia es corregir a los hombres entreteniéndolos”, escribe Molière, en agosto de 1666, en el primer “Placet al Rey” –hoy diríamos petición al Rey– a propósito del *Tartufo*, donde ataca a los “falsificadores de la devoción [*faux-monnayeurs en dévotion*]” (Molière, [1666] 1956c: 686). De nuevo Boileau: “Que en sabias lecciones vuestra musa fértil, / Por doquier una a lo placentero lo sólido y lo útil” ([1674] 1985: 254; IV, v. 87-88). Toda la estética clásica está orientada hacia *las reglas y su utilidad, las costumbres y la preocupación por lo universal*. Los escritores clásicos consideran que la literatura debe apuntar a la verdad, ser accesible gracias a la razón, y contribuir a entender la naturaleza humana en lo que tiene de permanente y universal. Crean que lo verdadero debe ir de la mano de lo bello y lo bueno. Consideran que el gusto es universal e intentan codificarlo a partir de reglas que son esencialmente reglas de decoro [*bienséance*] y verosimilitud.

Es en nombre de Aristóteles que se instaure el clasicismo francés. El clasicismo retoma de la *Poética* de Aristóteles el hecho de que la imitación es una tendencia natural que favorece el aprendizaje, lo que implica que el arte no es ajeno a la verdad:

El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también en el que todos disfrutan con las obras de imitación. (*Po.*, 1448b5-9)

“[E]l arte imita la naturaleza [*ê technê mimeitai tèn phusin*]” (*Ph.* 194a 21), pero la imita por medio de la praxis humana. El objeto de la *mimêsis* deja de ser una imagen para convertirse en la acción misma: “La tragedia es la imitación de una acción [*mimêsis praxeôs*] noble y completa” (*Po.* 1449b24-25), y “la tragedia es imitación, no de hombres, sino de una acción y de una vida” (*Po.* 1450a16-17). También retoma del capítulo 9 de la *Poética* la diferencia entre el poeta, que dice “lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud y la necesidad”, y el historiador que dice “lo que ha sucedido”. “Por eso la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular” (*Po.* 1451a36-1451b7). En su *Discurso acerca de la utilidad y de las partes del poema dramático* (1660), Corneille funge como el portavoz de sus grandes contemporáneos cuando confiesa: “Siempre

clásica en los tres discursos que sirven de prefacio a cada uno de los tres volúmenes de la edición de 1660. La unidad de acción y la verosimilitud son las reglas más importantes.

intento seguir el sentimiento de Aristóteles en las materias que trató” ([1660] 1957b: 85). En la literatura clásica el principio es la imitación de la antigüedad y su doctrina es el conjunto de las reglas que rigen esta imitación. Imitación de la naturaleza –que “se puede convertir muy bien en sinónimo de razón” (Cassirer [1932] 1981: 310)¹⁷– sí, pero de una naturaleza ideal y no real. Boileau resume en la epístola IX de 1675 al Marqués de Seignelay, hijo de Colbert, el ideal de verdad que debe alcanzar el arte a través de la imitación de la naturaleza: “Nada es bello sino lo verdadero: sólo la verdad es amable [...]. Lo falso es siempre soso, tedioso, lánguido; / Pero la naturaleza es verdadera, y primero la sentimos; / Solo ella está en todo que se admira y se ama” ([1675] 1985: 203-204, vv. 43, 85-87).

Imitación de los antiguos, sí, pero con la convicción de que uno puede “pensar después de ellos una cosa verdadera” (La Bruyère [1688] 1992: 713, I, § 69):

Todo está dicho ya, y hemos llegado demasiado tarde al cabo de más de siete mil años que el hombre existe y piensa. En cuanto a las costumbres, lo más hermoso y mejor ha sido cosechado ya; no hacemos sino espigar [*l'on ne fait que glaner*] entre los antiguos y en los más hábiles de entre los modernos. (La Bruyère [1688] 1992: 696, I, § 1)

Más que pintar “la forma entera de la humana condición” (Montaigne [1595] 1962: 782), se trata ahora de pintar las contradicciones universales de los hombres y sus motivaciones ocultas, de estudiar a los hombres en la diversidad de sus costumbres. Al igual que Molière, quien quiere hacer de sus comedias “espejos públicos”, La Bruyère quiere aprehender a los hombres “según la naturaleza [*d'après nature*]” y describir “las costumbres de este siglo [*les mœurs de ce siècle*]” ([1688] 1992: 693) unificando la diversidad particular de los individuos.

La razón participa de la verdad, es una verdad; solo por un camino se llega, mientras se pierde uno por mil; el estudio de la sensatez ofrece menos extensión que el que pudiera hacerse de los tontos y de los impertinentes: el que sólo ha visto hombres educados y razonables no conoce al hombre o no lo conoce sino a medias; por mucha que sea la diversidad de los caracteres y de las costumbres, el trato de la sociedad y la educación producen las mismas apariencias, hacen parecerse los unos a los otros por maneras externas que agradan recíproca-

mente, que parecen comunes a todos, y que hacen creer que no hay nada distinto; el que se mezcla con el pueblo y en la provincia, si tiene ojos, hace muy pronto descubrimientos extraños, ve cosas nuevas para él, inesperadas, de las que no podía tener ni la menor sospecha; avanza, mediante experiencias continuas, en el conocimiento de la humanidad, llega casi a calcular el número de maneras diferentes con las que el hombre puede hacerse insoportable. (La Bruyère [1688] 1992: 872)

Según La Fontaine, “las fábulas son un cuadro en el que cada uno de nosotros se encuentra pintado [*un tableau où chacun de nous se trouve dépeint*]” ([1668] 1954: 10-11).

“El buen sentido es la cosa mejor repartida en el mundo” escribe Descartes, en 1637, al principio de su *Discurso del método*. Sinónimo de “razón” (AT VI: 2, 26-27), el “*bon sens*” está emparentado con la luz natural, con la facultad natural de distinguir lo verdadero de lo falso que recibimos de Dios. Todos tenemos las mismas nociones comunes: “pues como todos los hombres tienen una misma luz natural parece que todos deben tener las mismas nociones [...]” (AT II: 598, 1-3), escribe Descartes a Mersenne el 16 de octubre de 1639. Son estas verdades eternas que Dios creó y puso en la cabeza de todos los hombres las que nos permiten comunicarnos entre nosotros y ponernos de acuerdo. Por un lado, el arte es la encarnación de una idea verdadera en un material sensible –en la pintura, la música, la arquitectura–, la encarnación sensible de una idea de la razón. Como dice Boileau, en 1675 resumiendo muy bien el ideal del clasicismo francés: “Nada es bello sino lo verdadero: solo la verdad es amable; / Debe reinar en todas partes, e incluso en las fábulas: / De toda ficción la hábil falsedad / Solo tiende a hacer que la verdad brille ante los ojos” ([1675] 1985: 203, vv. 43-46). Por otro lado, el arte crea consenso: lo esencial es, como vimos, agradar al público. De nuevo Boileau: “Nada es bello, repito, sino por la verdad: / Es por ella que se agrada, y que se puede agradar durante mucho tiempo. / La mente se cansa fácilmente, si el corazón no es sincero” ([1675] 1985: 204, vv. 102-104). ¿Significa esto que la definición del arte en el clasicismo francés sea cartesiana? No lo creemos. La filosofía de Descartes, erróneamente convertida en emblema del clasicismo y del culto a la razón, ha tenido una influencia sobre todo desde finales del siglo XVII, especialmente en la *Querella entre antiguos y modernos*: influye en el partido de los modernos. Es erróneo identificar a la filosofía de Descartes con el clasicismo y la doctrina clásica con el *Arte poética* de Boileau. Ni Descartes influyó directamente en el clasicismo, ni Boileau es su maestro.¹⁸ Al respecto, dice Bray en un libro suyo publicado en 1926:

¹⁷ “La naturaleza se puede convertir muy bien en sinónimo de razón; a ella corresponde y de ella nace todo lo que no debe su origen a la inspiración fugitiva del momento, al capricho o la arbitrariedad, sino que se funda en eternas y grandes leyes de bronce. Este fundamento es el mismo para lo que denominamos belleza que para lo que denominamos verdad” (Cassirer [1932] 1981: 310).

¹⁸ El *Arte poética* se publica en 1674 cuando Molière (1622-1673) ya ha muerto, y La Fontaine (1621-1695), Corneille (1606-1684) y Racine (1639-1699) ya han publicado sus grandes obras. “No puede haber una influencia cartesiana: la cronología se opone a ella” (Lanson 1896: 522). Lanson cree, sin embargo, que

Hace unos cincuenta años se quiso hacer de Descartes el responsable del racionalismo de la literatura clásica, llegando incluso a convertirlo en el padre del clasicismo. La tesis carecía de fundamentos serios y se derrumbó hace mucho tiempo. M. Lanson, retomando la cuestión, ha demostrado que no hay influencia posible de Descartes sobre sus contemporáneos, que solo hay paralelismo, que las obras maestras de 1660-1680 no dependen de la filosofía cartesiana e incluso la contradicen, que los verdaderos herederos de Descartes en la literatura solo aparecen a finales del siglo con los modernistas (1951: 115).

En 1882 se publica, en París, *Ensayo sobre la estética de Descartes estudiada en las relaciones de la doctrina cartesiana con la literatura clásica francesa en el siglo XVII* en el que Émile Krantz pretende “mostrar que el ideal concebido por el siglo XVII concuerda exactamente con los principios de la metafísica cartesiana, y que las reglas dadas para realizarlo no son otras que las reglas mismas del método traspuestas del dominio de lo verdadero al de lo bello” (1882: 47).¹⁹ En su famoso estudio “La influencia de la filosofía cartesiana en la literatura francesa” Gustave Lanson ofreció, en 1896,²⁰ una demostración irrefutable de que la interpretación de Krantz es insostenible. Creemos, además, que la principal razón por la cual Krantz estaba condenado a fracasar

“[n]o solo hay analogía, sino identidad de espíritu, en el Tratado de las Pasiones y en la tragedia de Corneille” (1894: 397). Bénichou (1948: 31-34), por su parte, objeta el paralelismo entre Descartes y Corneille que Lanson establece al comparar la psicología corneillana –“[e]l principio de la psicología de Corneille, es la fuerza, la omnipotencia de la voluntad” (Lanson 1894: 398)– con la generosidad cartesiana expuesta en el Tratado de las pasiones de Descartes. Cassirer ([1942] 1997: 4-31) la objeta también y Jean-Marie Beyssade subraya “una coincidencia de fechas y un encuentro de temas” (1991: 63) entre la filosofía cartesiana de la libertad y el teatro corneillano.

¹⁹ No sobra insistir en que Désiré Nisard es la fuente principal de la interpretación de Krantz. “Es sobre todo por su método que el padre de la filosofía moderna ocupa un lugar tan destacado en la historia de nuestra literatura. [...] la búsqueda de la verdad, en todos los órdenes de ideas, y la comunicación de esta verdad por los medios mismos que Descartes empleó, ¿no es esto toda la literatura del siglo xviii? ¿Qué buscarán los grandes prosistas y los grandes poetas de esta época favorecida, sino la verdad universal, este de las pasiones, aquel de los vicios, aquel otro de las debilidades irreparables del hombre, la verdad de los caracteres, la verdad de los espíritus, la verdad de los corazones? [...] ¿En qué consistirá la belleza de su arte, sino en la expresión perfecta y definitiva de esta verdad?” (Nisard 1854: 61). No cabe duda de que Krantz se apoya en el capítulo sexto del libro de Nisard (1854: 291 ss) cuando remite a las reglas por medio de las cuales se puede realizar lo bello ideal según Boileau: “Tomaremos, pues, los principales preceptos del Arte Poética y los compararemos con las reglas del método con las que presentan analogías indiscutibles. Veremos que no hay, por así decirlo, ni uno solo de los cánones de Boileau que no pueda apoyarse en alguna regla de la lógica de Descartes” (Krantz 1882: 146-147).

²⁰ Pese a los elogios con los que empieza su reseña “Descartes y la literatura clásica”, Ferdinand Brunetière escribe en 1882: “El lector ya ha notado, al apreciar la ingeniosidad de este acercamiento entre la literatura clásica y la doctrina cartesiana, que el Sr. Krantz intentaba, en efecto, establecer entre ellas una relación de subordinación necesaria, pero no demostraba, a decir verdad, con suficiente solidez ni la necesidad ni, quizás, siquiera su existencia” (1882: 451).

se encuentra en el primer párrafo del prólogo de su libro: “Sobre el tema de lo Bello, [Descartes no escribió] nada [*Sur la question du Beau, rien*]” (1882: I); y en el último:

El objetivo de este trabajo es mostrar que el género clásico francés puede explicarse como *expresión estética de la doctrina cartesiana*, y que si Descartes no dijo nada sobre lo bello, sin embargo produjo, por la disciplina intelectual que su método impuso a las mentes de su siglo, un cierto tipo de belleza original y magistral. (Krantz 1882: IV)

Descartes, en efecto, sí dijo algo sobre lo bello y lo que dijo contradice la preocupación por lo universal que es un pilar de la estética clásica. A diferencia de la estética clásica en la que la belleza es una propiedad objetiva de las cosas, para Descartes lo bello no se sitúa en el objeto, sino en una relación con este. Parafraseando a Hume en su ensayo *Sobre la norma del gusto*, diríamos que la belleza no es inherente a las cosas, sino que “existe en la mente de quien las contempla”.²¹ Es así como Descartes escribe a Mersenne el 18 de marzo de 1630:

En cuanto a su pregunta acerca de si se puede establecer la razón de lo bello, es exactamente la misma que me hacía antes sobre por qué un sonido es más agradable que otro, excepto que la palabra *bello* parece referirse más particularmente al sentido de la vista. Pero, en general, ni lo bello ni lo agradable significan nada más que una relación de nuestro juicio con el objeto; y como los juicios de los hombres son tan diferentes, no se puede decir que lo bello ni lo agradable tengan ninguna medida determinada. Y no lo podría hacer mejor que como lo hice antaño con mi Música,²² [...] “Entre los objetos del sentido [*Inter obiecta sensus*] el más agradable [*gratissimum*] al espíritu [*animo*] no es el que es percibido muy fácilmente por el sentido ni tampoco el que se percibe difícilmente, sino el que no es tan fácil de percibir como para satisfacer completamente el deseo natural por el que los sentidos son atraídos hacia los objetos [*naturale desiderium, quo sensus feruntur in obiecta*], ni tan difícil como para fatigar el sentido” [...]. Pero lo que guste a la mayoría podrá llamarse simplemente lo más bello, lo que no podría determinarse. (AT I: 132-133, 25-26)²³

²¹ “La belleza no es una cualidad en las cosas mismas: existe meramente en la mente que las contempla; y cada mente percibe una belleza diferente [*Beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty*]” (Hume [1757] 1987: 230).

²² Descartes cita a continuación –aquí entre comillas– el final del capítulo segundo de su *Compendio de música* (AT X: 92, 12-16).

²³ Sobre la subjetividad del gusto, véase también la carta a Mersenne de enero de 1630: “Pero para determinar lo que es más agradable, hay que suponer la capacidad del oyente, que cambia como el gusto, según las personas” (AT I: 108, 21-23), y la carta a Mersenne del 4 de marzo de 1630: “Me impide preguntarme tanto cuánto más agradable es una consonancia que otra, como si me preguntara cuánto más agradable es comer fruta que pescado” (AT I: 126, 26-30). Como dice Souchon a propósito de las *praenotanda* del *Compendium musicae*: “Es el espectador quien, en última instancia, decide buscar el placer donde le plazca” (1980: 457).

Al comienzo de la *Dióptrica* (1637), Descartes afirma que “[t]oda la conducta de nuestra vida depende de nuestros sentidos, entre los que, siendo el de la vista el más universal y noble, no hay duda de que las invenciones que sirven para aumentar su poder han de ser las más útiles” (AT VI: 81, 3-7), líneas que evocan el comienzo de la *Metafísica* de Aristóteles. También en el artículo 85 de *Las pasiones del alma* (1649, escribe: “[L]lamamos bello o feo lo que nos es representado por nuestros sentidos exteriores, principalmente por el de la vista, único al que estimamos más que al resto (AT XI: 391-392, 23-1).

2. UNA ESTÉTICA SUBJETIVISTA

Si Descartes está convencido de que el método racional es el método correcto, también está convencido de que este método no puede aplicarse en la estética. Afirmar que los juicios sobre lo bello y lo agradable son subjetivos y relativos “arruina el canon del «buen gusto» y hace imposible cualquier clasicismo cartesiano, porque si no hay una norma del juicio artístico, parece difícil enunciar su regla” (Dumont 1997: 13). Los filósofos del siglo XVII comparten la actitud subjetivista en estética. Para Pascal, la poesía no es como la geometría, que está fundada en pruebas, ni como la medicina, cuyo objeto consiste en curar a los enfermos. El objeto de la poesía es encantar, y nadie sabe en qué consiste el encanto.

Belleza poética. Así como se dice belleza poética se debería también decir belleza geométrica y belleza medicinal; pero no se dice, y la razón de ello está en que se sabe muy bien cuál es el objeto de la geometría, y que consiste en pruebas, y cuál es el objeto de la medicina, y que consiste en la curación; pero no se sabe en qué consiste el encanto [*l'agrément*], que es el objeto de la poesía. No se sabe lo que es ese modelo natural que es menester imitar, y a falta de este conocimiento se han inventado ciertos términos extraños: siglo de oro, maravilla de nuestros días, fatal, etc. Y a esta jerga se le llama belleza poética. (Pascal [1670] 1968: 332-333, § 33; 1986: 196, § 586)²⁴

Conviene aclarar que el gusto no forma parte de la teoría estética del siglo XVII, que “centra su atención en problemas alrededor de *lo bello*. [...] Cuando se plantea el problema específico del gusto, el siglo XVII se satisface con asociaciones vagas entre conceptos no racionales [*bon sens, sentiment naturel, sentir*] y la *raison*” (Parra París 2007: 96-97).

²⁴ “Hay un cierto modelo de encanto [*agrément*] y de belleza que consiste en cierta relación entre nuestra naturaleza débil o fuerte tal como es y la cosa que nos agrada. Todo lo que está formado según este modelo nos agrada: sea casa, canción, discurso, verso, prosa, mujer, pájaros, ríos, árboles, habitaciones, vestidos, etc. Todo lo que no está hecho según este modelo desagrade a aquellos que tienen buen gusto [*le goût bon*]” (Pascal [1670] 1968: 331-332, § 32; 1986, 196, § 585).

Spinoza, por su parte, escribe a Henry Oldenburg el 20 de noviembre de 1665: “[Q]ui-siera advertir que yo no atribuyo a la naturaleza belleza ni deformidad, orden ni confusión. Porque las cosas no se pueden llamar hermosas o deformes, ordenadas o confusas, sino respecto a nuestra imaginación [*Nam res non, nisi respective ad nostram imaginationem, possunt dici pulchrae, aut deformes, ordinatae aut confusae*]” ([1665] 1988: 235-236, carta 32; 1972: 170, 7-11).²⁵

Hoy podemos admitir que muchos elementos contradicen la influencia de Descartes en el clasicismo. Refiriéndose a su juventud, Descartes escribe en la primera parte del *Discurso del método*:

Estimaba mucho la elocuencia y estaba enamorado de la poesía; pero pensaba que una y otra eran dones del espíritu más que frutos del estudio. Quienes tienen el razonamiento más poderoso y digieren mejor sus pensamientos [ponen mejor en orden sus pensamientos (*Qui ratione plurimum valent, quique ea quae cogitant quam facillimo ordine disponunt*)] para hacerlos claros e inteligibles, siempre pueden persuadir mejor con lo que proponen, aunque solo hablen bajo bretón [la lengua bárbara de los Godos (*barbara Gothorum lingua*)] y jamás hayan aprendido retórica. Y quienes tienen las invenciones más agradables y las saben expresar con mayor adorno y dulzura, no dejarían de ser los mejores poetas, aunque el arte poética les fuera desconocida. (AT VI: 7, 11-23; AT VI: 543)²⁶

Su opinión de que los “mejores poetas” son los que saben expresar “con mayor adorno y dulzura” sus invenciones, “aunque el arte poética les fuera desconocida”, es estrictamente opuesta a la doctrina clásica.²⁷ En arte, en música y poesía, Descartes en su carta a Mersenne de diciembre de 1640 considera que la inspiración es esencial: siempre defenderá la superioridad de la inspiración sobre las reglas, si bien “ello no impide [...] que las reglas sean buenas, tanto en música como en retórica” (AT III: 255, 27-28). En 1637, al esbozar una historia de su espíritu, Descartes recuerda que hubo en su juventud un momento filosófico decisivo:

²⁵ Véase, también, *Ética* I, Apéndice (Spinoza [1677] 2005: 67-73), y la carta a Hugo Boxel de octubre de 1674: “La belleza, distinguido señor, no es tanto una cualidad del objeto que se ve, cuanto un efecto en el sujeto que lo ve [*Pulchritudo, Amplissime Vir, non tam objecti, quod conspicitur est qualitas, quam in eo, qui conspicit, effectus*]. Si nuestros ojos fueran más largos o más cortos, o si nuestro temperamento [*temperamentum*] fuera diferente, las cosas que ahora nos parecen bellas, nos parecerían deformes, y las que ahora nos parecen deformes, nos parecerían bellas” (Spinoza [1674] 1988: 319-320, carta 54; 1972: 252, 15-21).

²⁶ “[H]ay en nosotros semillas de ciencia [*semina scientiae*], como en un pedernal; los filósofos las extraen mediante la razón, los poetas mediante la imaginación y brillan aún más” (Descartes AT X: 217, 17-22).

²⁷ “En materia de poesía, Descartes es el enemigo de esas reglas que, para la mayoría de sus contemporáneos, constituyen la expresión misma de la razón” (Michéa 1938: 190).

[T]omé un día la resolución de estudiar también en mí mismo y de emplear todas las fuerzas de mi espíritu en elegir los caminos que debía seguir [*je pris un jour résolution d'étudier aussi en moi-même, et d'employer toutes les forces de mon esprit à choisir les chemins que je devais suivre*]. Lo cual me dio mejor resultado, me parece, que si no me hubiera alejado nunca de mi país y de mis libros. (AT VI: 10-11, 28-2)²⁸

Es en 1619 cuando, presa de un “entusiasmo [...] que lo puso en condiciones de recibir las impresiones de los sueños y de las visiones” (Descartes AT X: 181),²⁹ elige alcanzar la verdad por sus propias fuerzas, por su *ingenium* y sin recurrir a la autoridad de los antiguos,³⁰ una decisión nacida de un sueño que le permitirá “ver claro en sus acciones y andar con seguridad en esta vida [*marcher avec assurance en cette vie*]” (AT X: 10, 10-11). Alude a los sueños que tuvo durante la noche del 10 al 11 de noviembre de 1619, y, más precisamente, al tercer sueño, cuando *toma la decisión* de responder la pregunta de Ausonio: “*Quod vitae sectabor iter?* [¿Qué camino seguiré en la vida?]” (AT X: 216, 22-25). A la prioridad que Descartes da al genio y al entusiasmo sobre las reglas, al papel del sueño de los *Opúsculos*, en 1619-1621, al tema del mundo-teatro de las *Cogitationes Privatae*, en 1619³¹ y del *Discurso del método*, en 1637,³² se suma el vértigo metafísico de la primera meditación en 1641 con la dialéctica de la vigilia y del sueño, de lo real y de lo imaginario, de la sabiduría y de la locura, del engaño y de la ilusión, unos lugares comunes de la literatura barroca³³ que lo alejan del clasicismo.

²⁸ “[N]o se podría concebir tan bien una cosa y apropiársela cuando se la aprende de otro que cuando uno mismo la inventa [*que lorsqu'on l'invente soi-même*]. [...] Como yo estoy persuadido de que si me hubieran enseñado, desde mi juventud, todas las verdades cuyas demostraciones he buscado después y no me hubiese costado ningún trabajo el aprenderlas, quizá no sabría hoy ninguna otra y por lo menos no hubiera adquirido el hábito y la facilidad que pienso tener, para encontrar siempre otras nuevas, a medida que me aplico a buscarlas” (Descartes AT VI: 69, 22-72,15).

²⁹ “El 10 de noviembre de 1619, como estaba lleno de entusiasmo y descubriera los fundamentos de una ciencia admirable... [X. *Novembris 1619, cum plenus forem Enthousiasmo, et mirabilis scientiae fundamenta reperirem etc.*]” (Descartes AT X: 179).

³⁰ “Cuando era joven [*juvenis*] y ante descubrimientos ingeniosos [*ingeniis inventis*] me preguntaba si no podría descubrirlos por mí mismo [*per me possemne invenire*], incluso sin haberlos leído en un autor [*non lecto auctore*]” (Descartes AT X: 214, 1-3). “Confieso haber nacido con un espíritu [*ingenium*] tal que para mí el mayor placer del estudio ha sido siempre no escuchar las razones de los demás, sino descubrirlas por mí mismo [*non in audiendis aliorum rationibus, sed in iisdem propria industria inveniendis semper posuerim*]” (Descartes AT X: 403, 12-15).

³¹ “Como los comediantes llamados a escena se ponen una máscara para que no se vea el pudor en su frente, así yo, a punto de subir a este teatro del mundo [*mundi theatrum*] en el que, hasta ahora, solo he sido espectador, me adelanto enmascarado [*larvatus prode*]” (Descartes AT X: 213, 4-7).

³² “Y en los nueve años siguientes no hice otra cosa que rodar de aquí para allá por el mundo, tratando de ser más bien espectador que actor en todas las comedias que en él se representan” (Descartes AT VI: 28, 24-27).

³³ Descartes es contemporáneo de Shakespeare: “*We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep*. [Somos así / Como los sueños se hacen, y nuestra pequeña vida / está rodeada

Al sustituir las reglas por el gusto, Descartes abandona la problemática tradicional de la poética y abre el camino a la estética moderna. Es el espíritu el que da forma y significado a la belleza de acuerdo con sus juicios y experiencias.³⁴ El significado de la belleza no reside en los objetos mismos, sino en la percepción y juicio de quien los contempla. En otras palabras, la belleza es subjetiva y se construye en la mente del individuo. Mientras que los clásicos franceses son los herederos de la antigua concepción del arte concebido como imitación, la filosofía de Descartes rompe con esta concepción: “exige un punto de partida radicalmente nuevo” (Cassirer [1939] 1997: 4). El primer prejuicio del que Descartes se libera es el que otorga un valor excesivo a los antiguos. La insuficiencia de la doctrina [*scientia*] que le enseñaron en el colegio de La Fleche es la causa de la decepción con sus estudios, y al final de su vida escribe en el primer artículo de las *Pasiones del alma*: “No hay nada en donde aparezca mejor cuán defectuosas son las ciencias de los Antiguos que en lo que han escrito sobre las pasiones” (AT XI: 327, 9-11). Libera la filosofía de la erudición. Antes de él, la razón se resistía a liberarse de la autoridad de los antiguos; lo nuevo solo podía concebirse en continuidad con lo antiguo. Los argumentos se apoyaban en fuentes, libros, autores, y todo pensamiento estaba sujeto a una interpretación histórica. Descartes, en cambio, solo quiere como fundamento la razón y las verdades surgidas de la evidencia interior.³⁵ “La asunción del yo, la afirmación heroica de uno mismo pasa en Descartes por el rechazo de un pensamiento sometido a la tradición humanista de la erudición y de una cultura fundada en la autoridad del libro y de la cultura libresca” (Lafond 1992b: 426).

Arquitecto del nuevo pensamiento, Descartes fue también un excelente hacedor de frases.³⁶ Su rechazo de la vana erudición le permite aligerar la manera de

de sueño)” ([1623] 2001: 254, vv. 156-158), y de Calderón de la Barca: “¿Qué es la vida? Un frenesí. / ¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño, / que toda la vida es sueño, / y los sueños sueños son” ([1636] 1994: 165, vv. 2182-2187). Sobre el “teatro del mundo” de Shakespeare a Calderón de la Barca, véase Jacquot 1957.

³⁴ “La ambición de aplicar el método cartesiano al arte tropieza con el método mismo, que excluye toda manifestación de la realidad en una representación: no se puede, en esta aplicación, dar signos en los que la imagen procedería de su modelo, sino solo reconstruir, permaneciendo ciego a las cosas y siguiendo únicamente la «luz natural» de su espíritu. Sin realidad que discernir ni caracteres que encontrar, el mundo es, para Descartes, una naturaleza muerta” (Dumont 1997: 17). La realidad no tiene ninguna profundidad ontológica: es el resultado de las acciones mutuas que las partes de la materia ejercen unas sobre otras, de acuerdo con las leyes naturales del movimiento y del choque. “Debemos, pues, liberar a Descartes de su anexión por la tradición académica del «clasicismo francés»” (Dumont 1997: 22).

³⁵ “Para liberar el discurso del artificio, de la afectación, de la oscuridad, pero también para alejarlo de los errores vulgares y garantizarle su fuerza, la propia fuerza del espíritu y su disciplina interior lo son todo” (Kambouchner 2013: 42-43).

³⁶ Este rasgo ha sido ya resaltado por algunos autores (Cahné 1980; Kambouchner 2013). Descartes es uno de los “fundadores de la prosa francesa. [...] creó un lenguaje ingenuo y masculino, severo y audaz, que busca ante todo la claridad y encuentra además la grandeza. [...] Es el Malherbe de la prosa; añadamos que es su Malherbe

escribir, y preferir a las citas y referencias las metáforas sencillas, tomadas del registro de lo cotidiano, especialmente el de los materiales de construcción, de la arena a la piedra. Sabe imitar el estilo de las “fábulas” y de las novelas, y proponer hábiles pastiches o divertidas parodias de los géneros que pretende rechazar. Canta a veces las pasiones en verdaderas elegías en prosa, logra, en pocas líneas, evocar el placer del teatro, pasear a su lector en sueños encantados, despertar el placer en el momento en que quiere definirlo y denunciar los peligros. Apenas tuvo que forzar su talento cuando la reina Cristina le encargaba versos para un ballet de la corte.³⁷ Descartes era poeta, en el sentido más pleno del término: inventor de ideas, pero también creador de formas. (Morel 1997: 60-61)

Cuando Boileau escribe *L'Art poétique* en 1674, el clasicismo domina como modelo artístico y como ideal de perfección, equilibrio y claridad. Insiste sobre todo en la necesidad de aprender a pensar antes incluso de aprender a escribir. En el primer canto están los famosos versos: “Lo que se concibe bien se expresa claramente, / Y las palabras para decirlo vienen fácilmente” ([1674] 1985: 231; I, vv. 153-154). Encontramos prefigurado el adagio de Boileau en lo que Descartes escribe a Elisabeth el 18 de agosto de 1645: “Tanto mejor se concibe una cosa, cuanto más determinado está uno a expresarla de un solo modo” (AT IV: 274, 14-16). Se trata de tener las ideas claras y de reflexionar lo suficiente antes de escribir, sin privilegiar la forma en detrimento de la idea. Así, el lenguaje se convierte en una herramienta al servicio del pensamiento.

Hay ciertos espíritus cuyos oscuros pensamientos / suelen estar envueltos en una espesa nube; / la luz de la razón no podría traspasarla. / Así que, antes de

escribir, aprended a pensar. / Según sea nuestra idea más o menos oscura, / la expresión la sigue, o menos limpia, o más pura. / Lo que se concibe bien se expresa claramente, / y las palabras para decirlo vienen fácilmente. (Boileau [1674] 1985: 231; I, vv. 147-154)

Ninguna idea se considera verdadera, ni ninguna obra bella, si el lenguaje empleado no disipa todos los “oscuros pensamientos [*les sombres pensées*]”, asegurando así que no se deforme la realidad y, en esto, Descartes es el primero de los clásicos. Encontramos aquí, en efecto, la noción de claridad y distinción de la idea cartesiana³⁸ que sirve de principio a los cánones estéticos de la edad clásica.³⁹

Así y todo, no se puede hablar de influencia cartesiana antes de fines del siglo XVII. Testigo del espíritu contemporáneo, Descartes dio una expresión neta a las tendencias confusas de su tiempo hacia el orden y la lógica. Esta *armonía* aparece sobre todo en Corneille, cuyo teatro concede una gran importancia a la razón y a la grandeza de alma [*grandeur d'âme*], y cuya psicología encuentra coincidencias con las *Pasiones del alma*, publicado trece años después del estreno de *El Cid*. Descartes no reserva un lugar significativo en su filosofía para la estética ya que, si bien contribuyó al desarrollo de esta disciplina, no creía que el método racional fuera aplicable a las cuestiones estéticas, como vimos en la carta a Mersenne del 18 de marzo de 1630, donde expresa su concepción decididamente subjetivista de lo bello. Quedaría finalmente por establecer si la prioridad que Descartes da al genio y al entusiasmo sobre las reglas, el papel del sueño de los *Opúsculos* (1619-1621), el tema del mundo-teatro de las *Cogitationes Privatae*

y su Corneille a la vez. [...] Tan pronto como apareció el *Discours de la Méthode*, más o menos al mismo tiempo que el *Cid*, todas las mentes sólidas de Francia, cansadas de imitaciones impotentes, amantes de lo verdadero, lo bello y lo grande, reconocieron al instante el lenguaje que buscaban” (Cousin 1843: 4-5). “El siglo XVII tiene también su arquitectura, original, diferente de la de la Edad Media y del Renacimiento, sencilla, austera, noble, como la poesía de Corneille y la prosa de Descartes” (Cousin 1853: 890).

³⁷ *El Nacimiento de la paz* [*La Naissance de la Paix*] (Descartes AT V: 616-627) es una celebración alegórica de los tratados de la Paz de Westfalia firmados en Münster el 24 de octubre de 1648 para poner fin a la Guerra de los Treinta Años, que la Reina Cristina de Suecia encargó a Descartes con ocasión de su aniversario. Ella “supo comprometerle al menos a que compusiera versos en francés para el baile” sobre la paz (Baillet [1691] 2012: 840). El ballet se representó el 9 de diciembre de 1649, y la Reina desempeñó el papel de Palas Atenea, diosa de la paz. “Celebremos pues este nacimiento, / Y notemos en esta Danza, / Donde la guerra y la paz despliegan su poder, / Que Palas tiene razón al pensar que la guerra, / La mejor que se pueda tener, / Siempre despoja a la tierra de muchas de sus bellezas, / Y que darnos la paz / Es el mayor de sus beneficios” (Descartes AT V: 617). Descartes se lo manda con la carta al vizconde de Brégy, embajador de Francia en Polonia, el 18 de diciembre de 1649, sin mencionar que él es el autor: “añado los versos de un ballet que será representado mañana en la noche” (AT V: 457, 15-16). Quien eligiera la carrera militar y se uniera como voluntario, en 1618, al ejército protestante de Mauricio de Nassau en Breda, bien conocía “las miserias de la guerra” (véase supra nota 4). AT (V, 616) lo atribuye a Descartes, al igual que Rodis-Lewis (1995: 275-276 y 1997b); Richard A. Watson lo atribuye a Hélié Poirier (1990; 2003: 274-277).

³⁸ “Llamo clara a aquella [*sc.* percepción] que está presente y manifiesta a un espíritu atento: como decimos que vemos claramente los objetos que, cuando están presentes, actúan con bastante fuerza y nuestros ojos están dispuestos a mirarlos. En cambio, llamo distinta a la que es tan precisa y diferente de todas las demás que solo contiene en sí lo que aparece manifestamente a quien la considera como es preciso” (Descartes AT IX: 44).

³⁹ Descartes redactó, probablemente en 1628, una apología en latín, la *Censura quarumdam epistolarum Domini Balzaci* (Juicio sobre algunas cartas de Monsieur de Balzac), en la que elogia la “pureza de la elocución [*puritas elocutionis*]”, “la gracia y la elegancia [*elegantia et venustas*] del estilo” de Jean-Louis Guez de Balzac (1597-1654) (AT I: 6-9). Esta “armonía y temperamento [*consensus et temperamentum*] tan justo de todas las partes juntas” es del mismo orden, dice, que la salud del cuerpo, que es tanto más fuerte cuanto uno no es consciente de ella, o que la belleza de una mujer (AT I: 7, 9-14). Celebra “la feliz alianza de las cosas con el discurso [*ex felici rerum cum sermone concordia*]” (AT I: 8, 28). En este elogio de las *Cartas*, Beyssade y Kambouchner destacan “la armonía entre los pensamientos y la expresión [*l'harmonie entre les pensées et l'expression*]” que condicionan la perfección de la *elocutio*, y la “veracidad [*véridicité*]” como virtud primera de un «carácter digno de los antiguos», que no quiere probar nada a los demás de lo que él mismo no esté convencido, y a quien hay que dar razón por estimarse en su «generosa libertad» (Beyssade y Kambouchner 2016: 279), unos temas que no dejan de recordar el *Arte poética* de Boileau. Como dice acertadamente Antoine Adam, “[l]os contemporáneos vieron [*sc.* en las *Cartas* de Balzac] un manifiesto, el manifiesto por excelencia del modernismo” (Adam [1948] 1997: 246). Acerca de las relaciones entre Guez de Balzac y Descartes, véase Lafond 1990 y Baillet [1691] 2012: 139-142.

(1619) y del *Discurso del método* (1637), el recurso a la fábula en el capítulo VI de *El mundo* y el vértigo metafísico de la primera meditación (1641), con la dialéctica de la vigilia y del sueño, de lo real y lo imaginario, de la sabiduría y la locura, del engaño y la ilusión, no solo lo alejan del clasicismo, sino que lo acercan al Barroco.

REFERENCIAS

- ADAM, Antoine [1948] (1997), *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. I (París: Albin Michel).
- ARISTÓTELES (1966), *Physique* (I-IV), texto establecido y trad. de Henri Carteron (París: Les Belles Lettres).
- ____ (1974), *Poética*, ed. trilingüe y trad. de Valentín García Yebra (Madrid: Gredos).
- BAILLET, Adrien [1691] (2012), *La vie de Monsieur Descartes*, seguido de *Abrégé de la vie de M. Baillet* por Bernard de la Monnoye (París: Éditions des Mallassis).
- BÉNICHOU, Paul (1948), *Morales du grand siècle* (París: Gallimard).
- BEYSSADE, Jean-Marie (1991), “Descartes et Corneille ou la démesure de l’ego”, *Laval théologique et philosophique*, 47, 1: 63-82.
- BEYSSADE, Jean-Marie y KAMBOUCHNER, Denis (2016), “Jugement sur quelques lettres de Monsieur de Balzac (Censura quarundam epistolarum Domini Balzacii)”, presentación, trad. y notas de Michelle Beyssade y Denis Kambouchner, en Descartes (2016: 278-284, 651-655).
- BOILEAU, Nicolas (1985), *Satires, Épîtres, Art poétique*, ed. de Jean-Pierre Collinet (París: Gallimard).
- BRAY, René [1926] (1951), *La formation de la doctrine classique en France* (París: Librairie Nizet).
- BRUNETIÈRE, Ferdinand (1882), “Descartes et la littérature classique”, *Revue des Deux Mondes*, 53: 446-465.
- CAHNÉ, Pierre-Alain (1980), *Un autre Descartes. Le philosophe et son langage* (París: Vrin).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1994), *La vida es sueño*, ed. de Ciriaco Morón Arroyo (Madrid: Cátedra).
- CASSIRER, Ernst [1932] (1981), *La filosofía de la ilustración*, trad. de Eugenio Imaz (México: Fondo de Cultura Económica).
- ____ [1939] (1997), *Descartes, Corneille, Christine de Suède*, trad. de Madeleine Francès y Paul Schrecker (París: Vrin).
- CORNEILLE, Pierre (1957a), *Théâtre complet*, texto prefaciado y anotado por Pierre Lièvre, ed. compl. de Roger Caillois, vol. I (París: Gallimard).
- ____ [1660] (1957b), “Discours de l’utilité et des parties du poème dramatique”, en Corneille (1957a: 60-85).
- COUSIN, Victor (1843), *Des pensées de Pascal. Rapport devant l’Académie française sur la nécessité d’une nouvelle édition de cet ouvrage* (París: Ladrangé).
- ____ (1853), “L’art français au XVII^e siècle”, *Revue des Deux Mondes*, 2: 865-893.
- DESCARTES, René (1974-1983), *Oeuvres de Descartes*, ed. de Charles Adam y Paul Tannery [AT], nueva presentación en coedición con el Centre National de la Recherche Scientifique, 13 vols. (París: Vrin).
- ____ (2016), *Oeuvres complètes*, vol. I, dir. de Jean-Marie Beyssade y Denis Kambouchner (París: Gallimard).
- DUMONT, Pascal (1997), *Descartes et l’esthétique* (París: Presses Universitaires de France).
- FURETIÈRE, Antoine (1690), *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 3 vols. (La Haya: Arnout et Reinier Leers).
- HORACIO (2008a), *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, introducción, trad. y notas de José Luis Moralejo (Madrid: Gredos).
- ____ [19 a.C.] (2008b), *Arte poética* [AP], en Horacio (2008a: 380-410).
- HUME, David (1987), *Essays Moral, Political, and Literary*, ed. de Eugene F. Miller, con variantes de la edición de 1889 de T. H. Green y T. H. Grose (Indianápolis: Liberty Classics).
- JACQUOT, Jean (1957), “«Le théâtre du monde» de Shakespeare à Calderón”, *Revue de littérature comparée*, 31, 3: 341-372.
- KAMBOUCHNER, Denis (2013), *Le style de Descartes* (París: Manucius).
- KRANTZ, Émile (1882), *Essai sur l’esthétique de Descartes étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVII^e siècle* (París: Librairie Germer Baillière et Cie).
- LA BRUYÈRE, Jean de [1688] (1992), *Les caractères ou les mœurs de ce siècle, précédés de Les caractères de Théophraste traduits du grec*, texto establecido, presentado y anotado por Patrice Soler, en Lafond (1992a: 635-975).
- LA FONTAINE, Jean de (1954), *Fables, contes et nouvelles*, vol. I de *Oeuvres complètes*, texto establecido y anotado por René Groos y Jacques Schiffrin, prólogo de Edmond Pilon y René Groos (París: Gallimard).
- LAFOND, Jean (1990), “Guez de Balzac et Descartes”, *XVII^e siècle*, 168, 3: 303-315.
- ____ (dir.) (1992a), *Moralistes du XVII^e siècle* (París: Robert Laffont).
- ____ (1992b), “Descartes philosophe et écrivain”, *Revue philosophique de la France et de l’Étranger*, 182, 4: 421-438.
- LANSON, Gustave (1894), “Le héros cornélien et le «génereux» selon Descartes”, *Revue d’histoire littéraire de la France*, 1: 397-411.
- ____ (1896), “L’influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 4, 4: 517-550.

- MICHÉA, René (1938), “Les variations de la raison au XVIII^e siècle. Essai sur la valeur du langage employé en histoire littéraire”, *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger*, 126, 9/10: 183-201.
- MOLIÈRE (1956a), *Oeuvres complètes*, texto establecido por Maurice Rat, vol. I (París: Gallimard).
- ____ [1663] (1956b), *Critique de l’école des femmes*, en Molière (1956a: 521-548).
- ____ [1666] (1956c), *Le Tartuffe ou l’Imposteur*, en Molière (1956a: 681-772).
- MONTAIGNE, Michel de [1595] (1962), *Oeuvres complètes*, textos establecidos por Albert Thibaudet y Maurice Rat, introd. y notas de Maurice Rat, vol. I (París: Gallimard).
- MOREL, Jacques (1997), *De Montaigne à Corneille* (París: GF Flammarion).
- NISARD, Désiré (1854), *Histoire de la littérature française*, t. II (París: Firmin Didot).
- PARMENTIER, Bérengère (2000), *Le siècle des moralistes* (París: Seuil).
- PARRA PARÍS, Lisímaco (2007), *Estética y modernidad. Un estudio sobre la teoría de la belleza de Immanuel Kant* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia).
- PASCAL, Blaise (1968), *Pensées et Opuscules*, introd., noticias y notas de Léon Brunschvicg (París: Classiques Hachette).
- ____ (1986), *Pensamientos*, trad., introd. y notas de J. Llansó (Madrid: Alianza Editorial).
- PEYRE, Henri [1942] (1996), *¿Qué es el clasicismo?*, trad. de Julián Calvo (México: Fondo de Cultura Económica).
- ROHOU, Jean (2002), *Le XVIII^e siècle, une révolution de la condition humaine* (París: Seuil).
- RODIS-Lewis, Geneviève (1995), *Descartes* (París: Calmann-Lévy).
- ____ (1997a), *Le développement de la pensée de Descartes* (París: Vrin).
- ____ (1997b), “Les derniers écrits de Descartes”, en Rodis-Lewis (1997a: 203-223). [Primera publicación en italiano como “Gli ultimi scritti di Descartes”, *Discipline Filosofiche*, 2: 15-42].
- SHAKESPEARE, William [1623] (2001), *The Tempest*, ed. de Virginia Mason Vaughan y Alden T. Vaughan (Londres: Thomson Learning).
- SOUCHON, Henri (1980), “Descartes et Le Brun”, *Les Études philosophiques*, 4: 427-458.
- SPINOZA, Baruch [1925] (1972), *Opera*, ed. de Carl Gebhardt, 4 vols. (Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung).
- ____ (1988), *Correspondencia*, trad. de Atilano Domínguez (Madrid: Alianza Editorial).
- ____ [1677] (2005), *Ética demostrada según el orden geométrico*, ed. y trad. de Atilano Domínguez (Madrid: Trotta).
- TAPIÉ, Victor-Lucien [1952/1967] (2014), *La France de Louis XIII et de Richelieu* (París: Flammarion).
- TATARKIEWICZ, Władysław (1968), “L’esthétique du Grand Siècle”, *XVIII^e siècle*, 78: 21-39.
- WATSON, Richard A. (1990), “Descartes n’est pas l’auteur de «La Naissance de la paix»”, *Archives de philosophie*, 53: 389-401.
- ____ (2003), *Descartes. El filósofo de la luz*, trad. de Carlos Gardini (Barcelona: Vergara).
- ZUBER, Roger y Cuénin, Micheline (1990), *Le Classicisme* (París: Artaud).

DE LA DESAZÓN DE LA PRESENCIA A LA REINVENCIÓN MEDIAL

Una lectura de la teoría fotográfica de Rosalind Krauss

· Rodrigo Zúñiga ·

Rodrigo Zúñiga
Universidad de Chile

De la desazón de la presencia a la reinención medial. Una lectura de la teoría fotográfica de Rosalind Krauss

DOI: 10.36446/be.2026.72.432

Resumen

El artículo plantea una lectura de la teoría fotográfica de Rosalind Krauss, de una radicalidad a menudo insospechada, tomando dos momentos de su producción. En el primero, cuyo eje es “Notes on the Index” (1977), Krauss desplaza lo fotográfico hacia lo *site-specific* y se muestra cómo, junto con una innovadora analítica de lo indicial, otorga una preeminencia medial a la fotografía entre las prácticas emergentes del período. En el segundo, basado en el artículo “Reinventing the Medium” (1999), y en pleno debate sobre lo post-medial, la ejemplaridad de lo fotográfico se fundamenta en su condición heterogénea y su reinención permanente. Se destaca así una teoría que, consistentemente, ha concebido la fotografía como el lugar predilecto para pensar el *medium*.

Palabras clave

Estética fotográfica; Arte indicial; Intermedialidad; Obsolescencia; Post-medial

From the Unease of Presence to Medial Reinvention. A Reading of Rosalind Krauss's Photographic Theory

Abstract

The article offers a reading of Rosalind Krauss's theory of photography, whose radicality has often gone unsuspected, by considering two moments in her production. In the first, centered on “Notes on the Index” (1977), Krauss shifts the photographic toward the site-specific, and it is shown how, together with an innovative analysis of the indexical, she grants photography a medial preeminence among the emerging practices of the period. In the second, based on the article “Reinventing the Medium” (1999), and within the debate on the post-medium condition, the exemplary character of the photographic is grounded in its heterogeneous condition and its permanent reinvention. Thus, the article highlights a theory that has consistently conceived photography as the privileged site for thinking the medium.

Keywords

Photographic aesthetics; Indexical art; Intermedia; Obsolescence; Post-medium

Recibido: 13/03/26. Aprobado: 18/05/26.

Una de las mayores contribuciones de Rosalind Krauss al estudio de las artes emergentes durante las décadas del '60 y del '70, con el ascenso de la joven generación de Norteamérica y el trasfondo del debate “posmoderno”, puede resumirse así: lo que realmente articuló la heterogeneidad de prácticas que surgieron durante aquellos años fue una lógica indicial; cabe hablar entonces de la figura teórica de un *arte indicial*. Este planteamiento de Krauss es más radical de lo que aparenta. Entre el agotamiento y la necesaria reformulación de algunas categorías de la historiografía del arte, como “escultura” (véase Krauss 1979), y el decidido abandono de otras, como “estilo”, contra la cual la autora libra una batalla sin tregua (Krauss 1981), se impone, por otro lado, esta constatación transversal de que muchas propuestas del período funcionan como huellas, rastros o marcas de una presencia. Esta “incisiva teoría”, como la llama Foster (2001b: 83), “brillante gesto intuitivo”, en palabras de Doane (2002: 3), supone un cambio extraordinario en la perspectiva analítica. El modelo de Krauss es por cierto la fotografía refundamentada desde la semiótica del *index*. Pero su lectura suma algunas particularidades que no debiesen obviarse. No se trata de una ontología reduccionista, como injustamente acusa Rouillé (2005: 248). Más allá de las disputas sobre la nomenclatura semiótica que mejor conviene a lo expuesto por la autora (Lauzon 1998), o de las sucesivas reconfiguraciones teóricas a las que dio lugar o que dialogan con ella en diversos términos (Barthes 1980, Dubois 1986, Schaeffer 1987, Tisseron 1996, Soulages 2005, por nombrar apenas algunas), es importante reivindicar el desplazamiento estratégico a que dio lugar el uso del *index* en el texto de Krauss. Como acota Schneller (2007), éste se inscribe en una voluntad de renovación de la crítica de arte estadounidense, propiciando una “forma teórica de impureza” que finalmente asaltaba la hegemonía modernista de la “especificidad del médium” greenberguiana. A diferencia también del grupo en torno a *Cahiers de la Photographie* formado en 1981, resulta ajeno a Krauss el propósito de “valorizar la fotografía como un arte, volviendo sobre su ontología” (Schneller 2007: 6). El precepto o *razón krausseana* apuntará en otra dirección. Comprendida desde el *index*, la fotografía pasa a ocupar el centro del diagrama medial que propone la autora. Vertida hacia la huella física, trasciende la consabida dependencia del mundo exterior, la captura sensible del entorno bajo parámetros icónicos o miméticos. El diagnóstico de Krauss apunta a que, dado que las prácticas escultóricas e instalativas, las performances, los desarrollos de

Boletín de Estética 72: 27-49, 2026

ISSN 2408-4417 (online) | DOI: 10.36446/be.2026.72.432

la pintura abstracta, etc., están convirtiendo sus códigos *hacia lo indicial* –más precisamente: están siendo reemplazados sus lenguajes articulados y sus convenciones por el “registro de la pura presencia física” (Krauss 1977a: 81)– la fotografía ocupa ahora, contra todo pronóstico, una posición hegemónica, consolidándose como el medio *primus inter pares*.

El protagonismo medial de la fotografía en la obra de Rosalind Krauss es el objeto de análisis de este artículo. Para ello, nos centraremos primero en el complejo de conceptos y de relaciones (entre *index*, *shifter*, campo imaginario, *site-specific*, regresión subjetiva, etc.) que la autora desarrolla en “Notes on the Index” (1977), y que da lugar a una de las propuestas más arriesgadas y fructíferas del período. Luego, pondremos en relación los logros y descubrimientos de ese primer momento canónico, con lo que la autora trabajará veinte años después, sobre todo en “Reinventing the Medium” de 1999, en un contexto histórico marcado por la revolución digital, en el que la validación y nuevo protagonismo medial de lo fotográfico pasará, paradójicamente, por su cada vez más evidente obsolescencia tecnológica. En suma, nos interesa poner de relieve la interna relación entre estos dos momentos, a fin de configurar una visión compleja y articulada de los aportes teóricos de la autora a la reflexión fotográfica en las últimas décadas del siglo XX.

1. LA FOTOGRAFÍA, UN MEDIO *PRIMUS INTER PARES*

En el primer momento que comenzábamos a caracterizar más arriba, la idea central del diagnóstico de Krauss radica en que muchas obras que formalmente no son fotografías, operan *como si lo fueran*. En “Notes on the Index: Seventies Art in America, Part 2”, analiza la exposición “Rooms” realizada en el edificio P.S.1, en Long Island City, en mayo de 1976. La muestra contaba, entre otros, con trabajos de Lucio Pozzi, Michelle Stuart, Gordon Matta-Clark y Marcia Halif. Todos ellos, precisa Krauss, “pertenecían al género de las instalaciones”, y “explotaban el estado de abandono del edificio: sus suelos podridos, su pintura despellejada, sus yeserías desmoronadas” (1977b: 60).¹ Es decir, la realidad material del edificio, el *aquí y ahora* de su presencia derruida, adquiriría protagonismo emergiendo en el ámbito de cada obra particular, provocando con ello “una extraordinaria sensación de pasado temporal” (1977b: 65). Una obra como *Doors, Floors, Doors* de Matta-Clark, consistía en la extracción de “las tablas del suelo y el techo que rodean las vigas de tres pisos sucesivos del edificio”, con objeto de abrir “un pozo vertical a través de su estructura así revelada” (Krauss 1977b: 60). Con el seccionamiento directo en el macizo arquitectónico, Matta-Clark trazaba

una marca profunda que resignificaba todo el edificio, logrando insertarlo “en la conciencia del espectador en forma de fantasma” (Krauss 1977b: 65). En *Pintura P.S.1*, de Pozzi, la abstracción pictórica tomaba también el camino del signo indicial. Como está dicho, Krauss hablará a menudo en este ensayo de una *reducción a huella* del signo convencional. Esta reducción es de naturaleza *fotográfica* (vale decir, indicial): consiste en la debilitación de las convenciones estéticas, de los lenguajes articulados de una disciplina, con toda su sedimentación histórica, por el rastro físico de una presencia. Es lo que ocurre en *Pintura P.S.1*, en la que se advierte, a juicio de Krauss, la transformación del funcionamiento establecido en la pintura abstracta tal como se había desarrollado en la década anterior. Los paneles bicromáticos de Pozzi, que coincidían con distintos lugares en que las paredes del lugar evidenciaban cambios de color en la pintura, funcionaban como *marcas de presencia* fuera del perímetro del espacio pictórico, en la medida en que intervenían directamente sobre la especificidad espacio-temporal del sitio. En Matta-Clark como en Pozzi, como en los demás ejemplos descritos de la muestra, Krauss exhibe las evidencias del giro indicial. En las prácticas artísticas se advierte, insiste la autora, una declinación de las convenciones o códigos formales (pictóricos, escultóricos, dancísticos, instalativos, etc.) que otorgaban hasta hace muy poco, a cada uno de estos géneros, sus cualidades o elementos característicos. La declinación de los códigos, según entiende Rosalind Krauss, da paso a nuevos *mensajes sin código*.

¿Qué significa que las prácticas artísticas emergentes propendan a ser comprendidas bajo la consigna del *mensaje sin código*, sino que, en su estructura significante, es la fotografía la que asume el rol de modelo operativo? La referencia inequívoca resulta ser Roland Barthes. En “Rhétorique de l’image”, Barthes había aislado convincentemente el *mensaje denotativo*, a partir de la literalidad del registro fotográfico. El autor entiende que la fotografía, entre las técnicas y tecnologías de la imagen, y en razón de esta denotación pura, produce una *diferencia* fundamental: instala la conciencia del “haber estado ahí”. “Nos encontramos”, escribe Barthes a este respecto, “con una nueva categoría del espacio-tiempo: localización inmediata y temporalidad anterior”, y prosigue: “en la fotografía se da una conjunción ilógica entre el *aquí* y el *entonces*. Sólo a nivel de este mensaje denotado o mensaje sin código se comprende plenamente la *irrealidad real* de la fotografía” (Barthes [1964] 1986: 40). La foto que observo *en este momento*, me conecta *aquí* con lo sucedido que viene regresando desde su propia lejanía, desde aquel pretérito *ça a été*.² Tal como ya había sostenido en “Le message photographique” unos años antes, Barthes asevera que toda fotografía, por constituir

¹ Salvo indicación contraria en la respectiva entrada bibliográfica, todas las traducciones al español son propias.

² Queda en evidencia hasta qué punto, en la obra de Barthes, se sostendrá esta premisa general todavía hasta “La Chambre claire” (1980).

un *analogon* perfecto de la realidad, no necesita disponer de un “relevo”, de un código o segundo mensaje (connotativo): la foto encarna un tipo de mensaje no codificado [*message sans code*] que, por efecto de la contigüidad física propia de la impresión química sobre un soporte, pertenece al orden del mundo natural, produciendo un sentimiento de “plenitud analógica” de la mayor intensidad (Barthes [1961] 1986: 14).³ En palabras que esta vez son de Krauss, la veracidad documental inherente al registro fotográfico “está fuera del alcance de los posibles ajustes internos que son la propiedad necesaria del lenguaje”. Y recalcará, insistiendo en esta constitución tautológica, a fin de poner de relieve su irresoluble paradoja: “El tejido que envuelve y conecta los objetos contenidos en la fotografía es el propio mundo, más que un sistema cultural” (Krauss 1977b: 60). Tomando apoyo en el fuerte componente denotativo de la lectura barthesiana de la fotografía, Krauss asentará la siguiente idea en “Notes on the Index”: así como la foto testimonia algo que estuvo frente a la cámara, estas instalaciones artísticas testimonian algo que ocurre *en ese lugar específico*. Esto que ocurre, como todo aquello que ocurre en el momento en que está sucediendo, impone la fuerza de su presencia. La autora hablará de *mute presence of an uncoded event* a propósito de aquello con que los artistas “indiciales” están empezando a trabajar (Krauss 1977b: 60).

La foto se traslada –como medio eminente que subyace a los otros medios– al espacio, al lugar, a la escena misma. La indicialidad se vuelve eje del formato instalativo. Krauss vincula el territorio semántico de la fotografía (huella, contacto, impresión, etc.) con el de las nacientes prácticas *site-specific*, conscientes de las indelegables características del sitio que se interviene.⁴ La mixtura físico-temporal de la fotografía (*aquí - en aquel*

³ Desde *Mythologies* (1957), forma parte de las preocupaciones teóricas y políticas de Barthes el riesgo de que la condición puramente denotativa de la fotografía sirva a los propósitos de la fundamentación mítica, naturalizada o ideológica, de cualquier creencia. Contra ello, como es sabido, se afanará intensamente en su labor analítica en torno a las imágenes y su discursividad. *Mutatis mutandis*, un aspecto interesante de la lectura que realiza Krauss sobre la fotografía surrealista, opera en sentido inverso. Krauss explica que, a diferencia del fotomontaje dadá, la foto surrealista tiende a no ser fragmentaria, sino a mantener intacta la unidad de la impresión fotográfica. Así, los fotógrafos surrealistas (Ray, Tabard, etc.) buscaban reforzar que la imagen “se leyera fotográficamente, es decir, en contacto directo con la realidad” (Krauss 1981: 25), como si lo maravilloso o convulsivo que ella presentaba emanara “naturalmente” de esa realidad. Dicho de otro modo, Krauss establece que la “denotación” barthesiana –la lógica indicial, la verosimilitud de que *eso ocurrió*–, es la base de sustentación necesaria, en este caso, para la producción de lo maravilloso.

⁴ A lo largo de esta exposición, a fin de no desviarnos de nuestra lectura de Krauss, haremos un uso genérico del concepto *site-specific*, asimilándolo, la mayoría de las veces, al lugar en que se realiza la intervención. Por supuesto, desde fines de la década del '60, sea a la luz de la dialéctica *Site / Nonsite* de Robert Smithson –tan presente en la obra de Matta-Clark (véase Muir 2016: 131-132)– o con las diversas prácticas anti-institucionales (*Land Art*, arte efímero, etc.), cada vez más conscientes del “poder económico del mercado del Arte” (Scholte 2022: 43), fue tomando forma una perspectiva crítica y política de los emplazamientos

entonces), sobre la que Roland Barthes reclamaba atención (siguiendo la estela del “aura” de Benjamin), se transfiere, en las prácticas indiciales que expone Krauss, como componente espacial (físico-circunstancial, si nos permitimos la expresión). La condición coyuntural de la obra –y en esto reside la novedad de la interpretación de Krauss– es correspondiente con la contingencia y la fugacidad del sitio intervenido: no tiene sentido más que *en ese lugar, en ese momento*.⁵ La obra se vuelve estrategia de demarcación, hace *aparecer* el lugar.

Ahora bien, resta un paso fundamental a fin de ponderar lo que está en juego en la argumentación de Rosalind Krauss sobre el *index* y, en la misma línea, sobre la transferencia de la lógica fotográfica a las intervenciones *in situ* del tipo “P.S.1”. Además del *index*, hay un segundo término complementario que resulta clave en este contexto y cuya omisión haría imposible captar lo sustantivo del gesto de la autora. Es la noción de *shifter* o modificador.

2. ENTRE INDEX Y SHIFTER: LA FRAGILIDAD IDENTITARIA

Una idea central que está presente en “Notes on the Index” y en otros escritos del período como “Marcel Duchamp o el campo imaginario” (Krauss [1981] 2002b), se resume en la frase “colapso del modificador”, *the collapsed shifter* (Krauss 1977a: 72). Repetiré a este respecto algunas cosas conocidas. *Shifter* es un término que Roman Jakobson utilizó para referirse al signo lingüístico que contiene la función de “vacío”. Es el caso de pronombres personales como “Yo” o “Tú”, de adjetivos demostrativos como “esta” o “este”, de los adverbios temporales “ayer”, “mañana”, etc. El *shifter* “no puede ser definido sin referencia al mensaje” (Jakobson [1957] 1971b: 131), dependiendo siempre, para cobrar su plena significación, de la contigüidad de un referente efectivamente existente, y es esta cualidad la que lo liga a la tipología de signos que Charles Peirce denominó *index* (Krauss 1977a: 70; Jakobson [1957] 1971b: 132).⁶ Lo que Krauss destaca es que, en ciertas prácticas artísticas comenzando por Duchamp y prolongándose en aquellas que hemos referido, desarrolladas mucho más tarde (en

concretos, todo lo cual incidió en el desarrollo de esta noción. Para una consideración histórica y conceptual del fenómeno *site-specific*, véase Deutsche 1996, Kwon 2002 y Scholte 2022.

⁵ Esta constitución deíctica no escapa, por cierto, a un análisis que ponga de relieve su inherente *teatralidad*, como se aprecia en la lectura de Butler 2010.

⁶ En un texto muy posterior (“Michel, Bataille et moi”) que aborda algunas obras de Joan Miró, publicado en *October* en la primavera de 1994 y recogido más tarde en *Perpetual Inventory*, Krauss retomará abreviadamente los mismos términos relativos a la estructura indicial de la fotografía (como a menudo hizo en diversos momentos de su trayectoria, entre ellos el importante capítulo “Six” de *The Optical Unconscious*), aunque la referencia al *shifter* será reemplazada por la mención a los “empty signs” de Émile Benveniste (Krauss 2013: 169).

los años '70), se anunciaría una particular desestabilización en el uso del *shifter*, que se traduce específicamente en la confusión entre “Yo” y “Tú”. No dejará de llamar la atención la provocativa relación historiográfica que lleva a Krauss a vincular fenómenos artísticos tan alejados en el tiempo: tal intempestividad se justifica por la propia extemporaneidad de Marcel Duchamp, agente y pieza maestra del *arte indicial* y, en particular, mente perspicaz que supo vérselas mucho antes que nadie con las veleidades del *shifter*. Con todo, el ejemplo con el que Krauss comenzará su argumentación no pertenece a Duchamp, sino a Vito Acconci. Se trata del monólogo que el artista realiza frente a un espejo en *Airtime*, en 1973: “‘Tú’ es un pronombre que sustituye, en el espacio de este monólogo filmado, a una persona ausente”, recalcará la autora, “[p]ero el referente de este ‘tú’ se escabulle [*keeps slipping*], cambia [*shifting*] y regresa de nuevo al ‘yo’ que es él mismo, reflejado en el espejo”. La autora cerrará su descripción con una frase cuyo sentido sólo se aclara más adelante: Acconci “pone en escena el drama del modificador [*shifter*] – en su forma regresiva [*in its regressive form*]” (Krauss 1977a: 69).

Convendrá recordar que *Airtime* fue una intervención medial realizada en la galería Sonnabend en New York, que constaba de siete monitores televisivos y audios en *loops*, que pasaban por circuito cerrado el monólogo de Acconci frente al espejo, grabado en varias sesiones durante el tiempo de la exposición. La escena que interesa a Rosalind Krauss, como se advierte, representa sólo un aspecto del conjunto de la intervención. Sin embargo, a partir de él, la autora pudo deducir un síntoma de época y una clave de lectura sobre el arte posmoderno. Poco antes, en “Video and Narcissism”, aludiendo también a *Airtime*, había dictaminado que “‘Yo’ y ‘tú’ son marcadores del intercambio autista entre Acconci y su propia imagen” (Krauss [1976] 2013: 8). Aunque esa vez no usó la palabra *colapso*, sí llegó a inferir que el *medium* verdadero del emergente arte del video era una “situación psicológica” (Krauss [1976] 2013: 11) en la que el *performer* retiraba la atención libidinal desde un objeto externo para trasladarla íntegramente al yo [*self*], generando una situación propiamente narcisista. Cuando escribe “Notes on the Index”, los aparatos lingüístico y psicoanalítico empalman por completo con conceptos y asuntos provenientes de la teoría fotográfica, de la estética y la teoría del arte contemporáneos: Krauss llevaba un tiempo elaborando el problema en esa dirección. Al vincular, tanto en “Notes on the Index” como en “Marcel Duchamp o el campo imaginario”, el *shifter*, el *index* y la fase del espejo lacaniano (Lacan [1949] 1966b), la autora planteará que la indistinción entre “yo” y “tú” antes descrita apunta a un “transitivismo”, es decir, a una incertidumbre fundamental,

especie de *movimiento sísmico* de la estructura subjetiva del “yo”, que de pronto parece *caerse del sentido* para retornar “al ámbito pre-edípico y pre-verbal del Imaginario [lacaniano]” (Krauss [1981] 2002b: 88; énfasis propio).

Toda la reflexión krausseana sobre el *index* fotográfico debe revisarse al alero de una palabra clave: *regresión*. Señalemos de inmediato que en “Corpus Delicti” de 1985, su revisión de la heterodoxa fotografía surrealista (Ray, Ubac, Tabard, Bellmer, etc.) se inscribía en un propósito semejante, orientándose por la categoría de lo *informe* de Bataille (1930) para mostrar que el colapso o erosión de las formas (como ocurre en la solarización de Ubac o en la inversión del negativo de Tabard, por ejemplo), era algo homólogo al colapso de la subjetividad. Todas estas operaciones fotográficas tendientes a provocar lo informe, atentaban en definitiva contra la *singularidad*, contra la propiedad de lo propio, contra la identidad de aquello que tiene nombre y puede nombrarse a fin de ser reconocido como ente: aquí, en cambio, una suerte de “espasmo de la naturaleza” causaba la indistinción estrepitosa de los límites entre las cosas (Krauss 1985c: 49; véase Krauss y Bois 1997). Esta especie de operación “contra-fotográfica”, en el sentido de atentatoria del dogmatismo de la foto como espejo de lo real, contenía necesariamente, en su extrañeza, elementos *regresivos*: cuestionando la singularidad de las formas y de las identidades, revocaba el plano simbólico y el marco del sentido en el que se desenvuelve la subjetividad, socavando su humanidad en dirección descendente, rotando hacia la *bassesse* (véase Krauss 1985c, 1985b y 1996: 149-195).

Lo que le interesa demostrar a Krauss al comienzo de “Notes on the Index” tiene que ver también con la *regresión*. Se trata, en este caso, de un vaivén regresivo, de una inestabilidad que no consigue ser aquietada, entre lo simbólico y lo imaginario (siempre en el sentido de Lacan). Tal será el eje de toda su lectura *indicial* y es importante –voy a insistir– tenerlo bien presente. Según este criterio, algo ocurre en el monólogo de Vito Acconci en *Airtime*, tal que afecta el funcionamiento lingüístico del *shifter* y que resulta más gravitante de lo que aparenta. Especialmente en el caso de los pronombres personales, éstos “juegan un rol importante en todo el análisis lingüístico del proceso psíquico por el cual el yo es a la vez formado y afirmado: identifican el sujeto como yo” (Krauss [1981] 2002b: 86). Por ello, la erosión o “mal uso” del *shifter*, la confusión del sujeto hablante con otro (yo...tú), la pérdida de límites por así decir (tal como sucedía con lo *informe*), implica un evento regresivo. La subjetividad pierde apoyo en el lenguaje, en la configuración simbólica que le permite conceptualizar y, en consecuencia, instalarse y orientarse en el mundo. Esta circunstancia, que Krauss entiende que se vuelve síntoma en la performance de Vito Acconci, significa la puesta

en cuestión de una certeza fundamental que está en la base de la constitución del orden simbólico: el hecho de arribar al complejo y tardío uso adecuado del signo “yo” (Krauss 1977a: 69), que insta la auto-apropiación como existencia singular. Lo plantearemos así: al asociar “*ésta, mi presencia*” con el signo “yo”, que es lo que sucede cuando alguien dice “yo”, la persona está realizando un acto de auto-señalamiento a través del habla (como si se apuntara a sí mismo/a con el dedo), de modo que en esta sencilla acción deíctica se cumple una y otra vez, al decir “yo”, lo que en la infancia representó la incorporación del ser humano al ámbito del lenguaje y de la cultura, como *consciencia de sí mismo/a*. Es esto lo que entra en crisis, regresivamente, en el monólogo de Acconci. Por eso Krauss habla de un “drama”. Al volverse cuando menos equívoca la relación con los modificadores “yo” y “tú”, el sujeto acusa una tendencia a una fractura o escisión, que irrumpe por vías semejantes a lo que sucede con la afasia, con la división identitaria mediante adopción de un alter-ego y con el uso insistente de retruécanos y juegos de palabras (Krauss 1977a: 72). Dicho de otro modo, se revela una fragilidad identitaria que podría llegar a ser turbulenta.

3. LA DESAZÓN DE LA PRESENCIA (¿A QUÉ APUNTA EL INDEX?)

Como indicábamos más arriba, es notorio que varios de estos elementos se encuentran presentes en la producción de Marcel Duchamp. De manera sutil, la autora mostrará una versión de Duchamp en que éste aparece menos como dueño de la última palabra, menos ironista eximio, indiferente y calculador, y más propenso a la turbulencia, a ser portador de una subjetividad frágil, en estado de derrumbe. Duchamp, desde esa perspectiva, es leído por Rosalind Krauss como el exponente intempestivo de un síntoma “posmoderno”: la debilitación o deslocalización del sujeto, envuelto en las redes del significante y en la debacle del orden simbólico. Lo interesante, y ahora se entiende el rumbo de esta digresión, es que la fotografía –el *index*, propiamente hablando– se vuelve el medio predilecto para elaborar tal sintomatología.

Krauss insistirá en que, en la obra de Duchamp, están presentes de manera consistente estos mismos factores de que hemos venido hablando: colapso del *shifter*, omnipresencia del *index* y remisión de lo simbólico a lo imaginario. En la extravagante presencia de *Rose Sélavy* y sus alambicados juegos verbales y homofonías (por ejemplo, en *Machine optique*, de 1920), se ejecuta “la división de la propia identidad en un ‘Yo’ y un ‘tú’ mediante la adopción de un alter-ego” (Krauss 1977a: 72). En *Tu m’*, lienzo de 1918 encargado por Katherine Dreier, las sombras pintadas remiten a *ready-mades* ausentes (la rueda de bicicleta, el sacacorchos, el perchero), compartiendo la escena

con objetos reales (un cepillo para botellas, alfileres, un perno) y elementos de trampantojo, entre ellos una mano ilusionista que *señala* con el dedo índice – estando presentes en el espacio de representación, en definitiva, y en clara filiación platónica, tanto sombras como copias de entes y objetos tridimensionales (véase Krauss 1977a, [1981] 2002b y De Duve 1997: 408). Este “panorama del *index*”, como lo llama Krauss (1977a: 70), resulta sin embargo difícil de comprender para el espectador, que requeriría de una orientación hermenéutica que no está del todo proveída, tal como a menudo ocurre también con las fotografías (por sencillas que parezcan), en cuanto suelen requerir de una nota al pie de la imagen que precise la referencia de que se trata. Y si tomamos la polivalente producción de *ready-mades*, la lección radical de Duchamp pasa por la elección *indiferente* de un objeto *cualquiera*: lo decisivo, independientemente de las condiciones que llevan a tal o cual elección, es que ese objeto es *señalado*, apartado y sustraído de su uso, trasladado y expuesto en otro lugar. Al producirse esta *transferencia*, el *ready-made* encarna, a un mismo tiempo, la operación indicial (fotográfica) que *señala un objeto* y la operación *site-specific* que interviene un espacio (al haber trasladado el objeto): *este objeto – en este lugar*.

Ciertamente en el *Gran Vidrio* (1918-1923) o en un ejercicio tardío como *With my Tongue in my Cheek* (1959), Krauss asentará todavía esta articulación permanente entre *index* y *shifter* en la obra de Duchamp. Lo que está en juego, insistamos, es una ambivalencia fundamental, que es factible traducir también de la siguiente manera: *autoafirmar mi propia presencia revela, en el fondo, una ansiedad profunda*. Es decir, sería en las prácticas de auto-representación, de auto-inscripción (formas o formatos *autográficos*, si nos permitimos la expresión), donde, paradójicamente, la desarticulación subjetiva, la fragilidad del propio yo, se haría más evidente y dolosa. Y es esto lo que induce a la autora a sostener que la producción duchampeana transita de un modo de auto-representación a otro, al abandonar la pintura prosiguiendo por otras vías, más radicales y enigmáticas, su proyecto de representación del yo (lo cual equivaldría a decir, *mutatis mutandis*, su proyecto de anulación del yo). “El *Gran Vidrio* es, desde luego, otro autorretrato”, acotará Krauss (1977a: 74), uno que de hecho exige entender, como demuestra la autora, que Duchamp lo concibió justamente como una especie de fotografía, tal como aparece suficientemente documentado en los propios comentarios y notas del artista, y su lenguaje de “exposiciones ultrarrápidas” y “retrato en vidrio” (véase Duchamp 1978): “Se hace bastante patente”, declara la autora, “que hablar de exposición rápida produciendo un estado de reposo, un signo aislado, corresponde al lenguaje de la fotografía” (Krauss [1981] 2002b: 81).⁷

⁷ En este mismo sentido: “Los ‘tamices’ y los ‘pistones’ subrayan un hecho preciso: en este *Retard en verre*, esta ‘fotografía’ muy grande y compleja, Duchamp concentra nuestra atención visual sobre un aspecto de

Resumamos. Nuestro punto aquí, siguiendo a la autora norteamericana, es que hay algo que vincula a Marcel Duchamp con las prácticas indiciales de los años '70: una especie de *desazón de la presencia*. ¿Qué significa esto? Primero, que tanto en Duchamp como en aquellas prácticas posmodernas, es la fotografía la que subyace a la operación o intervención de que se trate. Segundo, que esta fotografía está fundamentada en el *index*, en la huella física y su contigüidad presencial. Tercero, que esta condición indicial, sea que hablemos de una pintura como *Tu m'*, de un *ready-made* o de una instalación en un edificio como en la muestra "Rooms" (sabemos que Krauss entiende que este giro es "reciente", siendo Duchamp el antecedente remoto y extemporáneo), apunta a una fuerza pre-simbólica o pre-verbal, a una regresión de lo simbólico a lo imaginario. Krauss anuda *index* y *shifter* (Krauss 1977a: 70; [1981] 2002b: 85), a fin de remarcar la cuestión performativa que supone "indicar algo", por un lado, como también "indicarse a sí mismo" al decir "yo" o indicar a un interlocutor al decir "tú". La foto *indica*, el *shifter indica*. En un caso como en otro, rozamos los límites del lenguaje, nos situamos en un cierto vacío, por hallarnos en los límites del orden simbólico. En ambos, el lenguaje queda reducido a *eso*, *esto*, y a las funciones del "yo", "tú", que exigen presencia de un referente. De ahí su insistencia, también, en la regresión hacia lo imaginario en el sentido de Lacan: la caída de vuelta al juego "en presente" de las imágenes, que "son distintas del cuerpo y existen fuera del mismo en un espacio visual", pero que siguen siendo, pese a todo, "identificadas con él" (Krauss [1981] 2002b: 88), antes del ingreso del infante en el lenguaje y la cultura, de manera que sería más riguroso conjuntar: *index*, *shifter* y *lo imaginario*. En definitiva, lo que parece asombrar o inquietar a Rosalind Krauss concierne a esta experiencia de los límites, hacia la cual nos precipita, sin que lo advirtamos siquiera, el *index* fotográfico.

¿En qué sentido, entonces, la complementariedad que interesa a Krauss entre *index* y *shifter* tiene que ver con la emergencia de una presencia que nos desazona? Precisamente la desnudez del *eso*, *este*, *esta*, nos da la pista principal. La desconfianza lúdica de Duchamp hacia el lenguaje, la propia confusión del "yo" y el "tú" en el monólogo de Acconci, proporcionan a Krauss indicios potentes en la dirección de lo que antes llamábamos "declinación de los códigos", o debilitación simbólica del lenguaje, en pos de una imposición del registro de una presencia (mensaje denotativo fotográfico, o mensaje *sin código*) de una índole totalmente diferente. Si la denotación fotográfica, siguiendo a Barthes ([1964] 1986: 40), se reduce a *esto / aquí / en aquel entonces* (con

su ilógica conjunción temporal, como la denominaba el autor), y si la transferencia de esta denotación a las prácticas indiciales puede anotarse como *esto / aquí / ahora* (tal como en el *Ready-made*), entonces cobra todo el sentido la frase de Krauss relativa a una *mute presence of an uncoded event* (Krauss 1977b: 60; énfasis propio). El "arte indicial" tiene relación con una especie de mudez, de imposibilidad de nombrar. En lugar de ello, *apunta, indica*. O mejor diríamos: *demarca*.

Pensamos que es perfectamente factible, de hecho inevitable, orientar la lectura de estos argumentos de Krauss por vía de este acercamiento a lo innombrado que está en el centro del acto indicial. La comparecencia del discurso psicoanalítico (freudiano y lacaniano) en los textos de Krauss, sería suficientemente ilustrativo de lo que aquí está en juego para la autora. Pues, ¿qué significa en este caso señalar algo, demarcarlo? Contra toda evidencia, contra todo supuesto empírico, el gesto es más complejo de lo que aparenta. Señalar algo supone, efectivamente, distinguirlo, separarlo, ponerlo de relieve. Pero es también provocar un forado simbólico en él. Implica, por así decir, remover el nombre del ente que tenemos ante nosotros, remover el lenguaje que lo nombra y lo reviste: implica sustraerlo, desnudarlo, reemplazando su nombre por el señalamiento (*éste, eso*) y por su "muda presencia": conducirlo hasta el límite del lenguaje. Pues lo que no tiene nombre únicamente puede ser señalado. ¿Y no ocurre también que, en situaciones de mucha carga emocional o afectiva, perdemos las palabras, zozobramos ante ellas? Krauss, ya está claro por sus ejemplos duchampeanos, retendrá sobre todo este aspecto "siniestro" de lo deíctico,⁸ el "otro lado" del acto indicial, ese "otro lado" que en realidad es "todos sus lados", por el hecho de que la fuerza deíctica tiene que ver no simplemente con lo redundante de la evidencia ("esto es un lápiz"), sino, más allá de eso, con el *anonadamiento* del objeto, de la referencia empírica, con el reconocimiento de que el lenguaje cede ante la presencia de algo (cualquier cosa) que es irreducible a él: *eso, eso que no sé cómo nombrar*.

Se comprende la radicalidad de la teoría fotográfica de Rosalind Krauss en estos años de primera maduración de su trayectoria intelectual. El *index* aparece en su trabajo como *potencia demarcatoria*: así, más que enfatizar la redundancia de lo consabido (indicar un ente conocido), pone de relieve la paradoja de una presencia que se sustrae al lenguaje. Es lo que, años después, escribiendo una vez más sobre Roland Barthes (pero ahora sobre el Barthes de "La Chambre Claire", con quien las coincidencias son

lo fotográfico, lo que podríamos denominar su estatuto semiótico de huella. Nos damos cuenta entonces de que lo que más le interesaba era la naturaleza estructural de dicho estatuto" (Krauss [1981] 2002b: 84). Para una discusión más amplia sobre el *Grand Verre* como superficie de impresión, abarcando también lo retiniano y la erótica "carnal" duchampeana, véase Krauss 1996: 95-148 y Lyotard [1977] 2010.

⁸ En este mismo sentido, Doane señala que el *index* "como deixis, implica un vacío, una oquedad [*hollowness*] que solo puede llenarse en situaciones específicas, contingentes y siempre cambiantes. Es esta dialéctica de lo vacío y lo lleno la que le confiere al índice una inquietante extrañeza [*an eeriness and uncanniness*] que no se asocia con el ámbito del icono o el símbolo" (Doane 2007: 2).

notorias a este respecto), llevará a Krauss a insistir en que el *ça* del célebre noema barthesiano “*ça a été*” [esto ha sido] es en realidad equivalente al *Id* [ello] del psicoanálisis, de manera que la frase “Look!, There it is”, del traductor al inglés del libro de Barthes, debió haber sido formulada: “Look! There *Id* is!” (Krauss 2009: 188). En consecuencia, las prácticas indiciales en el arte posmoderno a que se refiere la autora, entendidas ahora como *prácticas demarcatorias*, dejan ver que el *index* apuntaba al centro de ese vacío que rodea y asedia a todo ente. Sobre todo en el caso de la auto-inscripción, de los procesos autográficos sobre los cuales arroja luz la referencia a Duchamp, la insistencia en la marca (“*yo estoy/estuve aquí*”) puede leerse, indudablemente, como un síntoma revelador de la ansiedad subjetiva ante un sentimiento inasible de inseguridad (mostrando hasta qué punto la exacerbación narcisista en la cultura contemporánea tiene un doble fondo inquietante). Y así como el *index* apunta al centro de ese vacío rondante que asola los nombres conocidos, la fotografía asedia (si se me permite formularlo así) de esa misma manera a las demás prácticas artísticas. En la lectura de Krauss, al conducir las y reducir las a la pura presencia, es decir a los límites de la experiencia, la fotografía deviene el medio por excelencia del arte posmoderno, el eje de la exploración intermedial, medio *primus inter pares* que hace valer su radicalidad ante las otras disciplinas.

4. OBSOLESCENCIA Y REINVENCIÓN DE LO MEDIAL: EL CAMBIO DE SIGLO Y LA EJEMPLARIDAD DE LA FOTOGRAFÍA

A fines de los años '90, la condición *primus inter pares* de la fotografía, que había estado sostenida sobre la base del *index*, la demarcación y la presencia, dio paso en la consideración teórica de Rosalind Krauss a un horizonte de problemas de distinto signo. No se tratará ya de explicitar su relación con aquello que, en la presencia del ente, excede al lenguaje, ni con la regresión subjetiva al campo imaginario. Por otro lado, el propio formato *site-specific*, que “Notes on the Index” ayudó a establecer en el lenguaje del arte contemporáneo comprendiéndolo al alero del *mensaje sin código*, formaba parte ya del repertorio común y del vocabulario de uso (véase Kwon 2002 y Butler 2010). En retrospectiva, la teoría indicial de Krauss exhibía una sorprendente virtud analítica que, a nuestro parecer, no siempre ha sido correctamente apreciada: proveía de una clave hermenéutica para prácticas artísticas emergentes e interdisciplinarias, surgidas del Minimal, del arte conceptual, del *Land art* y la performance (Acconci, Oppenheim, Hay, Hafif, Matta-Clark, etc.); se daba a leer como un texto de teoría fotográfica articulado fuertemente con elementos de la lingüística y, sobre todo, del psicoanálisis; alentaba una genealogía del arte moderno centrada en Duchamp (cuyo camino sería profundizado, sumando en ello al surrealismo, en la década del

'80 y comienzos de la del '90, con la publicación del fundamental *The Optical Unconscious*); indagaba también, un poco de soslayo, en cuestiones filosóficas relacionadas con la presencia, la debilitación del orden simbólico y los límites de la experiencia, en la línea de lo que poco después hará, de una manera diferente pero con clara afinidad, Roland Barthes en “La Chambre Claire”. Es difícil, aún en este rápido recuento, no apreciar la influencia que éste y otros escritos de Krauss del período ejercerían en los años venideros. Reteniendo invariablemente lo medular de la propuesta de “Notes on the Index”, la autora llevará a cabo, sin embargo, un interesante viraje que arroja una luz diferente sobre la fotografía en el cambio de siglo.

En 1999, Rosalind Krauss publica “Reinventing the Medium” en la revista *Critical Inquiry* y, al año siguiente, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of Post-medium Condition* (Thames & Hudson). A fin de conectar apropiadamente lo que ahí se trata con la lectura que estamos llevando a cabo, vamos a sintetizar y tratar unitariamente algunos aspectos medulares de su argumentación, poniendo de relieve el cambio en la perspectiva sobre lo fotográfico que la autora defiende en este período de su producción.

Será la *condición medial* de la fotografía el elemento catalizador de su análisis. Recordemos que a mediados de los '70 la estructura indicial fue la clave para comprender el desplazamiento hegemónico de la fotografía *entre* los medios artísticos. Fue esa naturaleza intermedial la que permitía sentar la idea de un *arte indicial*, entre lo fotográfico y lo *site-specific*. Esta virtud de la fotografía la volvía reacia al *leit motiv* greenberguiano de la reducción a lo esencial del *medium* en la diferenciación de las artes.⁹ Con ello, el paso a la consideración de la fotografía como la entrada hacia lo posmoderno ya estaba dado – no sólo en Krauss, también en autores como Craig Owens, Douglas Crimp o Benjamin Buchloh, con criterios relativamente afines (véase Foster 2001b). Ahora bien, en el linde entre los '90 y los 2000, el panorama era totalmente diferente. La fotografía análoga (pues aquí ya valen las precisiones en la nomenclatura), en un campo cultural globalizado viviendo la primera etapa de la revolución digital, había resignado su empuje y vigor de otrora, en una vacilante pero irremisible ruta hacia la obsolescencia. Resulta interesante constatar, con todo, que la toma de posición de Krauss hará de este cambio en la situación de la fotografía, de ocupar la

⁹ Greenberg (1940) se sabe parte, por supuesto, de un largo debate en torno al principio instalado por Gotthold Lessing en *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y de la poesía* ([1766] 1957), en relación con un criterio *medial* para pensar la modernidad en las artes. En ese debate histórico a que dará lugar este escrito, Greenberg juega un papel fundamental a mediados del siglo XX (en un primer balance del legado de la vanguardia histórica), en la renovación y profundización de aquella perspectiva *medial* en lo que atañe a todas las artes, pero principalmente a la pintura y la escultura.

posición preeminente a una clara subalternidad, el factor que posibilita desentrañar en ella una nueva e inestimable potencia.

Krauss insistirá en una paradoja. En el escenario de las artes, la foto ha sido un medio, digamos así, anómalo. Esgurridiza, mixta, oscilando entre lo culto y lo popular, entre lo artístico y lo no artístico, entre la ficción y lo documental (Rouillé 2005), entre lo irreversible de la toma y lo inacabable del trabajo del negativo (Soulages 2005), entre la actualidad y la memoria, entre la unicidad y la multiplicidad, la conceptualización de la fotografía jamás ha resultado sencilla ni ha asegurado fuertes consensos.¹⁰ Reticente, por la misma amplitud y diversidad de sus prácticas, por la democratización de sus usos y aplicaciones, a esquemas demasiado restrictivos, no es extraño que su penetración en el arte reafirmara su irreducibilidad a la lógica de las disciplinas. Esta recién llegada al terreno de las artes, a pesar de la enérgica defensa que intentaron autores como Francis Wey, Lady Elizabeth Eastlake o László Moholy-Nagy, nunca fue ratificada como arte “sin más”, sin vacilaciones. Como recuerda Krauss, Benjamin supo ver, en los años ’30, que aquella irreducibilidad era síntoma de algo mayor: la foto, dada su función de reproducción mecánica, tensionaba al máximo el estatuto de las artes en su conjunto (Krauss 2000: 46). No precisaremos retrotraernos a episodios de esta larga historia. Lo significativo es que esta “anomalía” enriqueció considerablemente el debate medial propiamente tal. Es este el punto de Krauss.

Ese enriquecimiento del debate, empero, debía esperar su mejor momento. Transitiendo entre las posiciones de Benjamin y de Greenberg, la autora asevera que la foto, cuyas cualidades obligan a reconocerla como una “forma que erosiona su propia especificidad” y que de hecho sirve para “atacar la idea de especificidad en las artes” (Krauss 2000: 45-46), constituye por excelencia el *medio contra-medial*. Cuando los términos de Greenberg parecieron imponerse en el contexto artístico norteamericano, la fotografía opuso tenaz resistencia. En los años ’70, su versatilidad la catapultó a cierta preeminencia intermedial. Krauss va a precisar que unos años antes, en la década del ’60, sobre todo con las prácticas foto-conceptuales, la fotografía atravesaba su apogeo como medio. Con ello quiere decir que en ese momento consiguió “su éxito

comercial, académico y museológico”, el que se produce justo en el momento de mayor despliegue de “su capacidad para eclipsar la noción de medio y para emerger como un objeto teórico, dada su heterogeneidad” (Krauss 1999: 295). De la resistencia a (i) la lógica greenberguiana del medio, (ii) a su propio apogeo como medio y luego (iii) a su hegemonía intermedial: tal es el trayecto que propone la autora para analizar la situación de la fotografía en el campo de las artes. Pero enseguida agrega que (iv) este objeto tan singular perderá “su fuerza deconstructiva al salir del ámbito de uso social y entrar en la zona de penumbra de la obsolescencia” (Krauss 1999: 295). Es la hora del cambio de siglo, en la que, argumenta, lo que otrora fuese su capacidad destructiva y deconstructiva del medio deviene “precisamente bajo el pretexto de su propia obsolescencia, una vía para lo que se podría llamar reinventar el medio [*reinventing the medium*]” (Krauss 1999: 296).

Es evidente que, en una perspectiva más amplia, lo que está en disputa es la noción de *medio*. Krauss irá en aquella dirección. Bajo el parámetro greenberguiano de lo medial, reductivo y esencialista (pues en último término extrema una defensa del principio de identidad), la fotografía, constitutivamente heterogénea y auto-diferencial, perteneciente al linaje de la televisión y del video (Krauss 2000: 31), se resiste. La fotografía es el medio *fuera de marco* del *medio*. Por ello, su apogeo en los años ’60 y ’70, en sentido estricto, sólo puede ser síntoma de un momento de transición (digamos, anuncio de lo posmoderno). Son estas cualidades, piensa Krauss, las que hacen de ella la emisaria de lo *post-medium*.

Detengámonos aquí un momento. Krauss recogerá de Stanley Cavell la idea de caracterizar la tarea del artista moderno como consistente en “crear no un nuevo ejemplo de su arte, sino un nuevo medio en él”, es decir, “establecer un nuevo automatismo [*a new automatism*]” (Cavell 1979: 104). Gabriel Cabello explica que la noción de “automatismo” permite a Rosalind Krauss “nombrar las leyes mediante las que los practicantes de una disciplina obtienen la libertad de improvisar”, siendo tales automatismos –ya sea géneros o formas, tipos, técnicas, modulaciones, etc.– aquello a partir de lo cual “una tradición se sostiene a sí misma” (Cabello 2024: 6). Lo fundamental en esta concepción es que *nada está asegurado* en el lenguaje del arte contemporáneo (Cavell prefiere hablar de “modernismo”) y es eso justamente lo que vuelve sus exploraciones y tentativas tan necesarias. El *medium* propiamente tal, de acuerdo con estos preceptos de Cavell, es algo que no sólo no está agotado, sino que instiga siempre nuevas aproximaciones y el establecimiento de inéditos “automatismos”.

¹⁰ Sin ir más lejos, la amplísima discusión sobre la convergencia o divergencia entre lo análogo y lo digital y el uso del concepto *fotografía* en el contexto numérico-binario y de las redes, que ocupó el interés de muchos autores y autoras en las primeras dos décadas del siglo XXI (véase Lipkin 2005, Ritchin 2010, Fontcuberta 2012, Zúñiga 2013, etc.), no formó parte del punto de mira principal de Rosalind Krauss por estos años. Es la razón por la que, a fin de no desviarnos de nuestra preocupación principal, no insistiremos en ello tampoco. La referencia del *index*, que la autora siempre preceptuó para tratar de lo fotográfico, por su propia naturaleza física, tiende a situar el eje de análisis más bien del lado de lo análogo.

No es difícil comprender la atracción que sintió Krauss por estos presupuestos que deponían definitivamente la noción esencialista de “medio” de Greenberg, reemplazándola por una mirada que insistía “en la interna pluralidad de cualquier medium dado” (Krauss 2000: 6; véase Shmugliakov 2024). El pragmatismo de Cavell tenía también un lado político, en el sentido de que se resistía al discurso del agotamiento, de la insustancialidad o de la muerte del arte. El imperativo del artista era en cambio la exploración, la invención. Krauss porfía en que el prefijo *auto* de *automatism* debe entenderse al alero de un materialismo fundamental: será el soporte técnico [*technical support*] el que constituirá la fuente de las reglas que el artista irá descubriendo, proponiendo y operando en su trabajo. Y tal fijación de ciertas reglas cobra importancia cuando *nada está asegurado y todo debe seguir construyéndose*. Como escribirá Krauss en su ensayo “Specific’ objects” de 2004, centrado en Ed Ruscha: “las reglas se vuelven necesarias cuando el artista se ve separado de la tradición y se encuentra vagando sin rumbo en un terreno donde ‘todo vale’”. En esta situación, continuará, “el artista tiene que improvisar, pero son solo las reglas las que dan un objetivo a su invención” (Krauss 2013: 50).

Lo que nos importa de todo este asunto, en realidad, es algo bien acotado, que nos retiene en el eje de la fotografía. Para Rosalind Krauss, la *reinención medial* no podría pretender en ningún caso restaurar medios o soportes que, tras la masificación de la reproducción mecánica, habían sido desfuncionalizados por su asimilación a la forma mercancía. En un pasaje de “Reinventing the medium”, la autora explica la idea de *medium*, a la que concierne íntegramente la “reinención”, de la siguiente manera:

...un conjunto de convenciones derivadas de (pero no idénticas a) las condiciones materiales de un soporte técnico dado [*a given technical support*], convenciones a partir de las cuales se desarrolla una forma de expresividad que puede ser tanto proyectiva como mnemotécnica. Y si la fotografía tiene un papel que desempeñar en esta coyuntura, es decir, en este momento de producción pos-conceptual, “posmedio”, Benjamin quizá ya nos lo haya señalado, se debe precisamente al paso del uso masivo a la obsolescencia. (Krauss 1999: 296)

¿Qué fue, llegados a este punto, de la fotografía *primus inter pares*, prodigio intermedial, agente de la demarcación y provocadora de turbulencias en el canon de las artes? Volviendo sobre las tesis benjaminianas de mediados de los años ’30, y revisando detenidamente las operaciones de artistas como James Coleman (Krauss 1999) o William Kentridge (Krauss 2013: 55-88), nuestra autora sostendrá la idea de que el *desfase epocal* de la fotografía a fines de los años ’90 resulta ser el augurio de su fuerza proyectada al futuro. Este último punto debe tomarse con cuidado: reiteremos que

para Krauss no se trata de “retornar” a la fuerza a ningún medio “moderno”, pintura, escultura, dibujo, etc., y en ello incluye a la fotografía (Krauss 1999: 296). Pero con-vengamos nuevamente en que la situación de la fotografía resulta harto singular, y ello explica la ambigüedad de su propia aseveración. No se trata de volver a la fotografía, pero la fotografía asestó un golpe de fuerza al criterio de la pureza medial. No se trata de volver a la fotografía, en efecto, pero ello no obsta a reconocer su ejemplaridad contra-medial, su resistencia a la idea unidimensional del medio específico. Y ahora, añade Krauss, la misma fotografía análoga quedó desfasada. Ya a principios de los años ’80 se advertía que los turistas portaban videocámaras, “lo que indicaría que primero el video y luego la imagen digitalizada reemplazarían a la fotografía por completo como práctica social de masas” (Krauss 1999: 296). Y a fines de los ’90, de repente, la foto se convirtió prácticamente en un desecho industrial, una curiosidad *vin-tage* como el tranvía o la rocola. “Pero es precisamente en este punto”, escribirá Krauss, “y en esta misma condición de obsoleta [*outmoded*], que parece haber entrado en una nueva relación con la producción estética” (Krauss 1999: 296).

El augurio de la fotografía no significa su regreso. Eso, claro está, es imposible. El ciclo histórico obedece a lógicas totalmente distintas. Significa más bien su ejemplaridad, su condición de modelo. La importancia de James Coleman, para la argumentación de Rosalind Krauss no radica en que su práctica artística retorne a un medio dado, sino en que la proyección de diapositivas, como soporte casi exclusivo utilizado en su trabajo, implica “su forma de regresar a la idea de un medio” (Krauss 1999: 297). No se regresa a “un medio”, sino a la *idea misma de lo medial*. Y para ello es preciso que “el” medio se haya vuelto obsoleto. Sólo así resurge y se proyecta la posibilidad de lo *medial reinventado*. La invención de ciertas reglas de producción, su exploración rigurosa, la determinación de nuevos “automatismos”, la recurrencia a soportes de baja calidad o de tecnología más bien precaria, reanudan en Krauss un diálogo cruzado con las ideas de Cavell, por un lado, y de Benjamin por otro. Aquello que es redescubierto, forjado a partir del propio soporte técnico, muchas veces se hallaba en estado de latencia en sus usos normados: es necesaria su obsolescencia, su datación, para poder emerger como algo “repentinamente recuperable” para la imaginación. Es lo que entiende Krauss por “redención”, siguiendo al pie de la letra a Benjamin. En el caso de Coleman, por ejemplo, se trata del espectáculo de la linterna mágica “alojado en la cinta de diapositivas comercial como una especie de marcador genético” (Krauss 1999: 304). Así, el hecho de reinventar la cinta de diapositivas *como medio*, significa “liberar esta capacidad cognitiva, descubriendo así las posibilidades redentoras dentro del propio soporte tecnológico” (Krauss 1999: 304).

Es la fotografía, también aquí, la que ha marcado el camino y la que ha proyectado las posibilidades “redentoras”. En el contexto post-medial, un medio es algo que se *reinventa*. Y, siempre *fuera de sí misma*, siempre internamente heterogénea, la foto fue un modelo temprano de reinención y exploración con los soportes técnicos. Fue, también, el ejemplo escogido por Benjamin de una tecnología industrial que retenía, latente entre sus pliegues, el recuerdo de las prácticas artesanales y de sus deslumbrantes imaginarios amateurs, prontos a despertar apenas se precipitase a una etapa de obsolescencia. Nuevamente, para Krauss, el rol de la fotografía se vuelve irremplazable. Representa mejor que nada el significado más certero de lo post-medial.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN.

LA FOTOGRAFÍA Y EL PENSAMIENTO DE LO MEDIAL

Tal como ha ido apareciendo en esta exposición, la teoría fotográfica de Rosalind Krauss resulta en muchos aspectos de una radicalidad insospechada. Escogimos dos etapas diferentes en su producción para señalar tal radicalidad. Conviene indicar asimismo que, en ambas etapas, la foto es abordada conscientemente por la autora como *el medio por antonomasia*, situándose en el centro del debate artístico del momento respectivo: Krauss aporta en este sentido una *reflexión fotográfica* ejemplar y multidimensional.

La estructura *indicial*, como apreciamos, encuentra en los textos de Krauss de la década del '70 un anclaje teórico original, por el que la fotografía asume una posición de preeminencia en un panorama intermedial en el que se desplazan algunos términos y nociones del debate fotográfico para ser ocupados en el emergente arte *site-specific*. Es lo que nos llevó a poner de relieve la idea de un “arte indicial” como hito en el protagonismo de la fotografía en la comprensión de diversas prácticas del período. Conceptos e ideas relativos a la denotación fotográfica, a la regresión subjetiva al plano imaginario, a la vinculación entre *index* y *shifter*, a la presencia física, a la demarcación, a los límites mismos de la experiencia, a menudo obviados en la consideración de los aportes de Krauss a la teoría fotográfica, fueron aquí puestos en la perspectiva de una influencia incontestable que habilita la ampliación de los parámetros de análisis que suelen usarse en estos ámbitos.

Así también, observamos que la reconsideración que realiza la autora del lugar de lo fotográfico en el cambio de siglo, presume y detalla otra línea de análisis de gran valía, según la cual la interna heterogeneidad de la fotografía (que en el anterior momento *indicial* plasmó la base de su versatilidad intermedial), aparece ahora como otra muestra de su ejemplaridad, en un momento histórico diferente. La resistencia al medio

específico de la primera etapa (que le otorgó su preeminencia), se presenta esta vez como modelo de un medio *que no cesa de reinventarse*: es decir, la fotografía, encaiminada a su propia obsolescencia tecnológica, representa sin embargo la mejor idea de lo que sería una *práctica post-medial*.

En el centro mismo de las preocupaciones y de los debates promovidos por Krauss, en la defensa de la resistencia al medio específico, en la provisión de nuevos argumentos para insistir en la necesidad, pese a todo, de lo *medial* como práctica de reinención, y en el sostén de una práctica artística exploratoria, se encuentra una teoría de la fotografía que la entiende como el lugar donde se tensiona y se expande (entre el *index*, el *shifter*, los límites del lenguaje y el imperativo de la invención) la concepción misma de lo medial.

REFERENCIAS

- BARTHES, Roland (1957), *Mythologies* (París: Éditions du Seuil).
- ____ (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie* (París: Cahiers du Cinéma, Gallimard, Éditions du Seuil).
- ____ (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, trad. de Carlos Fernández Medrano (Barcelona: Paidós).
- BATAILLE, Georges (1930), “Informe”, *Documents*, 1, 7: 382.
- BATCHEN, Gregory (ed.) (2009), *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida* (Cambridge: The MIT Press).
- BENJAMIN, Walter (1977a), *Gesammelte Schriften, II/1: Aufsätze, Essays, Vorträge*, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- ____ [1931] (1977b), “Kleine Geschichte der Photographie”, en Benjamin (1977a: 368-385).
- BUTLER, Alison (2010), “A Deictic Turn: Space and Location in Contemporary Gallery Film and Video Installation”, *Screen*, 51, 4: 305-323. [DOI: 10.1093/screen/hjq031]
- CABELLO PADIAL, Gabriel (2024), “En las fronteras de la narrativa moderna: versiones de lo post-medium”, *Eikón Imago*, 13, 1: 1-10. [DOI: 10.5209/eiko.90782]
- CAVELL, Stanley (1979), *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, edición aumentada (Cambridge: Harvard University Press).
- DE DUVE, Thierry (1997), *Kant After Duchamp* (Cambridge: The MIT Press).
- DEUTSCHE, Rosalyn (1996), *Evictions. Art and Spatial Politics* (Cambridge: The MIT Press).
- DOANE, Mary Ann (2007), “Indexicality: Trace and Sign: Introduction”, *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 18, 1: 1-6. [DOI: 10.1215/10407391-2006-020]

- DUBOIS, Philippe (1986), *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, trad. de Graziella Baravalle (Barcelona: Paidós).
- DUCHAMP, Marcel (1978), *Duchamp du signe. Escritos*, trad. de Josep Elias y Carlota Hesse (Barcelona: Gustavo Gili).
- FONTCUBERTA, Joan (2012), *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili).
- FOSTER, Hal (2001a), *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge: The MIT Press).
- ____ (2001b), “The Passion of the Sign”, en Foster (2001a: 71-98).
- GREENBERG, Clement (1940), “Towards a Newer Laocoon”, *Partisan Review*, 7, 4: 296-310.
- JAKOBSON, Roman (1971a), *Selected Writings, II: Word and Language* (La Haya: Mouton).
- ____ (1971b), “Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb”, en Jakobson (1971a: 130-147).
- KRAUSS, Rosalind (1977a), “Notes on the Index: Seventies Art in America”, *October*, 3: 68-81.
- ____ (1977b), “Notes on the Index: Seventies Art in America, Part 2”, *October*, 4: 58-67.
- ____ (1979), “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, 8: 30-44.
- ____ (1981), “The Photographic Conditions of Surrealism”, *October*, 19: 3-34.
- ____ (1985a), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: The MIT Press).
- ____ (1985b), “Corpus Delicti”, *October*, 33: 31-72.
- ____ (1985c), “No More Play”, en Krauss (1985a: 42-85).
- ____ (1996), *The Optical Unconscious* (Cambridge: The MIT Press).
- ____ (1999), “Reinventing the Medium”, *Critical Inquiry*, 25, 2: 289-305.
- ____ (2000), *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Nueva York: Thames & Hudson).
- ____ [1990] (2002a), *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, trad. de Cristina Zelich (Barcelona: Gustavo Gili).
- ____ [1981] (2002b), “Marcel Duchamp o el campo imaginario”, en Krauss (2002a: 76-93).
- ____ (2009), “Notes on the Punctum”, en Batchen (2009: 187-192).
- ____ (2013), *Perpetual Inventory* (Cambridge: The MIT Press).
- KRAUSS, Rosalind y Bois, Yve-Alain (1997), *Formless: A User's Guide* (Nueva York: Zone Books).
- KWON, Miwon (2002), *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge: The MIT Press).
- LACAN, Jacques (1966a), *Écrits* (París: Éditions du Seuil).
- ____ (1966b), “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique”, en Lacan (1966a: 93-100).
- LAUZON, Jean (1998), “Notes sur l'indice à l'index: contribution au «photographique» de Rosalind Krauss”, *Horizons philosophiques*, 9, 1: 73-85. [DOI: 10.7202/801092ar]
- LESSING, Gotthold Ephraim [1766] (1957), *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, trad., prólogo y notas de Enrique Palau (Barcelona: Iberia).
- LIPKIN, Jonathan (2005), *Photography Reborn: Image Making in the Digital Era* (Nueva York: Abrams).
- LYOTARD, Jean-François [1977] (2010), *Les Transformateurs Duchamp* (Lovaina: Leuven University Press).
- MUIR, Peter (2016), *Gordon Matta-Clark's Conical Intersect: Sculpture, Space, and the Cultural Value of Urban Imagery* (Londres: Routledge).
- RITCHIN, Fred (2010), *After Photography* (Nueva York: W. W. Norton & Company).
- ROUILLE, André (2005), *La photographie. Entre document et art contemporain* (París: Gallimard).
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1987), *L'image précaire. Du dispositif photographique* (París: Éditions du Seuil).
- SCHNELLER, Katia (2007), “Sur les traces de Rosalind Krauss. La réception française de la notion d'index. 1977-1990”, *Études photographiques*, 21. [Disponible en: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2483>]
- SCHOLTE, Tatja (2022), *The Perpetuation of Site-Specific Installation Artworks in Museums: Staging Contemporary Art* (Amsterdam: Amsterdam University Press).
- SHMUGLIAKOV, Pieter (2024), “Heidegger and Cavell on Artistic Medium in the Post-Medium Condition”, *Journal of Aesthetics & Culture*, 16, 1: 2397834. [DOI: 10.1080/20004214.2024.2397834]
- SOULAGES, François (2005), *Esthétique de la photographie. La perte et le reste* (París: Armand Colin).
- TISSERON, Serge (1996), *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient* (París: Les Belles Lettres).
- ZÚÑIGA, Rodrigo (2013), *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico* (Santiago: Metales Pesados).

TIEMPO E IMAGEN

La experiencia cinematográfica entre Bergson y Deleuze

· *Sergio González-Araneda* ·

Sergio González-Araneda

Universidad Alberto Hurtado (Santiago, Chile)

Tiempo e imagen. La experiencia cinematográfica entre Bergson y Deleuze*

DOI: 10.36446/be.2026.72.424

Resumen

Este artículo tiene el propósito de revisar la relación entre la filosofía de Bergson y Deleuze en torno a la experiencia cinematográfica, la imagen-percepción y la imagen-movimiento. Con miras a tal fin, se exponen, bajo un talante epistemológico, las bases de la crítica bergsoniana a la teoría cinematográfica de la imagen y la conciencia. A partir de ello, la atención se centra en la preocupación bergsoniana por lograr una aprehensión real de la *durée*. Esta preocupación, que como se verá es una preocupación metodológica, abre el camino a las reflexiones deleuzianas sobre la imagen cinematográfica y, especialmente, a la recepción que Deleuze hace de Bergson. Finalmente, se muestra el modo en que Deleuze problematiza el cruce entre imagen, tiempo y movimiento a partir del polo afectivo e intencional que atraviesa toda experiencia visual.

Palabras clave

Durée; Imagen-movimiento; Imagen-tiempo; Montaje; Afectividad

Time and Image. The Cinematic Experience between Bergson and Deleuze

Abstract

This article aims to examine the relationship between Bergson's and Deleuze's philosophies regarding cinematic experience, the perception-image, and the movement-image. To this end, the foundations of Bergson's critique of the cinematic theory of image and consciousness are presented from an epistemological standpoint. On this basis, attention focuses on Bergson's concern with achieving a real apprehension of *durée*. This concern, which, as will be shown, is methodological in nature, opens the way to Deleuze's reflections on the cinematic image and, especially, to Deleuze's reception of Bergson. Finally, the article shows how Deleuze problematizes the intersection of image, time, and movement through the affective and intentional pole that traverses all visual experience.

Keywords

Durée; Movement-Image; Time-Image; Montage; Affectivity

Recibido: 26/11/25. Aprobado: 16/06/26.

* Este artículo forma parte de una investigación financiada por ANID, Beca Doctorado Nacional 2025, folio 21251134.

El presente artículo se propone abordar exegéticamente la arquitectura teórico-conceptual que da forma y contenido a la recepción que hace Deleuze de la filosofía de Bergson, destacando, para esto, aquellas reflexiones referidas a la relación entre imagen y tiempo. Con ello, se busca destacar el modo en que las reflexiones deleuzianas en torno al cine se nutren de la teoría bergsoniana de la imagen-percepción y su conflicto en la dimensión temporal, cuestión que conduce a un “bergsonismo renovado” respecto del estatuto de la imagen (Zunino, 2019: 9). A partir de esta recepción, el conflicto aparece atravesado por una manifiesta estructura afectiva-intencional de la imagen. Para dar cuenta de esto el análisis es desplegado en dos momentos.

En un primer momento, se delimita el lugar que ocupa la imagen en el marco de la filosofía bergsoniana, atendiendo particularmente a su estructura perceptiva y temporal. Este primer punto permite una aproximación a la interpretación deleuziana acerca del método intuicionista bergsoniano. Como se observará, para Deleuze, antes de un co-sentir originario, la intuición de imágenes es comprendida como un *movimiento de re-partición sensible*, en la medida en que la imagen cinematográfica indica una compleja estructura reunida técnica, afectiva y temporalmente.

Con esto, en un segundo momento, se intenta evidenciar la intrínseca y esencial relación entre imagen, temporalidad y movimiento, en tanto que elementos constitutivos de la experiencia cinematográfica. Esta relación, llevada a su máxima potencia en la experiencia del cine, devela una serie de complejidades y reflexiones ligadas al ordenamiento de lo percibido efectivamente, al proceso técnico-medial (montaje y plano de inmanencia, por ejemplo) y a la recepción afectiva de la imagen por parte del espectador.

Es preciso, por lo tanto, colocar especial atención en el momento de creación cinematográfica, esto es, cuando la imagen deja de ser mera representación de lo “materialmente percibido” o, para el caso de Bergson, fijación perceptual. Por el contrario, lo que viene a constatar la creación cinematográfica es la necesidad de una imagen móvil, *una imagen desplegada temporalmente* que, como se evidencia, exige una renovación de nuestro percibir –una nueva actitud– en tanto espectadores que reciben y devuelven sentidos en la experiencia de captar la imagen-movimiento y la imagen-tiempo.

De allí la necesidad de señalar que el ejercicio realizado por Deleuze (y hasta cierto punto, incluso, por el mismo Bergson) respecto del cine, no pretende constituirse en una puesta en práctica de sus conceptos dentro de una disciplina, en principio, alejada a la filosofía, ni el descubrimiento de una relación jerárquica entre disciplinas o métodos. El objetivo sigue siendo el que motivó intrínsecamente sendas reflexiones filosóficas, a saber: la creación y la plasticidad que devela el reconocimiento de lo real ontológica y estéticamente.

1. BERGSON Y LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

Reflexionar en torno al cine desde una perspectiva filosófica requiere, a modo de condición necesaria, evitar caer en el lugar común donde se coloca la muestra bajo la lupa filosófica, ejercicio que permitiría solamente advertir el nivel de alcance y profundidad de la propia filosofía, mas no de la muestra, en este caso, el cine como experiencia auténtica y dotada de un sentido y agencia propia. Este tipo de reflexiones críticas han proliferado especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, por ejemplo, con el importante estudio de Cavell *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (1971), donde reflexiona sobre la realidad del mundo práctico y sus tradiciones como fenómeno cinematográfico. Por su parte, las investigaciones de Noël Carroll articulan una teoría cognitivista del cine, especialmente en *Theorizing The Moving Image* (1996).

Por esta línea se perfila la producción intelectual de Gilles Deleuze acerca del cine, es decir, antes de teorizar el cine desde categorías propias de la filosofía, cuestión que despojaría a la experiencia cinematográfica de autenticidad y autonomía significativa, se encarga de desplegar una batería conceptual propia de la experiencia del cine. Consecuente con su tesis acerca de la creación de conceptos,¹ Deleuze da lugar, visibilidad y análisis a una conceptualización propia de la experiencia cinematográfica y, propiamente dicho, del cine en cuanto medio. En este ejercicio aparecen conceptos tales como el análisis del montaje, rodaje, cuadro, imagen-luz, imagen-recuerdo, imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección, entre otros conceptos técnicos.

Ahora bien, todos estos conceptos, e incluso las auténticas reflexiones de Deleuze, encuentran en la filosofía de Bergson una fuente de inspiración e influencia que, de hecho,

¹ Recuérdese que en *¿Qué es la filosofía?* Deleuze y Guattari definen la función de la filosofía como “el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos” ([1991] 1997: 8).

el propio filósofo francés reconoce extensamente.² Lo paradójico en esa situación resulta ser el hecho que la filosofía de Bergson, consolidada en los albores del siglo XX, ve en el cine –en la imagen cinematográfica– un peligro respecto de las dimensiones ontológicas y epistemológicas de la experiencia, en la medida en que su operación técnica consistiría en desvirtuar la verdadera experiencia del devenir de lo real.

Desde la perspectiva de Bergson, lo que desvirtúa y deforma la imagen cinematográfica es el devenir de la temporalidad real del contacto con el mundo, la temporalidad distendida, es decir, la temporalidad propia de la experiencia intuitiva: la *durée*. Con esto, aparece en su lugar un movimiento reconstruido que simula tal duración o, aún mejor, que deforma el ser de lo real, en tanto que el cine se constituiría como desplegado-durando; cuestión que para Bergson constituye la forma de razonamiento que no logra coincidir con las cosas, sino a meros recortes representativos de ellas.

Al respecto, Bergson sostiene que aquello conocido “como simple es la cosa. Lo que se conoce como compuesto, y se encuentra reconstruido, no es la cosa, sino una imitación artificial de la cosa” ([1902-1903] 2018: 36). En otras palabras, lo que advierte Bergson es que el acceso que posibilita la operación cinematográfica es a las meras apariencias, es decir, a la representación discreta de lo originariamente simple, distendido y durable. Las imágenes del cine, en tanto que sucesión de fotogramas, vienen a conflictuar la temporalidad continua propia de la experiencia real.

Esta operación de la imagen, en la medida en que inicia una formalidad metafísica de razonamiento, se aproxima a un problema metodológico fundamental. Este consiste en que al comprender la temporalidad mediante imágenes estáticas no se logra fundamentar el movimiento o el devenir temporal auténtico –la *durée*– sino solamente el espacio inmóvil y absoluto que conforman estas imágenes estáticas. Por ello, Bergson insiste en que “debemos colocarnos en el movimiento mismo, no en lo inmóvil [dado que] no se puede obtener movimiento a partir de lo que es inmóvil” ([1902-1903] 2018: 110-111).

² En *La isla desierta y otros textos*, Deleuze expone la profunda influencia de Bergson que recorre su pensamiento. Al igual que como lo hará con Sartre (quien, por su parte, nunca reconoce abiertamente la influencia bergsoniana en su filosofía), Deleuze advierte en Bergson un maestro filosófico y un genio que ofrece un método radicalmente novedoso para el reconocimiento de lo real, lejos del criticismo y el dualismo ingenuo ([1956] 2005: 31-43). Por lo demás, resulta revelador el trabajo monográfico que Deleuze dedica a Bergson titulado *Le Bergsonisme* publicado por PUF en el año 1966. Recientemente Valentine Moulard-Leonard, en *Bergson-Deleuze. Transcendental Experience and the Thought of the Virtual* (2008) ha investigado de cerca la relación filosófica entre Bergson y Deleuze a la luz del debate contemporáneo entre filosofía de la imagen, filosofía de los medios y la virtualidad.

Detengámonos brevemente en la crítica que Bergson enuncia sobre la imagen cinematográfica, para así notar la manera en que esta se transforma en uno de los aportes teóricos más fundamentales para las reflexiones acerca de la teoría de la imagen y, por extensión, en torno al cine, su constitución y su sentido. En uno de sus textos más importantes, *L'évolution créatrice* (1907), Bergson anuncia una tesis fundamental respecto de la relación entre temporalidad, imagen y reconocimiento auténtico de lo real. El filósofo escribe:

En lugar de apegarnos al devenir interior de las cosas, nos situamos fuera de ellas para recomponer su devenir artificialmente. Tomamos vistas casi instantáneas sobre la realidad que pasa, y como ellas son características de esta realidad, nos basta enhebrarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo que hay de característico en ese devenir mismo. Percepción, intelección, lenguaje proceden en general de este modo. Se trate de pensar el devenir, o de expresarlo, o aún de percibirlo, no hacemos apenas otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior. Todo lo que precede se resumiría pues diciendo que *el mecanismo de nuestro conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica*. ([1907] 2007: 266-267)

La reflexión bergsoniana en torno a la operación cinematográfica está atravesada por una preocupación epistemológica, dado que la imagen cinematográfica develaría la presentación de un falso movimiento, una falsa temporalidad y, en consecuencia, un falso sentido de coincidencia con el devenir de lo real. Este “falso movimiento” (Deleuze 1984: 14) es ejecutado a través de la proyección sucesiva de “una serie de instantáneas [...] que se reemplacen unas a otras muy rápidamente” en un tiempo determinado (Bergson [1907] 2007: 266).³

A juicio de Deleuze, leyendo a Bergson, “no podemos reconstruir un movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo, es decir, con ‘recortes’ inmóviles” (1984: 13). No obstante, es precisamente esta acción la que fundaría el cine por

medio de la acción del cinematógrafo, objeto que se encarga de unir cortes instantáneos (imágenes, fotogramas) y producir la ilusión de movimiento.⁴ Tal aproximación al cine responde, necesariamente, al momento en que el medio cinematográfico explora sus primeras formas de presentar la imagen. Esta condena del cine por parte de Bergson es, en este sentido, “precipitada, y responde más bien a la naturaleza vacilante e inmadura del cine en sus comienzos. Porque para Deleuze, Bergson adelanta, incluso sin saberlo, las posibilidades que el cine alcanzará en su madurez a través de los grandes cineastas” (Álvarez Asiáin 2011: 95).

De este modo, lo que se obtiene del medio cine es la ejecución de un movimiento y una temporalidad simulada, constituidas mediante la unión de partículas discretas. En este sentido, la operación cinematográfica hace de la continuidad –esencia misma de la *durée*– un tiempo atomizado y discontinuo. Bergson hablará de “mecanismo cinematográfico del pensamiento” para describir el conflicto temporal al que conduce la inmovilidad de las imágenes de este mecanismo.

Ahora bien, el acto de percibir en Bergson es inmovilizador, dado que percibir es, primariamente, fijar y encuadrar lo captado (Turvey 2008: 22).⁵ Desde este acto se hace posible el desarrollo y la evolución de la inteligencia, lo que implica que en la cotidianidad se fije estáticamente lo que de suyo es dinámico, distendido y *duradero*. De tal modo se escapa lo real, el devenir del tiempo que crea y que permite la experiencia de lo real.

Cabe recordar que Bergson elabora una particular definición de la inteligencia, comprendida como actividad y capacidad situada entre instinto e intuición. Efectivamente, para el filósofo francés el despliegue evolutivo de la vida cuenta con tres dimensiones a partir de los cuales se diversifican los modos de existencia, a saber:

³ El análisis de Bergson es considerablemente más profundo y detallado: “Supongamos que se quiera reproducir sobre una pantalla una escena animada, por ejemplo, el desfile de un regimiento. Habría una primera manera de arreglárselas. Sería recortar figuras articuladas representando los soldados, imprimir en cada una de ellas el movimiento de la marcha, movimiento variable de individuo a individuo, aunque común a la especie humano, y proyectar todo sobre la pantalla. [...] Ahora bien, existe una segunda manera de proceder, mucho más fácil y al mismo tiempo más eficaz. Consiste en tomar una serie de instantáneas sobre el regimiento que pasa, de manera que estas se reemplacen unas a otras muy rápidamente. Así hace el cinematógrafo. Mediante fotografías, cada una de las cuales representa el regimiento en una actitud inmóvil, reconstituye la movilidad del regimiento que pasa” ([1907] 2007: 265-266).

⁴ En relación con las dinámicas de tiempo y movimientos propias del cine, por un lado, y de la imagen, por el otro, resulta pertinente volver sobre la autoridad de Bazin. En su “Ontología de la imagen fotográfica” se refiere, precisamente, al modo en que la inmovilidad de la fotografía es remediada en el cine, medio móvil por esencia. Bazin escribe que “la fotografía no crea [...] la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción. En esta perspectiva, el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica” (1990: 29).

⁵ El propio Bergson explicita este punto afirmando: “Percibir consiste en condensar los periodos enormes de una existencia infinitamente diluida en algunos momentos más diferenciados de una vida más intensa, y en resumir de este modo una historia muy larga. Percibir significa inmovilizar” ([1896] 1994: 82).

- i) La más básica de ellas corresponde al *instinto* que, en términos generales, es la capacidad de accionar y disponer de la estructura corporal naturalmente desarrollada, tal como lo hacen los animales.
- ii) La *inteligencia*, sostendrá Bergson, es propia de la instrumentalización de elementos que desbordan la estructura corporal. Por lo tanto, la inteligencia supone el reconocimiento de un medio útil para satisfacer necesidades propias de cuerpos limitados por su naturaleza. Además, la inteligencia se caracteriza por un tipo de razonamiento representativo, en la medida en que adecúa lo externo a los límites de su estructura.
- iii) La *intuición*, finalmente, es aquella capacidad de orden superior que permite coincidir consciente, directa y esencialmente con las cosas del mundo. La intuición es el medio por el cual el ser humano puede establecer un conocimiento certero, verdadero y adecuado que permite la comprensión originaria de la vida (Bergson [1907] 2007).

En este contexto, la imagen cinematográfica nos entrega una representación del devenir real, restringiendo nuestra experiencia al ámbito de la inteligencia y no al de la intuición. Al no poder *intuir* el devenir interior de las cosas, nuestra *inteligencia* se encarga de reconstruir artificialmente, desde el exterior, la esencia de las cosas mismas: tomamos fotografías de la realidad dinámica que dura y luego componemos esta duración por medio de un movimiento abstracto en el aparato del conocimiento (Bergson [1907] 2007: 275-276).

A partir de esta problemática se comprende que, en la operación cinematográfica del pensamiento, paradójicamente, Bergson admita la existencia y ejecución de un particular tipo de movimiento, a saber: el movimiento que el mismo aparato ejecuta artificialmente.

Para que las imágenes se animen, hace falta que haya movimiento en alguna parte. En efecto, aquí existe el movimiento; está en el aparato. [...] el actor enhebra todas sus actitudes sucesivas sobre el invisible movimiento de la cinta cinematográfica. (Bergson [1907] 2007: 266)

Para Deleuze, la crítica de Bergson es aplicable solamente en el contexto de las primeras producciones del cine, específicamente en la época del cinematógrafo fijo. Debido a las limitaciones técnicas y tecnológicas, el cine estaba forzado a imitar la percepción natural, tanto la luminosidad como el movimiento se manifestaban a partir de los

elementos profílmicos⁶ que se desplazaban en un espacio fijo. A esta experiencia visual Deleuze la denomina *imagen-en-movimiento*. Posteriormente, con el advenimiento de la cámara móvil y el montaje audiovisual, se llega a constituir la nueva experiencia cinematográfica que Deleuze llama *imágenes-movimiento*.

Esta última, la imagen-movimiento, constituyen una movilidad en estado puro, esencial e independiente de las imágenes estáticas, de lo percibido, de las cosas. Es debido a esto que Deleuze invierte el argumento de Bergson y, ahora, dirige su atención hacia las posibilidades que habilita el medio cinematográfico que él analiza:

Sin embargo, de lo que Bergson creía al cine incapaz, porque él solo consideraba lo que sucedía dentro del aparato (el movimiento homogéneo abstracto del desfile de las imágenes), es aquello de lo que el aparato es más capaz, eminentemente capaz: la imagen-movimiento, es decir, el movimiento puro extraído de los cuerpos o de los móviles. No se trata de una abstracción, sino de una liberación. (1984: 42)

2. DELEUZE: IMAGEN, MOVIMIENTO Y TIEMPO

A partir de este punto, Deleuze advierte que el cine otorga una imagen a la que el aparato cinematográfico, en estricto rigor, no le *añade* movimiento,⁷ al modo de un agregado que construye una ilusión (la denuncia bergsoniana). Al contrario, nos da inmediatamente una imagen-movimiento: “Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no es un corte inmóvil + movimiento abstracto. Sin embargo, y esto es también muy curioso, Bergson ya había descubierto perfectamente la existencia de cortes móviles o de imágenes-movimiento” (Deleuze 1984: 15).

⁶ La noción de “elementos profílmicos” se refiere a la definición de “profílmico” realizada por Etienne Souriau en su estudio sobre el universo fílmico. Allí el filósofo define el elemento profílmico como “todo lo que existe realmente en el mundo (ejemplo el actor en carne y hueso, el lugar o el decorado en estudio, etc.), pero se destina especialmente al uso fílmico. Todo lo que se encuentra delante de la cámara y que impresionó la película” (1953a: 8). Resulta interesante referir a la obra de Souriau no solo por el valor filosófico de su obra y del concepto que introduce en el análisis del cine. También resulta interesante atendiendo a que fue un lector crítico de Bergson y, además, una de las influencias que inspiran la formación filosófica de Deleuze. Ejemplo de esto último es la raíz de los conceptos de “plano de inmanencia” y “plano de existencia” que son tomados de la filosofía de Souriau, específicamente de su crítica a las filosofías de la conciencia y el neokantismo francés (Deleuze y Guattari [1991] 1997: 45).

⁷ Resulta pertinente señalar que, para la crítica bergsoniana de profundo talante epistemológico, ese aparato es tanto el cine (en la medida en que realiza una ilusión de movimiento) como el cerebro-conciencia (por cuanto operaría mediante la estructura perceptiva antes del despliegue intuitivo de la *durée*).

Si observamos con detención, de acuerdo con Deleuze, Bergson ya expone la dinámica de las imágenes-movimiento, aunque no en clave de duraciones *entre* imágenes, sino más bien como un movimiento virtual, artificial y, como se ha señalado, discontinuo.⁸ Se trata del movimiento que es animado *por* el aparato cinematográfico (Bergson [1907] 2007: 265-270). Lo que Deleuze advierte es que en las imágenes cinematográficas es donde se encuentra la mayor representación visual de estas tesis bergsonianas. De allí que Deleuze afirme, en una frase metodológicamente paradójica, que “el cine es bergsoniano” (1986: 149).

Deleuze estudia de cerca el pensamiento bergsoniano, especialmente su teoría de la imagen-percepción, lo que le permite aproximarse a una auténtica relación entre imagen, tiempo y movimiento; triangulación que reestructura lo propuesto por Bergson. En este contexto, una de las tesis centrales de Deleuze es la constatación de que aquello que existe son imágenes-movimiento (en continua variación) como *unidades de la experiencia*. Y estas imágenes-movimiento componen toda experiencia posible. En otras palabras, *la imagen es lo que aparece*, es estremecimiento, vibración dentro de un determinado *plano de inmanencia*.

Es posible encontrar tres aspectos que delimitan e instauran este plano de inmanencia a partir del cual se muestran las imágenes, a saber: (i) Entenderlo como el conjunto infinito de las imágenes-movimiento, en tanto que reaccionan las unas sobre las otras, en todas sus caras y en todas sus partes; (ii) Ese plano es también la colección infinita, o el trazo infinito de las líneas o figuras de la luz; (iii) Es necesario el tiempo como fundamento, puesto que luz, movimiento y espacio se corresponden en toda experiencia visual durable. El plano de inmanencia, a su vez, se encuentra atravesado por figuras de espacio-tiempo, de allí que, como advirtió agudamente Bergson, también exista movimiento en este espacio-imagen.

⁸ De hecho, este es un interesante punto que Bachelard destaca y enfatiza en su crítica al enfoque intuicionista de la duración según Bergson. En su propuesta acerca de las discontinuidades epistemológicas que permiten el despliegue de sistemas de pensamiento científico, Bachelard hace una reivindicación del *instante*, lo que conflictúa la continuidad sustancial de la duración bergsoniana. Escribe Bachelard: “estamos entregados, según el bergsonismo, a una continuidad *inmediata y profunda* que solo puede romperse superficialmente, por el exterior, por el aspecto, por el lenguaje que pretende describirla. Las discontinuidades, la parcelación o la negación no aparecen más que como procedimientos para facilitar una exposición” ([1936] 1978: 23). Por esto, Bachelard propone que “para durar es necesario, por tanto, confiarse a ritmos; es decir a sistemas de instantes. Los acontecimientos excepcionales, para marcarnos profundamente, deben encontrar en nosotros resonancias” ([1936] 1978: 13).

Consecuentemente, además de este movimiento, se despliegan intervalos de movimientos que definen algo así como un movimiento recibido y un movimiento ejecutado (por ejemplo, entre espectador que contempla y el contenido visual dispuesto a contemplación). De allí surge la teoría del cine-ojo (Álvarez Asiáin 2007). Veámoslo con un breve ejemplo. Existe un tipo de imágenes que actúan y reaccionan sobre todas sus caras y en todas sus partes; pero hay, además, imágenes-vivas que surgen en el intervalo, en la desviación. En ellas existen dos movimientos. En primera instancia, se presentan como pasividad donde solo se recibe la acción en una de sus caras o partes, donde igualmente reacciona con una sola de sus caras o partes: Deleuze las llama “imágenes descuartizadas” (1984: 95). Las imágenes-vivientes son *centros de indeterminación* dentro del universo a-centrado de las imágenes-movimiento. La manera como se recoge este movimiento (por medio de un encuadre, un recorte) es la percepción (una forma limitada, subjetiva, en la que se concentra la atención). La más activa de las imágenes-vivientes es el cerebro-conciencia (para Bergson una imagen más entre otras), una imagen-movimiento especial que produce un máximo desvío entre el movimiento recibido y el ejecutado.⁹

Desde la operatividad propia del medio cinematográfico, Deleuze destaca, en este punto, las tres operaciones principales del cine que vehiculan el movimiento de las imágenes en el contexto de los “recortes de la percepción”: el encuadre, el plano y el montaje (Álvarez Asiáin 2011: 104-106). El primero, como ya se vislumbra, destinado a la articulación física de un espacio. El plano, por su parte, a la creación de un espacio dentro de un encuadre específico, aunque añadiendo una perspectiva espaciotemporal propia. Finalmente, el montaje, que dota de la dimensión propiamente temporal y cualitativa a la mostración de la imagen-movimiento. De acuerdo con esta distinción, puede plantearse que la dimensión espacial remite al encuadre, el movimiento al plano y la totalidad de la temporalidad al montaje.

Ahora bien, el segundo movimiento de las imágenes-vivientes va dirigido al *reflejo* de la luz. La luminosidad, que ya existía, pero que carecía de una pantalla oscura donde pudiera reflejarse, es decir, de una imagen-viviente (el cerebro). Esto obliga a tomar

⁹ Resulta interesante notar que para Bergson no solo es el cerebro como órgano, sino el cuerpo sintiente como materialidad perceptiva lo que se presenta y comprende como imagen. En *Matière et mémoire* sostiene: “He aquí las imágenes exteriores, después mi cuerpo, después en fin las modificaciones aportadas por mi cuerpo a las imágenes circundantes. Veo cómo las imágenes exteriores influyen sobre la imagen que yo llamo mi cuerpo: ellas le transmiten movimiento. Y veo también cómo ese cuerpo influye sobre las imágenes exteriores: él les restituye movimiento. Mi cuerpo es pues, en el conjunto del mundo material, una imagen que actúa como las demás imágenes, recibiendo y devolviendo movimiento, con esta única diferencia, quizás, que mi cuerpo parece elegir, en cierta medida, la manera de devolver lo que recibe” ([1896] 2006: 35).

distancia de las filosofías donde la conciencia es símil de luz, en la medida en que se comprende como polo experiencial que va hacia el objeto iluminándolo con un sentido dado (principalmente desde Plotino hasta gran parte de la Modernidad).¹⁰ Esto, debido a que esta forma de plantear el problema conduce a un camino sin salida respecto del movimiento reflejado de las imágenes. A partir de Bergson, sin embargo, la luz es precisamente la *relación* entre la materia y la conciencia, recogiendo la metáfora de la pantalla oscura que permite reflejar y reconocer las imágenes *de* y *en* el mundo, es decir, entre tipos y grados de imágenes.¹¹

En este contexto, y teniendo en cuenta que encuadre, plano y montaje son constitutivos de la “conciencia cinematográfica” (Zunino 2019: 18), al relacionar el movimiento con un todo que cambia, esto es, al producir un corte móvil de una duración, Deleuze llegará a sostener que “el plano es la imagen-movimiento” (1984: 41). Efectivamente, mientras el análisis remita a la cámara fija como medio, se vuelven impensables las imágenes-movimiento, puesto que solo se restringía a *movimientos abstractos, posibles o virtuales técnicos*.

Lo anterior coincide con la descripción bergsoniana del “corte inmóvil”, donde lo que se muestra es puramente sucesión y espacialidad, mas no tiempo-movimiento. No

¹⁰ La filósofa María Jesús Hermoso Félix, especialista en el pensamiento de Plotino, ha investigado recientemente la relación entre imagen, luz y movimiento en la metafísica plotiniana: “La cualidad de la luz viene a significar en la obra de Plotino en múltiples ocasiones la condición de la imagen, su incardinación en la fuente, a la vez que su dinámica expresiva gradual” (2014: 14). No resulta azarosa la presencia de Plotino, dado que su *metafísica de la luz* se presenta como un polo crítico en los fundamentos filosóficos bergsonianos. Al respecto revélese especialmente los cursos de Bergson *Historia de la idea del tiempo* ([1902-1903] 2018).

¹¹ Resulta filosóficamente pertinente destacar este punto, por cuanto conforma el núcleo de la crítica que Sartre plantea a la teoría de la imagen bergsoniana. De acuerdo con Bergson, la actividad perceptiva opera desde imágenes que articulan un campo determinado de experiencia (la materia), es decir, el cuerpo no se vincula con “cosas”, con “objetos”, con “en-sí”, sino más bien con imágenes que son ordenadas por otro tipo de imagen: el campo afectivo-perceptual de nuestro cuerpo (el espíritu). En este contexto, para Bergson todos los objetos percibidos son imágenes, entre la que destaca la imagen del cuerpo como imagen privilegiada en el mundo, pues tiene la capacidad de incidir, aprehender y sintetizar las demás imágenes. En *Matière et mémoire* se define a la imagen como “una existencia situada a medio camino entre la cosa y la representación” ([1896] 2006: 27). Es decir, se halla inmersa en la percepción, puesto que –continúa Bergson– el objeto se concibe como imagen, como “una imagen que existe en sí” ([1896] 2006: 28). De esto, se sigue que la diferencia entre presencia objetual y representación de aquella presencia objetual sea exclusivamente gradual, mas no existencial. Es decir, el cubo que observo y la imagen del cubo que vivencio en la conciencia difieren solamente en la *intensidad de su presencia*, pero no en el modo en que se constituyen ambos fenómenos. Por su parte, Sartre ([1936] 2007: 53-67), desde el suelo de la fenomenología, refiere a la imagen en tanto que “imagen mental” que es el correlato de un tipo particular de conciencia intencional: la imaginación. De allí que le impugne a Bergson que el hecho de concebir tan solo una *diferencia de grado* y no de *modo de presentarse* entre las imágenes y los objetos del mundo no le permite profundizar en el tiempo propio del surgimiento de la imagen y del comienzo de la creación.

obstante, Deleuze añadirá que el desarrollo de la técnica y la reflexión acerca del cine se complementará y encontrará un sentido constituyente a partir del montaje: “El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo” (Deleuze 1984: 51).

Resulta interesante notar que Deleuze fue testigo de grandes avances y descubrimientos en torno al cine, la imagen fotográfica y los estudios visuales, cuestión que le permitió profundizar en su reflexión autónoma y en su recepción crítica del pensamiento de Bergson. Este contexto permite a Deleuze advertir que el concepto de montaje es aquello que materialmente otorga una nueva estructura al cine: “El montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo” (Deleuze 1984: 52). A partir de este descubrimiento, Deleuze se referirá a la estructura de la imagen-movimiento siguiendo tres instantes generales: imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección (1984: 94-100).

Ahora bien, podemos identificar la esencia de toda imagen-movimiento en la imagen-afección, pues allí se entrelaza la propuesta cinematográfica en clave de técnica-operativa con una experiencia afectiva e intencional. La imagen-afección se distancia tanto de la imagen puesta en escena técnicamente (aquella ensamblada unas al lado de las otras), como de aquella imagen que es meramente perceptual. Así, deviene a la manera de un *contenido apesante* en la experiencia cinematográfica.

De cierta forma, el movimiento de reflejo que caracteriza a estas imágenes deviene en una absorción que ejecuta el espectador (núcleo afectivo), absorción de tipo afectiva-intencional de la imagen. Por lo tanto, es mediante la imagen-afección que se despliega un paso fundamental para la evolución del cine, esto es: se ejecuta la transición que va desde el movimiento de sucesión y traslación mecánica de la imagen, hacia un movimiento de *expresión* afectiva-intencional.¹²

A esta constitución afectiva de la imagen cinematográfica Deleuze agregará el componente temporal interno a su misma expresión (imagen-tiempo) que encuentra su

¹² Roland Barthes ha observado brillantemente el componente afectivo-intencional que existe en cada captación de imagen (la fotografía, para su propósito). Dicha dimensión afectiva sostiene y despliega todo acto intencional. Cuando Barthes sostiene que “una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos” ([1980] 2009: 28), evidencia que el acto intencional donde el intérprete capta una fotografía (*Spectator*), jamás lo hace respecto de, por ejemplo, el papel fotográfico compuesto por tintes, texturas y una determinada exposición luminica. Cuando un intérprete se enfrenta a una fotografía, toma una posición en torno a esta fotografía, específicamente, en torno al contenido que muestra la fotografía: lo fotografiado, aquello que Barthes denomina *Spectrum*. Como vemos con Deleuze, sucede una operación análoga en la captación de toda imagen-movimiento en la experiencia del cine.

génesis en el neorrealismo italiano y en la cultura visual posterior a la Segunda Guerra Mundial. A partir de este momento, se produce un giro radical en la composición del cine, de modo tal que la obra deja de estar concebida como un instrumento reproductivo-mostrativo. Ahora, rebasando su representación directa, la imagen está atravesada por movimientos en la captación misma, una *imagen desbordante-productiva*.

El neorrealismo no se dirige hacia una simple representación o reproducción de lo real, sino que, en sus tesis, pretende articular lo real mismo, direccionarse sobre lo presente en el mundo percibido. No se centra en lo real ya descifrado, sino que lo plantea como un escenario para descifrar, para colorear nuevamente. De esta manera, se hace imprescindible la apertura hacia un replanteamiento y búsqueda de nuevos mecanismos que permitan superar el mero contenido reproductivo o (pre)fijado.

Consecuentemente, el objetivo de este “nuevo cine” no descansa en presentar una nueva forma o contenido motriz. Más fundamental aún, esta nueva forma de comprensión/compromiso de la imagen busca producir una revolución en la experiencia visual del cine. En estos nuevos filmes nos encontramos, por ejemplo, ante un desarrollo respecto de las “imágenes ópticas” [*Opsignos*] e “imágenes sonoras” [*Sonsignos*]. Agudamente Deleuze escribe que la “imagen óptica y sonora pura que rompe los lazos sensorio-motores, desborda las relaciones y ya no se deja expresar en términos de movimiento, sino que se abre directamente al tiempo” (1984: 303).

Esta nueva temporalidad del cine, en clave de imagen-tiempo y ya no solo como imagen-movimiento, surge precisamente desde esta última y de la sucesión perceptiva. Esto es, en las operaciones donde se muestra una imagen indirecta del tiempo que, en clave bergsoniana, vendría a ser una imagen espacializada y fijada como unidad por medio del montaje. En la imagen-tiempo, el movimiento se subordina al plano temporal, para constituirse como imagen directa que es captada afectivamente. Deleuze indica que la efectividad de este proceso funda el cine moderno, el cual se erige a partir del cuestionamiento respecto de las nuevas técnicas que producen imágenes y los signos que configuran la pantalla.

Es evidente que el esfuerzo de Deleuze se dirige hacia la apertura de nuevas formas de relaciones con y desde el cine: formas reflexivas y transformadoras que develan campos de experiencias y flujos afectivos inexplorados. Esto, gracias a que la esencia del cine comporta el potencial de liberar el *movimiento espacializado* debido a la operación originaria de su duración. En rigor, Deleuze no prescinde de las imágenes organizadas subjetivamente (imagen-percepción, imagen-acción, imagen-afección), en la

medida en que estas se ven extendidas, ampliadas y complejizadas por la posibilidad de apreciar la materialidad de las imágenes-movimiento y las imágenes-tiempo. Con esto, se descubre la importancia de reflexionar sobre las dimensiones temporales -y ahora también sonoras- características de este “nuevo cine”.

Para esta renovación del cine, la imagen-tiempo suspende una presunta dependencia a la secuencia de “recortes de imágenes”, es decir, dependencia respecto de un movimiento artificial. Ahora, es un tiempo puro renovado y anclado a la expresión de la imagen misma el que desencadena las imbricaciones tecno-afectivas. De allí que la reflexión sobre la imagen cinematográfica adquiera un nuevo sentido, significado y alcance:

Si tenemos en cuenta que la intuición de Bergson es, por una parte, una percepción desinteresada, no pragmática y que no desemboca en una acción, y por otra, que permite aprehender el tiempo verdadero, es decir, la duración, a diferencia de la inteligencia espacializante, podemos afirmar que la imagen-tiempo de Deleuze es la intuición bergsoniana en el plano cinematográfico. (Martin 2010: 68)

La dimensión propia del aparato cinematográfico, consecuentemente, desborda la cuestión operativa de la secuencia de fotogramas (el punto crítico bergsoniano), abriéndose como campo desde el cual emergen nuevas formas de sensaciones, imágenes e interacciones. En este sentido, para Deleuze, el tiempo del cine, propiamente tal, adviene con un movimiento diferenciador de percepciones y afecciones. Así, pues, advertimos un tránsito desde una teoría de la imagen bergsoniana hacia una ontogénesis de la imagen cinematográfica deleuziana.

3. REFLEXIONES FINALES

Se ha señalado que la imagen cinematográfica, desde una perspectiva espacial, es comprensible como un conjunto divisible de fotogramas y de encuadres perceptivos que, no obstante, con la intervención de la dimensión temporal, que el plano y el montaje añaden, no cesa de cambiar. Por lo tanto, la imagen cinematográfica es, cualitativamente, temporalidad deviniendo. Con esto, tanto plano como montaje son ejes que expresan un cambio temporal en la totalidad de la experiencia cinematográfica.

Dar cuenta de estas capas estructurantes del cine resulta ser un cambio paradigmático. Desde la institución de la imagen-tiempo como núcleo de la imagen cinematográfica, se abre un horizonte de creación y plasticidad en torno a lo real, horizonte que comporta un plano virtual que, en lenguaje bergsoniano, dura distendiéndose afectivamente. A propósito de la relación entre los planteamientos de Bergson y Deleuze y, especialmente,

en torno a la relación entre sentido, plasticidad y cine, Matthias Vollet sugerentemente afirma: “El cine es, por así decirlo, una extroversión performativa de las posibilidades humanas de crear conceptos sobre su experimentar, su actuar y su ser, la mera autorreferencialidad artística-performativa de la existencia humana” (2006: 73).

Consecuentemente, la nueva imagen cinematográfica no re-presenta nada, dado que, en última instancia, es solo movimiento puro, tiempo original sobre un solo y único plano de inmanencia. La imagen cinematográfica se presenta, por lo tanto, como una profunda crítica a todo posicionamiento de talante representacional (en el sentido de reproducción mecánica-técnica y de reconstrucción experiencial de tipo epistemológico). Desde este punto, la nueva imagen cinematográfica se abre como posibilidad de producir en cada momento una nueva “imagen (del) pensamiento”; el cine es, efectivamente, “autorreferencialidad de la existencia humana”.

De allí la vigencia y pertinencia de la relación Bergson-Deleuze en torno a los tópicos de imagen, movimiento y tiempo. Retornar sobre esta relación no es solo un ejercicio teórico o hermenéutico, antes, más bien, se trata de hacer emerger un modo de experiencia que descentra todo tipo de polaridad experiencial tributaria de planteamientos jerárquicos o representacionales. Este retorno “nos ofrece un campo inmanente de imágenes donde se conjuga la sensibilidad, el pensamiento y la creación en lo que podríamos llamar de experiencia estética de la imagen” (Zunino 2019: 29).

Finalmente, una profunda reflexión que Deleuze nos deja en una entrevista a propósito de la publicación de su obra *L'image-temps. Cinéma II*:

La narración es, en el cine, como lo imaginario: se trata de una consecuencia muy indirecta que se deriva del movimiento y del tiempo, no al revés. Lo que el cine narra es sólo aquello que le permiten narrar los movimientos y los tiempos de la imagen. Si el movimiento se regula mediante un esquema sensomotor (si presenta un personaje que reacciona ante una situación), entonces tendremos una historia. Al contrario, si el esquema sensomotor se desploma en provecho de movimientos no orientados, discordantes, entonces tendremos formas diferentes, devenires más que historias. (Deleuze 1985: 2; trad. propia)

REFERENCIAS

- ÁLVAREZ ASIÁIN, Enrique (2007), “La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze: tensiones entre cine y filosofía”, *Revista Observaciones Filosóficas*, 5.
- ____ (2011), “De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica”, *Eikasía. Revista de Filosofía*, 41: 93-111.

- BACHELARD, Gaston (1978), *La dialéctica de la duración*, trad. de Rosa Aguilar (Madrid: Villalar) [ed. original: *La dialectique de la durée*, París: Boivin, 1936].
- BARTHES, Roland (2009), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. de Joaquim Sala-Sanahuja (Barcelona: Paidós) [ed. original: *La chambre claire. Note sur la photographie*, París: Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980].
- BAZIN, André (1990), *¿Qué es el cine?*, selección de Jeanine Bazin y François Truffaut, trad. de José Luis López Muñoz (Madrid: Rialp) [ed. original: *Qu'est-ce que le cinéma?*, París: Éditions du Cerf, 1958-1962].
- BERGSON, Henri (1994), *Memoria y vida*, trad. de Mauro Armiño (Barcelona: Altaya) [ed. original: *Mémoire et vie. Textes choisis par Gilles Deleuze*, París: PUF, 1957].
- ____ (2006), *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, trad. de Pablo Ires (Buenos Aires: Cactus) [ed. original: *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, París: Félix Alcan, 1896].
- ____ (2007), *La evolución creadora*, trad. de Pablo Ires (Buenos Aires: Cactus) [ed. original: *L'évolution créatrice*, París: Félix Alcan, 1907].
- ____ (2018), *Historia de la idea del tiempo. Curso del Collège de France 1902-1903*, trad. de Adriana Alfaro y Luz Noguez (Barcelona: Paidós) [ed. original: *Histoire de l'idée de temps. Cours au Collège de France 1902-1903*, presentación y notas de Camille Riquier, París: PUF, 2016].
- CARROLL, Noël (1996), *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press).
- CAVELL, Stanley (1971), *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (Nueva York: Viking Press).
- DELEUZE, Gilles (1984), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. de Irene Agoff (Barcelona: Paidós) [ed. original: *L'image-mouvement. Cinéma 1*, París: Les Éditions de Minuit, 1983].
- ____ (1985), “Le philosophe et le cinéma”, entrevista de Gilbert Cabasso y Fabrice Revault d'Allonnes, *Cinéma*, 334: 2-3.
- ____ (1986), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. de Irene Agoff (Barcelona: Paidós) [ed. original: *L'image-temps. Cinéma 2*, París: Les Éditions de Minuit, 1985].
- ____ (2005), *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas 1953-1974*, trad. de José Luis Pardo (Valencia: Pre-Textos) [ed. original: *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, ed. de David Lapoujade, París: Les Éditions de Minuit, 2002].
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1997), *¿Qué es la filosofía?*, trad. de Thomas Kauf (Barcelona: Anagrama) [ed. original: *Qu'est-ce que la philosophie?*, París: Les Éditions de Minuit, 1991].

- HERMOSO FÉLIX, María Jesús (2014), “La filosofía de Plotino: una metafísica de la imagen”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 31, 1: 11-27.
- MARTIN, Jorge (2010), “La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson”, *Areté. Revista de Filosofía*, 22, 1: 51-68.
- MOULARD-LEONARD, Valentine (2008), *Bergson-Deleuze Encounters: Transcendental Experience and the Thought of the Virtual* (Albany: State University of New York Press).
- SARTRE, Jean-Paul [1936] (2007), *L'imagination* (París: PUF).
- SOURIAU, Étienne (ed.) (1953a), *L'univers filmique* (París: Flammarion).
- ____ (1953b), “Préface”, en Souriau (1953a: 5-31).
- TURVEY, Malcolm (2008), *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition* (Nueva York: Oxford University Press).
- VOLLET, Matthias (2006), “Imágenes-percepción y cine en Bergson y Deleuze”, *Eidos. Revista de Filosofía*, 5: 70-93.
- ZUNINO, Pablo (2019), “Bergson y el concepto de imagen en los estudios sobre cine de Deleuze”, *Boletín de Estética*, 48: 7-46.

DE LA IRONÍA A LA CRUELDAD POSMODERNA

Narración no fiable y ruptura de la cuarta pared

en *Yo, Tonya* (Craig Gillespie, 2017)

· José Antonio Planes Pedreño ·

José Antonio Planes Pedreño
Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia)

De la ironía a la crueldad posmoderna. Narración no fiable y ruptura de la cuarta pared en *Yo, Tonya* (Craig Gillespie, 2017)

DOI: 10.36446/be.2026.72.431

Resumen

Este artículo plantea una reflexión ética sobre la ironía posmoderna y su deriva hacia una forma de crueldad a partir del análisis narratológico del filme *Yo, Tonya* (Craig Gillespie, 2017), centrado específicamente en dos procedimientos narrativos clave: la narración no fiable y la ruptura de la cuarta pared. Mediante estas estrategias textuales, la película se sumerge en una frenética conflagración de perspectivas y, al mismo tiempo, bajo la coartada del humor negro, hiperboliza los rasgos más sórdidos y desagradables de sus personajes. Todo ello desemboca en un ejercicio de crueldad y, de manera más amplia, en la renuncia a articular un discurso sustentado en los mimbres psicológicos, sociológicos y culturales que ofrece el material de partida.

Palabras clave

Humor negro; Cine posmoderno; Narratología; Flashback; Violencia de género

From Irony to Postmodern Cruelty. Unreliable Narration and Breaking the Fourth Wall in *I, Tonya* (Craig Gillespie, 2017)

Abstract

This article proposes an ethical reflection on postmodern irony and its drift toward a form of cruelty through a narratological analysis of the film *I, Tonya* (Craig Gillespie, 2017), focusing specifically on two key narrative devices: unreliable narration and breaking the fourth wall. Through these textual strategies, the film immerses itself in a frenetic conflagration of perspectives and, at the same time, under the guise of black humor, hyperbolizes the most sordid and unpleasant traits of its characters. All of this culminates in an exercise in cruelty and, more broadly, in a renunciation of articulating a discourse grounded in the psychological, sociological, and cultural frameworks offered by the source material.

Keywords

Black humor; Postmodern cinema; Narratology; Flashback; Gender-based violence

Recibido: 26/01/26. Aprobado: 04/06/26.

El objetivo de este artículo es examinar las formas que adoptan dos recursos mediante un análisis textual minucioso, articulado en torno a la narratología como eje metodológico fundamental. Los dos procedimientos son la narración no fiable y la ruptura de la cuarta pared. Ambos adquieren un protagonismo extraordinario en los *flashbacks* que nutren *Yo Tonya* (*I, Tonya*, 2017), dirigida por Craig Gillespie, una película biográfica sobre la controvertida expatinadora artística Tonya Harding. El aprovechamiento de ambos recursos justifica su idoneidad como objeto de estudio, en la medida en que permite explorar sus prestaciones narrativas y expresivas. Asimismo, nuestro interés hacia este largometraje de ficción surge luego de haber identificado en él un patrón estético descolante en el cine de la posmodernidad que, debido a su exacerbado tratamiento, invita a una interpretación de carácter ético. El patrón al que nos referimos es la ironía, fenómeno que adopta los visos de un ejercicio de crueldad hacia los personajes por el simple hecho de regodearse en sus facetas más estrafalarias y reprobables.

Por tanto, lo que también pretendemos con este artículo es poner sobre el tapete una reflexión acerca de las implicaciones éticas derivadas de la estética posmoderna: al menos en sus manifestaciones más extremas, esta propicia una actitud de indiferencia hacia los efectos y las consecuencias de las producciones audiovisuales, particularmente hacia el ensañamiento que, mediante la ironía, se ejerce contra los individuos de la ficción, lo que desemboca en un *cine de la crueldad*, tomando prestada la noción de André Bazin ([1975] 2022). El objeto de análisis de esta reflexión es un largometraje que, diseñado a la luz de esos presupuestos estéticos, alcanzó una amplia repercusión en el año de su estreno, tanto entre la crítica como entre el público. Según *Box Office Mojo*, *Yo, Tonya* obtuvo una recaudación mundial próxima a 54 millones de dólares frente un presupuesto casi cinco veces menor de esa cifra: alrededor de los 11 millones. Además, de acuerdo a los datos de *IMDb*, la producción recibió 46 premios y 126 nominaciones, la gran mayoría de ellos asociados a las interpretaciones de Margot Robbie, que da vida a la controvertida expatinadora, y Allison Janney, que se mete en la piel de LaVona, madre de la protagonista. Si bien el filme ha recibido atención en el ámbito académico –Wijaksono y Nugroho 2018; Korzeniewska-Nowakowska 2021; Purnata, Budirsa y Rahayuni 2021; Pitluk, Hazlett y Weinhold 2023; Rindu Kinasih y

Boletín de Estética 72: 69-91, 2026

ISSN 2408-4417 (online) | DOI: 10.36446/be.2026.72.431

Olivia 2023– consideramos que, hasta la fecha, ninguna investigación ha emprendido un análisis fílmico relacionando ironía posmoderna y los dos procedimientos apuntados. Excepcionalmente, ciertas críticas de la época plantean algunas de las objeciones que desgranaremos en los siguientes apartados, entre ellas la representación de la violencia doméstica a través del humor negro (De Vido 2018) y el retrato estereotipado de la protagonista (Brody 2017).

1. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

La premisa de esta investigación, por tanto, es explorar el rendimiento de la narración no fiable y la ruptura de la cuarta pared, y, a renglón seguido, esclarecer en qué medida estos recursos contribuyen a potenciar el desplazamiento de la ironía a la crueldad posmoderna, que es la base, a nuestro juicio, sobre la que se asienta el discurso del objeto fílmico elegido. Con vistas a desentrañar estos asuntos recurrimos a la teoría narratológica, ya que esta disciplina semiótica cuenta en su haber los conceptos de las dos figuras retóricas aludidas. De acuerdo a sus coordenadas interpretativas, cualquier obra audiovisual está modelada por un *meganarrador* (Gaudreault y Jost 1995) –a menudo denominado *sujeto de la enunciación* (Gómez Tarín 2013) o *autor implícito* (Booth 1983)–, una instancia ubicada en el exterior de la diégesis que articula tanto su dispositivo argumental y formal como sus efectos y significados. Esta instancia, en palabras de Sorolla-Romero a partir de la definición de Gómez Tarín y Marzal Felici (2015), “hace referencia al cuerpo simbólico del autor real en el campo textual” (2022: 20). Las facultades de este ente narrativo pueden sintetizarse en tres grandes operaciones: *puesta en escena* –el contenido de la imagen–, *puesta en cuadro* –tipos de planos y movimientos de cámara– y *puesta en serie* –la disposición narrativa de las imágenes– (Casetti y Di Chio 1991: 124-183). A este último nivel pertenecen las alteraciones del orden cronológico de la fábula: los saltos desde el presente al pasado –*flashbacks*–, al futuro –*flashforwards*– o a la imaginación –*imágenes mentales*–.

Partiendo de estas bases teóricas y herramientas analíticas, procederemos a una lectura e interpretación de la materialidad de la forma fílmica (Zunzunegui 1996 y Zumalde 2006), centrada en aquellas escenas de la película en las que se conjuga la narración no fiable y las rupturas de la cuarta pared, respectivamente, con el fin de aprehender su significación. En este sentido, efectuaremos breves descripciones de dichas escenas y explicaremos de qué modo se inscriben en ellas los recursos mencionados; finalmente, intentaremos dilucidar qué motivaciones y efectos de sentido

anidan en esas estrategias textuales. Pero antes, resulta imprescindible que establezcamos algunas precisiones conceptuales relativas al alcance y al ámbito de acción de ambos procedimientos narratológicos.

1.1 Narración no fiable

A menudo, las voces *over* que acompañan a las imágenes de un relato audiovisual –proviengan de un narrador *intra* o *extradieético*, haya sido testigo o no u haya participado o no de lo que refiere– suelen estar armonizadas con las acciones o situaciones que lo conforman, de tal modo que los comentarios orales complementan lo que se encuentra dentro del encuadre. Sin embargo, hay ocasiones en donde se perciben contradicciones entre lo que se ve y lo que se escucha, “desde la contradicción más patente hasta pequeñas fisuras, desde la ausencia de perspicacia a ligeras negligencias” (Planes Pedreño 2023). Es por ello por lo que la narración no fiable, noción acuñada originalmente por Booth (1983) en el campo literario, puede ser definida en el medio audiovisual “como el producto de la desavenencia entre una voz narrativa [...] y las imágenes con que se construye el mundo ficcional de un relato” (Planes Pedreño 2025). En su formulación más básica, lo que se produce es una confrontación entre los contenidos orales y los elementos de lo que acotábamos como *puesta en escena*, pero esta confrontación también podría extenderse a la *puesta en cuadro y serie*. Con todo, estas disparidades visuales y sonoras desembocan en una deslegitimación del narrador oral, de ahí que su fiabilidad quede en entredicho.

Por añadidura, la narración no fiable también puede advertirse en razón de una perspectiva que, en algún punto del relato, se sabe distorsionada –en sus fases más o menos tempranas o postreras– con respecto a la edificación del universo diegético. Esa distorsión puede estar condicionada por diferentes factores: ingenuidad juvenil, drogas, desorden cognitivo, enfermedad mental, etc. (Maier 2022), e incluso, por un acto de falta de verdad o perspicacia, que puede ser consciente o inconsciente. En *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1993), por ejemplo, el narrador protagonista transmite una patente ignorancia acerca de los episodios históricos que interfieren en su trayectoria, pero el motivo es una discapacidad intelectual que los espectadores conocen de antemano; en *El club de la lucha* (*Fight Club*, David Fincher, 1995), en cambio, la deformación de los hechos, aunque insinuada en el curso de la narración, se debe al trastorno de identidad disociativo que sufre el narrador oral, solo revelado mediante un giro narrativo en el último tercio de la película; en *Las vírgenes suicidas* (*The Virgin Suicides*, Sofia Coppola, 1999), empero, la narración no fiable descansa en una voz enunciativa, asociada a un personaje anónimo que representa una suerte de memoria

colectiva, cuya autoridad es impugnada en tanto se muestra incapaz de identificar los resortes socioculturales que explicarían el suicido de las cinco hermanas sobre las que gira su rememoración, pese a los reveladores indicios al respecto (Planes Pedreño 2023, 2025).

Dentro del cine de la posmodernidad, que Zavala (2005: 14; 2023: 9) relaciona con la yuxtaposición en “síntesis paradójica” del paradigma clásico y moderno, la narración no fiable ha cobrado un impulso inusitado. Tratándose de un cine habitado por un *fantasma* que “agujerea la consistencia narrativa [...] y roba al espectador el saber que [...] cree que debe poseer por derecho” (Sorolla-Romero 2018: 32), proliferan “los narradores amnésicos, durmientes, enfermos o mentirosos” en unos relatos que, designados como *mind-games films* (Elsaesser 2009), se caracterizan por todo tipo de dislocaciones espaciotemporales: bucles, narraciones incrustadas, difuminación de las fronteras de los niveles narrativos, etc., lo que explicaría la irrupción de narradores poco fiables (Buckland 2014: 5).¹ Los espectadores suelen experimentar un efecto *mind-blowing*, esto es, “una sensación de reto similar a la de enfrentarnos a un puzle de miles de piezas; y [...] la satisfacción de haberlo completado con éxito, que podemos encontrar amplificada cuando esa experiencia es compartida por otros espectadores” (Revert 2013: 56). Ahora bien, autores como Bordwell (1985 y 1996) y Carroll (1988 y 1996) ya advertían –incluso antes de la eclosión de este cine– que la complejidad narrativa puede derivar en una desorganización arbitraria cuando, desprovista de una función comunicativa o cognitiva, impide a los espectadores reconstruir la lógica interna del relato o formular hipótesis interpretativas verificables, lo que conduce a una estética del relativismo en la que el sentido se disuelve.

1.2. Rupturas de la cuarta pared

La ruptura de la cuarta pared es una técnica a través de la que se rompe la inmersión de los espectadores en el universo diegético, poniendo el foco en las fronteras que los separan de los personajes de la ficción, toda vez que se les recuerda su condición de observadores y el ámbito extradiegético en que están ubicados; es decir, fuera del recinto donde se desenvuelve la narración. El proceso comunicativo inherente al espectáculo audiovisual queda, entonces, al descubierto, no sin una cierta reacción de perplejidad, puesto que, debido a las convenciones y códigos del relato cinematográfico, los espectadores no están acostumbrados a ser autoconscientes del rol que ejercen.

En el momento en que este recurso concurre en el marco de *flashbacks*, la representación del pasado tiende a perder credibilidad y a ingresar en terrenos imaginarios. Como quiera que sea, estas infracciones incorporan una dimensión reflexiva. No en vano, los comentarios emitidos suelen explicar o analizar aspectos de la historia que se está desarrollando. Como sostiene Brown (2012) en la monografía de referencia sobre esta cuestión, las fracturas de la cuarta pared pueden constituir un procedimiento que, en los compases finales de la película, permiten enfatizar la transmisión de una determinada perspectiva, redefinir la posición que ocupa el espectador dentro del universo diegético o subrayar la consciencia del intérprete o personaje de formar parte de una representación cinematográfica. Todo ello desemboca en una difuminación de las fronteras entre el ámbito diegético y el extradiegético (Brown 2012: 171-175); de ahí su concepción como una modalidad de metalepsis (Planes Pedreño 2020: 153) que abarca cuatro grandes funciones: complicidad, autoconciencia, reflexividad y narratividad.

A partir de la década de los ochenta esta técnica autorreflexiva comenzó a adquirir una presencia cada vez más frecuente en el cine posmoderno, aunque despojada de gran parte de su densidad semántica. Orillando sus peculiaridades filosóficas y socioculturales, el cine de la posmodernidad, según Çelik Norman (2011) a partir de Walsh (1996), Booker (2007) y Gormley (2005), comprende algunas de estas características: intertextualidad, pastiche, parodia; estructuras narrativas digresivas, interrumpidas o episódicas; yuxtaposiciones radicales que reflejan una despreocupación por la convención fílmica y, hasta cierto punto, por los valores morales convencionales, lo que favorece una representación explícita de la violencia. Pues bien, en la medida en que sus bases estéticas están sustentadas en un carácter lúdico, la ruptura de la cuarta pared se orientó hacia la producción de efectos irónicos o paródicos; pero desprovistos de pretensiones discursivas, en consonancia con el eclecticismo formal de algunas de las obras nucleares de este periodo (Vásconez-Merino y Carpio-Arias 2020). Es más: la permisividad posmoderna en lo relativo al “uso morboso y sin censura de actos exagerados o moralmente incorrectos”, o lo que es lo mismo, la denominada “normatividad deslizante” ante lo provocador o lo desagradable, da a luz propuestas cinematográficas que transgreden el límite de lo incuestionable (Martínez Dueñas 2024: 72). Ese trasfondo amoral es el caldo de cultivo para espolear una suerte de crueldad hacia los individuos que una ficción tiene entre manos, como iremos desgranando.

¹ Salvo indicación contraria en las referencias bibliográficas, todas las traducciones son propias.

1.3. De la ironía la crueldad posmoderna

Como adelantábamos en el preámbulo, este trabajo plantea una lectura ética sobre ciertas propuestas audiovisuales que ofrecen un tratamiento frívolo e irresponsable de las realidades y conflictos que afectan a sus personajes. Partimos del convencimiento de que, en el fondo, el pensamiento posmoderno –al menos en su versión más irracional, alejada de los logros estéticos y conceptuales que han sido alcanzados por otros cineastas– empuja a una suerte de deserción, a un silencio, a una indiferencia, que se extiende a los efectos e implicaciones de las producciones audiovisuales, en tanto el nihilismo y el relativismo inherentes a su lógica desembocan en su invisibilidad y desinterés:

Indiferencia por exceso, no por defecto, por hipersolicitud, no por privación. ¿Qué es lo que puede sorprender o escandalizar? La apatía responde a la plétora de informaciones, a su velocidad de rotación; tan pronto ha sido registrado, el acontecimiento se olvida, expulsado por otros aún más espectaculares (Lipovetsky 1986: 39-40)

En cierta forma, lo que perseguimos en estas páginas es una indagación sobre los problemas éticos en lo tocante a la representación de una obra cinematográfica que, en su singularidad, exagera algunos atributos de la estética posmoderna. Problemas que, específicamente, surgen al darnos de bruces con un *cine de la crueldad*, pero no en el sentido en que lo acuñaba André Bazin en su célebre ensayo –en realidad, una invención de François Truffaut en su labor de compilador–. La noción originaria emanaba de la honestidad atribuida a una serie de directores a fin de revelar, a través “de un estilo peculiar y un ángulo de visión subversivo” (Truffaut 2022: 12), cuáles son las cotas de crueldad que puede alcanzar la condición humana, tras las cuales es posible vislumbrar, a la vez, la dignidad humana. Tampoco nuestra acepción de la crueldad filmica está asociada a la hipervisibilización del horror como resultado de una “visión desesperanzada, morbosa y perversa del ser humano [...], oscilando entre la incomodidad y lo insoportable, pero siempre acogidas bajo el impacto o el shock al espectador” (Fernández-Rodríguez, Romero-Rodríguez y Puebla Martínez 2021: 178-180).

Por el contrario, la crueldad a la que nos referimos está mucho menos explorada. Puede inferirse también a partir de las instancias enunciativas, las cuales revelan un ejercicio de ensañamiento contra los individuos de la ficción, cuyos rasgos son hiperbolizados y ridiculizados mediante inequívocas muestras de desprecio o escarnio, sin que medie pretexto semántico alguno. Asistimos, entonces, a una “complacencia sádica”, en palabras de Bazin, fenómeno que sancionaba en su análisis de *Los olvidados*

(Luis Buñuel, 1950), obra que, sin embargo, y a su juicio, conseguía orillar ese fenómeno. No en vano, la crueldad que emerge lleva aparejada una piedad que empapa todo el sistema estético del director aragonés (Bazin [1975] 2022: 73-74). Esta complacencia sádica es el producto de la intensificación de uno de los *leitmotifs* más relevantes del cine posmoderno: la ironía, “no como instrumento distanciador e incluso políticamente subversivo (tal y como pretendiera el cine moderno), sino como cuestionamiento de la verdad y de toda autenticidad, muchas veces vaciada de sentido crítico y limitada a una mímica neutra” (Agirre 2014: 653). Así las cosas, “es fácil llegar al extremo del *tongue-in-cheek*, que lo toma todo a broma, que se ha resignado a no poder cambiar nada y que nos pide que tomemos la película y su contenido de la misma manera” (Agirre 2014: 653). En consecuencia, a partir de la década de los ochenta, el abandono del radicalismo político de los años sesenta y setenta, el declive del marxismo como soporte teórico de la crítica y análisis cinematográficos y el retorno a los valores ultraconservadores –en Estados Unidos en especial, donde el capitalismo se convierte en la base industrial de Hollywood– abonaron el terreno de esa veta de la posmodernidad filmica (Agirre 2014: 656).

2. DISCUSIÓN

Quintaesencia del desplazamiento de la ironía hacia la crueldad posmoderna, la obra cinematográfica que constituye nuestro foco de interés es *Yo, Tonya*, película que aborda la figura de la expatinadora artística Tonya Harding. Tal como adelantábamos, el filme articula su relato a partir de la narración no fiable y de la ruptura de la cuarta pared, recursos que adquieren un papel preeminente en la construcción de los *flash-backs* que estructuran el discurso narrativo. A través de estas técnicas se configuran formalmente los testimonios de los personajes, quienes, en el marco de un simulado reportaje o documental, ofrecen su versión de los hechos, a partir de los cuales surgen los desplazamientos temporales. Este fingido maridaje entre ficción y documental –la intercalación entre analepsis y entrevistas– propicia una especie de *mockumentary*, un ejercicio de abierta falsificación audiovisual, lo que confiere al filme otro de los estilemas típicamente posmodernos: el *pastiche*, también llamado *hibridación genérica* (Bădulescu 2014). Crueldad, hibridación e incertidumbre –que atenderemos enseguida– son los tres ejes sobre los que gira el anclaje posmoderno del largometraje.

El elenco de personajes entrevistados está compuesto por Tonya Harding; Jeff Gulloly, exesposo de esta; LaVona Harding, madre de Tonya; Diana Rawlinson, exentrenadora; Shawn Eckardt, antiguo guardaespaldas y amigo del exmarido; y Martin

Maddox, exreportero de *Hard Copy*. En adelante recurriremos a unas denominaciones específicas a fin de disociar, puntualmente, las versiones de los personajes en el presente y en el pasado, así como el análisis de sus acciones en los distintos niveles enunciativos: para la protagonista, por ejemplo, utilizaremos Tonya-presente, inscrita en el presente diegético, si bien su voz *over* se superpondrá a las escenas retrospectivas; y Tonya-pasado, como sujeto representado en los *flashbacks*. En función de las necesidades de la argumentación, recurriremos a las mismas nociones con el resto de los personajes.

2.1. Un caótico entramado de perspectivas

El filme plantea una compleja reconstrucción de los acontecimientos pretéritos, con un enfoque abiertamente contradictorio, errático y confuso, de acusada impronta posmoderna, sumergiéndonos en un estado de incertidumbre. El carácter no lineal y la inestabilidad narrativa constituyen, en realidad, una tendencia global en el cine contemporáneo a través de lo que algunos autores designan como *mind-games films* (Elsaesser 2009 y 2013) –citados en párrafos anteriores– y *puzzle games* (Buckland 2009b y 2014). Aunque es cierto que, por lo general, el contenido de los *flashbacks* no colisiona con la voces *over* que se superponen a estos –las provenientes de los individuos entrevistados–, otras veces –seis, específicamente– constatamos desavenencias que ponen en tela de juicio su confiabilidad:

- Cuando LaVona apostilla que solo golpeó una vez a Tonya siendo esta una niña, la narración reproduce otras ocasiones en donde la maltrató.
- Por su parte, Jeff llega a afirmar que nunca agredió a Tonya, pero las analepsis muestran los suficientes episodios para corroborar que las agresiones fueron incesantes.
- Por el contrario, cuando es el antaño esposo quien acusa a Tonya de haber intentado agredirle, negando esta la acusación, el relato ofrece una escena retrospectiva en la que Tonya, escopeta en ristre, y después haber descerrajado un disparo, mira hacia la cámara y dice: “Son mentiras, nunca hice eso”.
- Asimismo, al afirmar la expatinadora que su fracaso en las olimpiadas de invierno en 1992 –Albertville, Francia– se debió al mal estado de la cuchilla de sus patines, el correspondiente retroceso nos ofrece varias escenas en las que se desvelan los malos hábitos de Tonya fechas antes de la competición.
- Durante una de las reconciliaciones entre Jeff y Tonya, la voz *over* del primero afirma que el sol salía y se ponía con ella, pero esta declaración viene acompañada

de una escena en la que Tonya, frente a un espejo, está intentando disimular con maquillaje un moratón en el rostro, indicio de que el maltrato continuó produciéndose.

- Finalmente, cuando se le pregunta a Shawn si había hablado con alguien en lo tocante al ataque contra Nancy Kerrigan, máxima rival de la expatinadora, y responde que no, un *flashback* de tres escenas destapa que alardeaba de haber sido el artífice de la agresión, contradiciéndole.

A través de estos *desmentidos*, pareciera que el relato en pasado pretende revelarnos la auténtica verdad de algunos de los acontecimientos que marcan la trayectoria del personaje biografiado. Estas maniobras de desacreditación llevan la inequívoca rúbrica del *meganarrador* o *autor implícito* con la tentativa de trascender las aportaciones individuales, si bien deslegitimadas ya desde el mismo inicio, de acuerdo con el intertítulo que precede a las intervenciones de los personajes: “Basada en entrevistas sin ironía, extremadamente contradictorias y totalmente verídicas con Tonya Harding y Jeff Gillooly”. Las analepsis, de hecho, no solo contradicen los testimonios, sino que a menudo suministran datos reveladores ajenos a estos, como cuando descubrimos que LaVona soborna a un asistente del público para provocar a su hija e inquietarla de cara a la competición en la que está a punto de participar.

Por si esto no fuese suficiente, la libertad y manipulación del sujeto de la enunciación con respecto al material narrativo se pone casi más de manifiesto al introducir desvíos imaginarios que siembran de dudas su verosimilitud; por ejemplo, al incorporar una imagen mental de carácter cómico en donde se muestra a Tonya con el rostro ensangrentado, luego de haber asesinado a Nancy Kerrigan, lo que no es sino un pasaje ilusorio que se supone desternillante; o al romper adrede la continuidad cuando, en otra escena, y luego de un inesperado cambio de ubicación de Shawn dentro de un automóvil, este sobreviene desnudo y cubierto de patatas fritas en el asiento trasero con la finalidad de ridiculizarlo despiadadamente, puesto que se trata de un mentiroso compulsivo. En este orden de ideas, resulta evidente que el corolario no es ofrecer una reflexión más o menos esclarecedora de los hechos originales, sino en situar al espectador frente a un confuso entramado de perspectivas y elevar hasta el paroxismo –incurriendo en la *crueledad* que delineábamos en epígrafes previos– el carácter cómico y bufonesco de los personajes.

Estas intenciones resultan particularmente nítidas en el tratamiento de Shawn, sin duda el personaje más surrealista y estrambótico del grupo, quien, como destacábamos, es presentado mediante comportamientos y declaraciones que podrían sugerir

algún tipo de pensamiento delirante, aunque la película nunca explicita ni desarrolla esta cuestión. A diferencia del resto de entrevistados, que ofrecen sus testimonios ante la cámara, Shawn aparece doblemente *enmarcado*: sus cuatro comparecencias a lo largo del filme proceden de un material pregrabado mediante una videocámara digital, cuyo formato originario (4:3) ha sido escalado para adecuarse al formato panorámico, lo que explica la presencia de grano y texturas moteadas en la imagen. La primera aparición, de hecho, resulta harto extravagante: dentro del propio encuadre, un televisor antiguo reproduce el primero de esos fragmentos preexistentes, aquel donde revela que Tonya pretendía deshacerse de Nancy por considerarla su más directa contrincante. De esta suerte, mientras que en el resto de los personajes la parcialidad de sus testimonios se deriva de la influencia misma de la cámara ante la cual buscan legitimarse, el *doble enmarcamiento* de Shawn –junto con las precariedades visuales señaladas– funciona como un dispositivo que advierte de un grado de impostura aún más acentuado que el de sus compañeros.

Así y todo, hay momentos en los cuales el autor implícito subraya las coincidencias entre los personajes de forma también estridente y sarcástica, en especial cuando implementa la pantalla dividida, haciendo repetir a Jeff y a Tonya las mismas frases: primero, cuando ambos sostienen que todo cambió después de que Tonya lograra el triple axel; segundo, durante la llamada de Tonya a Jeff para expresarle que no podría llegar a las Olimpiadas sin él; tres, al recordar la fecha de la agresión, cuando ambos afirman que ese día estaban durmiendo.

Sea como fuere, mediante la lúdica confrontación de relatos y perspectivas, y a través de su tentativa de instalar al espectador en un estado de incertidumbre, el filme acumula tal cantidad de rasgos impugnables en sus personajes que el retrato adquiere una dimensión abiertamente grotesca y satírica, relegando a un segundo plano la complejidad humana de los sujetos representados. Lo que emerge es una galería de individuos embusteros, marginales, estafalarios e incultos, además de traicioneros: LaVona, por ejemplo, se presenta en casa de Tonya en pleno revuelo mediático a causa de la implicación de su hija en el ataque contra Nancy Kerrigan con el fin de, a hurtadillas, registrar con una grabadora la presunta confesión de su hija. La protagonista, por su parte, sabe a ciencia cierta, pese al transcurso del tiempo, que está siendo utilizada como objeto mediático de burlas e insultos, pero persiste en ella la búsqueda de la fama: “Creí que ser famosa era divertido. Me amaron por un instante, luego me odiaron. Luego fui solo un chiste. Era como si abusaran de mí de nuevo. Solo que esta vez por ustedes –dirigiéndose a los espectadores–. Todos ustedes. Ustedes me atacaron”.

No es baladí que el relato marco –el contexto de las entrevistas– esté ubicado cuarenta años después del inicio de los hechos que comienzan a evocarse –década de los setenta–, la época en que Tonya no era más que una niña, y su madre se empeñaba en que recibiese clases de patinaje. Los personajes, en el presente, continúan obcecados en acaparar la atención mediática y en obtener una suerte de reivindicación personal, pese a ser conscientes del tratamiento sensacionalista del que han sido y están siendo objeto. Unos y otros –incluido el mismo meganarrador– demuestran estar al tanto de que las miserias humanas son el centro del espectáculo. Esta utilización de lo miserable –véase el tratamiento del personaje de Shawn y su doble *enmarcamiento*– y el subyacente ejercicio de desprecio hacia la dignidad humana, remite, inexorablemente, a la telebasura, “caracterizada por explotar el morbo, el sensacionalismo y el escándalo como palancas de atracción de la audiencia, por los protagonistas que coloca en primer plano y por el enfoque distorsionado al que recurre para tratar asuntos y personajes” (López Talavera y Bordonado Bermejo 2007: 314). Nos situamos, por ende, en las antípodas de la lectura del filme que emprenden Pitluk, Hazlett y Weinhold (2023), que lo interpretan como un *reparo reputacional* al presentar a Harding como una persona falible y comprensiva, y como una denuncia a los medios de la época por haberle imputado sin pruebas la autoría intelectual de la agresión a Nancy Kerrigan. A nuestro juicio, esa tesis resulta difícil de conciliar con el tono caricaturesco de la representación, la proliferación de relatos subjetivos contrapuestos y la ausencia de una consideración crítica acerca de las implicaciones morales de los acontecimientos narrados. Es más: si bien el largometraje apunta a una denuncia de los mecanismos de exclusión social que inscriben a Tonya Harding en el imaginario *white trash* y la enfrentan a los ideales normativos de la familia estadounidense, el alcance de esta lectura se ve limitado por el tratamiento caricaturesco antes aludido y por la insistencia en una estética de la burla que convierte las diferencias de clase en espectáculo.

2.2. Transgresiones narrativas y violencia de género

En el filme se introducen dieciséis rupturas de la cuarta pared en el seno de los *flash-backs*: nueve corresponden a Tonya; cuatro a Jeff; y tres a Diana, su entrenadora. Durante estas transgresiones, los personajes se orientan hacia la cámara y pronuncian comentarios orales de carácter breve. Amén de subrayar la parcialidad de los testimonios y proporcionar una dimensión imaginaria a las analepsis, propician una suerte de desdoblamiento: la mirada hacia la cámara y los comentarios responden a la versión *presente* del personaje, pese a que el cuerpo de este encuentra en el *pasado*. Estamos, por tanto, ante la cohabitación de dos versiones en un mismo individuo, por lo

que la percepción actual que un sujeto ha adoptado sobre un episodio pretérito se despliega sobre este conforme se desarrolla.

Sin embargo, debido a su efímera duración, estas transgresiones metalépticas no llegan a producir una auténtica dicotomía presente/pasado; es decir, el franqueamiento de los muros diegéticos nunca llega a explotar una de sus principales potencialidades: la dimensión reflexiva. Y lo que es más importante, al margen de las irrelevantes interpelaciones de Jeff y Diana –todo lo más, dotan de más contexto a las acciones en que se enmarcan–, consideramos que las cuatro primeras declinaciones del procedimiento resultan, para más inri, confusas y frívolas, habida cuenta de su inscripción en acontecimientos de carácter violento, aquellos que narran los malos tratos que Jeff-pasado infligió a Tonya-pasado, en una etapa del relato que muestra la naturaleza tóxica de la relación. Veamos de cerca estas infracciones:

- Refiriéndose a Jeff-pasado, en el curso de una de las analepsis, la voz incorpórea de Tonya-presente comenta: “Era muy dulce al principio. Era bueno besando. Me dijo que me amaba. Y yo le creí. Pero entonces...”. La frase queda inconclusa hasta que, desde el interior de un vehículo, Tonya-pasado recibe un golpe en el rostro por Jeff-pasado. Justo a continuación esta mira hacia el lado izquierdo del encuadre y, dirigiéndose a la cámara, continúa: “...empezó a golpearme a los pocos meses”.
- Mientras la pareja hace el amor en otro *flashback*, la voz narradora de Tonya-presente afirma: “Luego decía que no volvería a pasar. Pero pensé...”, a lo que Tonya-pasado responde, levantando la cabeza, todavía en mitad del acto sexual: “...mi madre me pega y me ama”. La interpretación en sí misma resulta absurda y ridícula, por supuesto; pero la situación en que es pronunciada la vuelve más disparatada aún: debajo de Jeff-pasado, semioculta por el cuerpo de este, con la cabeza boca abajo, pronuncia la frase en pleno coito. A lo que añade la voz narradora, fuera ya de la transgresión metaléptica: “Y pensaba que era mi culpa. Era lo que conocía”.
- Durante otra de las trifulcas de la pareja, la voz *over* de Tonya-presente señala: “Fue el primer chico al que amé. El único defecto era...”, a lo que Tonya-pasado añade: “...que me golpeaba con todo lo que tenía”. En este caso, la frase se produce mientras Jeff-adulto está apretando violentamente la cabeza de la muchacha contra un armario, si bien esta logra desembarazarse y lanzarle un codazo. De regreso a la entrevista, Tonya-presente añade con un gesto de incredulidad: “¡Y pensaba que era mi culpa! A Nancy la golpearon una vez y el mundo entero enloqueció. Para mí era algo de todos los días”.

- Por último, la narración retrospectiva evoca otro altercado: en esta ocasión, Jeff-presente afirma haber recibido un disparo. Presenciamos entonces cómo Tonya-pasado, después de disparar contra su pareja mientras la perseguía, se detiene bruscamente, mira a cámara y, mientras recarga el arma, exclama: “Son mentiras, nunca hice eso”. En este pasaje, la confluencia de perspectivas es todavía más embrollada, puesto que, aunque podríamos sostener que las imágenes se ajustan al testimonio del personaje masculino, el detenimiento establecido por Tonya-pasado y su contundente desmentido, lo hunden en una zona gris.

A excepción de esta última escena, en la que Tonya-presente y Jeff-presente confrontan sus versiones sobre la violencia doméstica, en las otras tres la protagonista señala mediante la voz *over* que, en aquella época, tendía a atribuirse la responsabilidad de las agresiones sufridas. Estas observaciones sugieren una reevaluación de los hechos. Sin embargo, las rupturas de la cuarta pared apenas contribuyen a enfatizar la distancia entre esa comprensión actual y la perspectiva que la protagonista mantenía en el pasado. Por el contrario, las intervenciones verbales se integran en un relato de ritmo tan acelerado que apenas interrumpe la representación de los acontecimientos pretéritos, de modo que la película ofrece escaso espacio para que dicha reevaluación adquiera relieve dramático o crítico.

Antes bien, estos artificios metaficcionales, adoptando un provocador tono de comedia negra, plantean menos un distanciamiento que una rocambolesca escisión psicológica y, visualmente, un batiburrillo temporal. En todo caso, la forma en que es interpretada la violencia en retrospectiva –al margen de que Tonya-presente sea consciente de estar exenta de cualquier culpabilidad– no es la más atinada. Al fin y al cabo, lo que el personaje biografiado plantea es una descabellada equiparación entre los malos tratos sufridos y el ataque a Nancy Kerrigan, a quien le rompieron la pierna antes de iniciar un entrenamiento. Curiosamente, la exclusión de Nancy del elenco de entrevistados, pese a su papel central en los acontecimientos narrados, constituye una decisión llamativa tanto desde el punto de vista narrativo como ético. Nancy fue la víctima del denominado *incidente* –eufemismo empleado por los seis personajes entrevistados– que desembocó en la expulsión de Tonya del patinaje artístico. Aunque la ausencia de su testimonio puede obedecer a una estrategia narrativa deliberada, resulta significativo que la única persona que sufrió las consecuencias del ataque quede fuera del dispositivo testimonial de la película.

El corolario es que el derrumbamiento de la pared ficcional produce una serie de extravagancias visuales que, sin duda, impresionan al espectador; sin embargo, no

ofrecen claves para esclarecer las dinámicas y estructuras que sustentan la violencia representada. Antes bien, no desactivan la evasión de la realidad inherente a toda ficción, ni intensifican la implicación del espectador en el relato (Del Río Castañeda 2019), ni suscitan una mayor empatía hacia la protagonista en tanto víctima de maltrato, como sostiene Lim (2021: 76). Tampoco advertimos la conformación de dos discursos enfrentados o antitéticos como consecuencia del procesamiento de las experiencias pretéritas y de su lectura o interpretación en el presente. Por el contrario, a nuestro juicio, y en consonancia con la fruición de narraciones desconfiables emitidas por sujetos grotescos, el filme, en aras de subrayar su carácter marginal y estrambótico, incorpora la violencia sufrida y/o ejercida como una pieza más dentro de una escalada de infortunios y despropósitos. En definitiva, se inserta en un entramado formal y discursivo en el que la sátira posmoderna deviene la modalidad de crueldad que estamos delineando.

2.3. El epílogo

Donde el texto fílmico ya no oculta sus cartas es en el epílogo: Tonya-presente, luego de haberle sido prohibido competir como patinadora, relata cómo decidió dedicarse al boxeo. El cinismo, uno de los rasgos distintivos del sexteto de entrevistados, es ahora más notorio aún. El largometraje concluye con la protagonista tumbada en la lona después de que, durante un combate, haya recibido un brutal puñetazo en el rostro; pero, a medida que se produce la caída, filmada a cámara lenta, el filme introduce un salto en el tiempo y comienza a yuxtaponer fragmentos entre este *derrumbamiento* y el otrora *vuelo* –igualmente ralentizado– de la exatleta al emprender su célebre triple axel. Esta implacable contraposición entre el *ascenso* y la *caída* del personaje no conduce a configurar su dimensión trágica; *a contrario sensu*, sirve para generar de nuevo un comentario mordaz sobre el mismo género biográfico en que se inscribe, toda vez que si existe un denominador común es, de hecho, el de un tipo de narraciones sustentadas en el ascenso y caída de una celebridad. En este contexto, además, la confrontación resulta estrambótica a tenor del lamentable estado de Tonya en el combate, escupiendo sangre y con el rostro magullado y sudoroso. Para más inri, el público de la grada, también ocularizado, no ha dejado de gritar enardecido a las luchadoras. Adicionalmente, al unísono de esta intercalación entre presente y pasado, escuchamos la voz *over* de Tonya aduciendo las razones por las que decidió iniciar una carrera como boxeadora:

Dije, ¿por qué no? [en referencia a la dedicación al boxeo] Solo conocía la violencia de todos modos. En Los Estados Unidos, ¿entienden? Quieren a quién amar, pero también a quién odiar. Y lo quieren sencillo. ¿Pero qué es sencillo?

Los que odian siempre dicen: “Tonya, di la verdad”. No hay tal cosa como la verdad. Pienso, son tonterías. Todos tienen su propia verdad. Y la vida hace lo que le da la real gana.

Finalizado este comentario oral –un desprecio definitivo hacia la *verdad* y, a la par, una reivindicación del cinismo, lo que esclarece el mascarón de proa semántico del meganarrador– Tonya-pasado, habiendo caído a la lona, vuelve a mirar hacia la cámara y a proferir: “¡Y esa es la maldita verdad!”. Levantándose a duras penas, se incorpora y vuelve a enfrentarse a su rival, pero situándose en un fuera de campo, mientras que lo que permanece en el encuadre es la sangre que ha escupido tras ser derribada. Tal vez el itinerario de Tonya Harding haya estado marcado por la sangre, por la violencia doméstica, como pretende transmitir simbólicamente este detalle escénico; y tal vez la imagen que proyectaba chocara con los estereotipos que predominaban en los Estados Unidos de la época, donde la persecución del éxito a cualquier precio y la feroz competitividad marcan a fuego el carácter de la otrora deportista.

Sin embargo, la película se limita a *surfear* estas dinámicas sin interrogar los mecanismos que subyacen en ellas. Este material permanece como simple telón de fondo, lo que ha impulsado la aparición de diversos artículos centrados en la discriminación de género (Wijaksono y Nugroho 2018); el rechazo y marginación como resultado de una condición socioeconómica carente de privilegios (Korzeniewska-Nowakowska 2021); el injusto tratamiento de los medios informativos (Pitluk, Hazlett y Weinhold 2023); los patrones lingüísticos de los personajes femeninos (Purnata, Budirsa y Rahayuni 2021), así como el impacto de la cultura y la infancia en la formación de las tendencias neuróticas de la protagonista, que se traducen en ansiedad y hostilidad hacia el prójimo (Rindu Kinasih y Olivia 2023). Ahora bien, a nuestros entender esas cuestiones no están plasmadas en principios estructurales sobre los que se despliega un discurso de denuncia. Evocando las explicaciones de Zunzunegui (2007: 55) sobre el estudio del contexto en la exégesis fílmica, *Yo, Tonya* no recurre a “huellas indelebles” de su contexto en la articulación de su escritura fílmica, de tal manera que pueda ser reconstruido a la luz de una determinada interpretación o enfoque, por mucho que la película –como la gran mayoría– proporcione datos cruciales sobre su diégesis socio-cultural; y por mucho que el espacio y tiempo en que transcurre el filme –Estados Unidos, décadas de los ochenta y noventa, sobre todo– defina su base argumental.

Más bien, lo que hemos presenciado es el frenesí de un carrusel de perspectivas, ora emparejándose, ora enfrentándose, al mismo tiempo que la instancia narrativa superior, lejos de contemplar a sus personajes con la más mínima empatía, lejos de proveer

un análisis o lectura sobre los resortes latentes en las peripecias abordadas, se ha dedicado a recalcar cruelmente sus aspectos más surreales, mezquinos y desagradables –y sus *malditas verdades*–. El conjunto aderezado, eso sí, con un ritmo vertiginoso a base *travellings* y un amplio catálogo de canciones extradiegéticas con las que se plantean disparidades entre el plano visual y sonoro, a menudo para desdramatizar o satirizar la acción, al más puro estilo de *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990) o *Casino* (Martin Scorsese, 1996), obras señeras de la posmodernidad e indudables referentes estilísticos del largometraje.

Recalamos, en suma, en el sombrío diagnóstico de David Foster Wallace al dilucidar el cinismo y la ironía de la cultura pop norteamericana en *E Unibus Pluram* (1993), y en particular de la televisión, que explota la ironía posmoderna a través de la metaficción y de la autorreferencialidad. En la medida en que este medio desnuda sus fórmulas mediante un tono cínico e irreverente, e incurriendo en su propia ridiculización, cualquier crítica externa pierde su potencial transformador. La ironía, una herramienta de origen subversivo, a la que Sócrates recurrió para lograr que sus interlocutores pusieran en duda sus creencias, disipa su facultad crítica; de hecho, la dinamita. Cualquier signo de autoridad queda deslegitimado; queda al servicio del vacío, del nihilismo, todo lo cual impregna la ficción literaria norteamericana al incorporar este *modus operandi*, lo cual es extensible, por supuesto, a la ficción cinematográfica (Wallace 1993: 180-184). Sánchez-Biosca, este sí dentro del análisis fílmico, lo expresa de otro modo: “regocijarse en la desconstrucción [...] o en la apología de la máscara como únicos destinos del texto postmoderno es susceptible de deleitar a retóricos y formalistas, pero anula el pensamiento crítico” (1994: 472). Trasladando todo ello al filme que nos ocupa, la narración no fiable y la ruptura de la cuarta pared, mediante su tono cínico e irreverente, mediante la “apología de la máscara” y la glorificación de la subjetividad más irracional, impiden cualquier potencial crítico y transformador tanto en lo tocante a los prejuicios sociales de la época como en la representación de la violencia de género. Culminando definitivamente esta discusión, nos tomamos la libertad de utilizar, con otro sentido, la última frase de la protagonista: “¡Y esta es la maldita verdad!”.

3. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas, nuestra pretensión ha sido demostrar cómo la ironía posmoderna puede transformarse en crueldad a través de la implementación de dos recursos como la narración no fiable y la ruptura de la cuarta pared. Pocas obras cine-

matográficas como *Yo, Tonya* resultan tan pertinentes para, sirviéndose de un meticuloso análisis textual de raigambre narratológica, plantear un debate ético sobre la deriva de ese patrón posmoderno: partiendo de unas figuras y conflictos de inequívoca base real, el combustible que alimenta la narración estriba en la glorificación de las disímiles subjetividades en el primer caso, y en la frivolidad respecto a la representación de la violencia de género en el segundo.

Esa frivolidad descansa en un ejercicio de ensañamiento contra los personajes al explotar sus facetas más estafalarias y reprobables, mediante una intensidad y reiteración que desemboca en crueldad, aun cuando el filme no deje de ondear la bandera de la impostura y del humor negro como hipotético marco interpretativo. Concurriendo tantos factores de interés que podrían arrojar luz sobre la dramática trayectoria de la figura biografiada –sociales, culturales, psicológicos, etc.– el tratamiento sensacionalista y baladí de la película deviene un dispositivo que, mimetizando las formas de la telebasura, fagocita el pensamiento crítico y neutraliza la configuración de un discurso, de ahí que la película resulte cuestionable desde una dimensión ética.

Consideramos que el tránsito de la ironía a la crueldad posmoderna constituye una vía de análisis que amerita el estudio de otras obras cinematográficas que discurren por análogos caminos estéticos, en especial de aquellas que promueven, con mayor o menor consciencia, instrucciones de lectura, respuestas emocionales y efectos de sentido que demandan, como mínimo, una concienzuda exploración..., y debate. Desde este ángulo, este artículo supone una reivindicación de la materialidad fílmica como punta de lanza con que esclarecer fundamentos estéticos e implicaciones éticas, a sabiendas de que, con los presupuestos teóricos de otras disciplinas, el diagnóstico sobre los dilemas o problemas acometidos será mucho más certero y preciso.

REFERENCIAS

- AGIRRE, Katixa (2014), “El nuevo Hollywood y la posmodernidad: entre la subversión y el neoconservadurismo”, *Palabra Clave*, 17, 3: 645-671. [DOI: 10.5294/pa-cla.2014.17.3.4]
- ÁLVAREZ, Marta (ed.) (2013), *Imágenes conscientes. Autorrepresentaciones* #2 (Binges: Éditions Orbis Tertius).
- BĂDULESCU, Dana (2014), “The Hybrids of Postmodernism”, *Postmodern Openings*, 5, 3: 9-20. [DOI: 10.18662/po/2014.0503.01]
- BAZIN, André (1987), *Le cinéma de la cruauté* (París: Flammarion).

- ____ (2022), *El cine de la crueldad*, trad. de Béatrice Meunier de Galipienso, prólogo de François Truffaut (Málaga: Amarcord Ediciones) [ed. original: *Le cinéma de la cruauté*, París: Flammarion, 1975]
- BOOKER, M. Keith (2007), *Postmodern Hollywood: What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange* (Westport, CT: Praeger).
- BOOTH, Wayne (1983), *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press).
- BORDWELL, David (1985), *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press).
- ____ (1996), "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory", en Bordwell y Carroll (1996: 3-36).
- BORDWELL, David y CARROLL, Noël (eds.) (1996), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Madison: University of Wisconsin Press).
- BOX OFFICE MOJO (s. f.), "I, Tonya", *Box Office Mojo*. [Disponible en https://www.boxofficemojo.com/title/tt5580036/?ref=bo_se_r_1]
- BRODY, Richard (2017), "I, Tonya, reviewed: a condescending bio-pic of Tonya Harding", *The New Yorker*. [Disponible en <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/i-tonya-reviewed-a-condescending-biopic-of-tonya-hard-ing>]
- BROWN, Tom (2012), *Direct Address in the Cinema* (Edimburgo: Edinburgh University Press).
- BUCKLAND, Warren (ed.) (2009a), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (Chichester: Wiley-Blackwell).
- ____ (2009b), "Making Sense of *Lost Highway*", en Buckland (2009a: 42-61).
- ____ (2014), *Hollywood Puzzle Films* (Nueva York: Routledge).
- CARROLL, Noël (1988), *Philosophical Problems of Classical Film Theory* (Princeton: Princeton University Press).
- ____ (1996), *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press).
- 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].
- ÇELİK NORMAN, Sibel (2011), "Postmodernist Film: A Cinematic Genre", *sinecine: Journal of Film Studies*, 2, 1: 65-79.
- DE VIDO, Angela (2018), "I, Tonya sorely misjudges portraying a serious subject", *Cherwell. Oxford's Oldest Independent Student Newspaper, est. 1920*. [Disponible en <https://cherwell.org/2018/02/26/i-tonya-sorely-misjudges-portraying-a-serious-subject/>]
- DEL RÍO CASTAÑEDA, Laro (2019), "La grieta en la pantalla. Definición y análisis de la ruptura de la cuarta pared en el medio audiovisual", *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 8, 2: 400-431.
- EGÚZQUIZA MUTIOLA, Ion y VIDAL CLEMENT, Vicente (coords.) (2007), *La ética y el derecho de la información en los tiempos del postperiodismo* (Valencia: Fundación COSO de la Comunidad Valenciana para el Desarrollo de la Comunicación y la Sociedad).
- ELSAESSER, Thomas (2009), "The Mind-Game Film", en Buckland (2009a: 13-41).
- ____ (2013), "Los actos tienen consecuencias. Lógicas del mind-game film en la trilogía de Los Ángeles de David Lynch", *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 15: 7-18. [DOI: 10.63700/35]
- FERNÁNDEZ-RODRÍGUEZ, Carlos, ROMERO-RODRÍGUEZ, Luis Miguel y PUEBLA MARTÍNEZ, Belén (2021), "Cine de la crueldad y plataformas streaming: la erotización de la perversidad en las series *Years and Years* y *Chernobyl*", *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 52: 176-191. [DOI: 10.12795/Ambitos.2021.i52.11]
- GAUDREAU, André y JOST, François (1990), *Le récit cinématographique* (París: Éditions Nathan).
- ____ (1995), *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, trad. de Núria Pujol Valls (Barcelona: Paidós).
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2013), "El punto de vista en el audiovisual contemporáneo: una reformulación de conceptos enunciativos y narrativos", en Álvarez (2013: 27-45).
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier y MARZAL FELICI, José Javier (2015), *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales: herramientas para el análisis fílmico* (Madrid: Cátedra).
- GORMLEY, Paul (2005), *The New Brutality Film* (Bristol: Intellect Books).
- INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb) (s. f.), "Yo, Tonya", *Internet Movie Database (IMDb)*. [Disponible en <https://www.imdb.com/es-es/title/tt5580036/>]
- KORZENIEWSKA-NOWAKOWSKA, Paulina (2021), "American Poverty and Social Rejection in Craig Gillespie's *I, Tonya*", *European Journal of Life Writing (EJLW)*, 10: 64-76. [DOI: 10.21827/ejw.10.37913]
- LIM, Wesley (2021), "A Mode of Agitation between Verfremdungseffekt and Empathy: Breaking the Fourth Wall in Craig Gillespie's *I, Tonya*", *Revue canadienne d'études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, 30, 2: 75-92. [DOI: 10.3138/cjfs-2019-0015]
- LIPOVETSKY, Gilles (1986), *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trad. de Joan Vinyoli y Michèle Pédanx (Barcelona: Anagrama) [Versión en francés: *L'Ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*, París: Gallimard, 1983].

- LÓPEZ TALAVERA, María del Mar y BORDONADO BERMEJO, María (2007), “Telebasura, ética y derecho: límites a la información de sociedad en televisión”, en Egúiz- quiza Mutiola y Vidal Clement (2007: 307-324).
- MAIER, Emar (2022), “Unreliability and Point of View in Filmic Narration”, *Episte- mology and Philosophy of Science*, 59, 2: 23-37. [DOI: 10.5840/eps202259217]
- MARTÍNEZ DUEÑAS, Luis Enrique (2024), “Cine posmoderno: una búsqueda concep- tual imposible”, *Más que humanos*, 2: 68-78.
- PITLUK, Adam, HAZLETT, Courtney y WEINHOLD, Wendy (2023), “Off Thin Ice: After Decades of Media Abuse, It Took Hollywood to Repair Tonya Harding’s Image and Reputation”, *Athens Journal of Mass Media and Communications*, 9, 1: 9-22. [DOI: 10.30958/ajmmc.9-1-1]
- PLANES PEDREÑO, José Antonio (2020), “Actitudes ante el recuerdo en el cine de ficción de Carlos Saura durante el tardofranquismo y la Transición Española: de la me- moria activa de *Los ojos vendados* (1978) a la memoria pasiva de *Dulces horas* (1982)”, *Historia y Comunicación Social*, 25, 1: 151-160. [DOI: 10.5209/hics.69233]
- ____ (2023), “Desavenencias entre narrador delegado y meganarrador: cuatro estra- tegias para deslegitimar la voz relatora en *Las vírgenes suicidas* (Sofia Coppola, 1999)”, *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36: 221-234. [DOI: 10.63700/1057]
- ____ (2025), “La narración no fiable de *Las vírgenes suicidas* (Sofia Coppola, 1999)/The Unreliable Narration of *The Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 1999)”, *Tecmerin. Revista de Ensayos Audiovisuales*, 15, 1.
- PUKNATA, Kadek, BUDIARSA, Made y RAHAYUNI, Ni Ketut Sri (2021), “Women Linguistic Features in Craig Gillespie’s Movie *I, Tonya*”, *Udayana Journal of Social Sciences and Humanities*, 5, 2: 94-100. [DOI: 10.24843/UJoSSH.2021.v05.i02.p08]
- REVERT, Jordi (2013), “Todo ha sido un sueño: el origen de *Origen* y la construcción del mind-game film definitivo”, *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 15: 50-57. [DOI: 10.63700/42]
- RINDU KINASIH, Putri y OLIVIA, Olivia (2023), “Neurotic trends of Tonya Harding in *I, Tonya movie*”, *Journal of Language and Literary Studies*, 6, 1: 21-38. [DOI: 10.18860/prdg.v6i1.19627]
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1994), “El pastiche y su límite en el discurso audiovisual es- pañol de los ochenta”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 18, 3: 469-478.
- SOROLLA-ROMERO, Teresa (2018), “El relato tiembla. Narrativas fracturadas contem- poráneas en el cine de Alejandro Amenábar y Pedro Almodóvar”, *Cuader- nos.info*, 43: 31-44. [DOI: 10.7764/cdi.43.1466]
- ____ (2022), *El tiempo de los amnésicos. Narrativas fracturadas y delirantes* (Bellate- rra: Universitat Autònoma de Barcelona).
- TRUFFAUT, François (2022), “Prólogo”, en Bazin (2022: 9-17).
- VÁSCONEZ-MERINO, Galo Xavier y CARPIO-ARIAS, Francisca (2020), “La estética pos- moderna en el cine: una aproximación teórica”, *Kairós. Revista de ciencias eco- nómicas, jurídicas y administrativas*, 3, 5: 52-61.
- WALLACE, David Foster (1993), “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”, *Re- view of Contemporary Fiction*, 13, 2: 151-194.
- WALSH, Michael (1996), “Jameson and ‘Global Aesthetics’”, en Bordwell y Carroll (1996: 472-490).
- WIJAKSONO, Dimas Hidayat y NUGROHO, Catur (2018), “Representation of Feminism in Film *I, Tonya*”, *EProceedings of Management*, 5, 3: 4202-4209.
- ZAVALA, Lauro (2005), “Cine clásico, moderno y posmoderno”, *Razón y Palabra*, 46, agosto-septiembre.
- ZUMALDE, Imanol (2006), *La materialidad de la forma filmica: crítica de la (sin)razón postestructuralista* (Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea).
- ZUNZUNEGUI, Santos (1996), *La mirada cercana. Microanálisis filmico* (Barcelona: Paidós).
- ____ (2007), “Acerca del análisis filmico: el estado de las cosas”, *Comunicar. Revista Cien- tífica de Comunicación y Educación*, xv, 29: 51-58. [DOI: 10.3916/C29-2007-07]

JORGE OTEIZA Y LOS HERMANOS MORENO GALVÁN
Influjos de lo jondo ante un planteamiento
de estructura estética para el arte
· *David Pavo Cuadrado* ·

David Pavo Cuadrado

Universidad del País Vasco (Leioa, España)
Universidade de Lisboa (Portugal)

Jorge Oteiza y los hermanos Moreno Galván. Influidos de lo jondo ante un planteamiento de estructura estética para el arte.

DOI: 10.36446/be.2026.72.430

Resumen

Las experiencias entre Jorge Oteiza y los hermanos José María Moreno Galván y Francisco Moreno Galván posibilitan abordar un interés compartido entre el escultor, el crítico de arte y el pintor y poeta. Estas relaciones, hasta ahora poco conocidas, resultan de interés por darse entre algunos de los referentes más relevantes en escultura, crítica de arte y pintura o composición lírica flamenca, de la segunda mitad del siglo XX en España. El interés compartido es lo jondo, que aparece en la Estética objetiva de Oteiza, en la crítica de arte de José María Moreno Galván y en las creaciones y planteamientos de Francisco Moreno Galván. Adentrarse en la relación entre estas figuras del arte español permite localizar el origen, advertir los influjos y comprender el sentido de esta singular designación que sirve para resultados de cualidades estéticas específicas de la creación: el arte jondo.

Palabras clave

Estética objetiva; Modernidad española; Tauromaquia; Escultura vasca; Ley de los cambios

Jorge Oteiza and the Moreno Galván brothers. Influences from the Jondo in an Aesthetic Approach to Art
Abstract

The experiences shared by Jorge Oteiza and the brothers José María Moreno Galván and Francisco Moreno Galván enable us to explore a shared interest between the sculptor, the art critic, and the painter and poet. These relationships, until now little known, are of interest because they involve some of the most important figures in sculpture, art criticism, painting, and flamenco lyric composition of the second half of the 20th century in Spain. Shared interest is jondo, which appears in Oteiza's Objective Aesthetics, in José María Moreno Galván's art criticism, and in Francisco Moreno Galván's creations and approaches. Delving into the relationship between these figures of Spanish art allows us to locate the origin, note the influences and understand the meaning of this unique designation that serves to describe the specific aesthetic qualities of creation: jondo art.

Keywords

Objective Aesthetics; Spanish Modernity; Bullfighting; Basque Sculpture; Law of Changes

Recibido: 14/01/26. Aprobado: 07/04/26.

El presente artículo¹ se titula *Jorge Oteiza y los hermanos Moreno Galván* y lleva por subtítulo *Influidos de lo jondo ante un planteamiento de estructura estética para el arte*. Aunque extenso, este subtítulo matiza intereses y sienta posición sobre los asuntos tratados. El vínculo vertebrador entre Oteiza y los hermanos José María y Francisco Moreno Galván, está constituido, en efecto, por los *influidos de lo jondo*, ante un fondo de planteamiento estético sobre la estructura constituyente de los resultados de la creación en arte. El trabajo se desarrolla en tres partes: una primera en la que se tratan las experiencias de Oteiza con los hermanos Moreno Galván, una segunda en la que se tratan las claves estéticas de Oteiza sobre el arte jondo, y una tercera conclusiva.²

1. LA GENERACIÓN DE LA PUEBLA DE CAZALLA

Desde principios de la década de 1950, Jorge Oteiza se relaciona con artistas e intelectuales que forman parte de un movimiento que renueva, desde la poesía, la pintura, la flamencología, el canto o el baile, la realidad del flamenco. Entre otros, se encuentra el grupo de los oriundos de La Puebla de Cazalla, en Sevilla, conformado por José María Moreno Galván, Francisco Moreno Galván y José Menese, y al que se puede sumar Manuel Moreno (aunque, *a priori*, no tenga que ver con el flamenco).

¹ Este artículo es resultado de la conferencia que, con el mismo título, fue impartida en las “Jornadas Centenario José María Moreno Galván (1923-2023)”, en la Sala Victoria de la Puebla de Cazalla (Sevilla, España), el 15/12/2023, organizadas por el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, invitado por su coordinador Miguel Ángel Rivero Gómez. Al mismo tiempo, se basa en el capítulo “2.8.2. La nueva generación flamenca de La Puebla de Cazalla y Jerez de la Frontera: el poeta y flamencólogo José Manuel Caballero Bonald, el crítico de arte José María Moreno Galván, el pintor y letrista Francisco Moreno Galván y el cantaor José Menese, a partir de 1951” de la tesis doctoral Jorge Oteiza y el arte jondo (Pavo Cuadrado 2020: 256-262).

² A lo largo del artículo, los acrónimos DI, FB, FD, FH y PRE en las fuentes del texto aluden, respectivamente, a Dibujo (DI), Fondo Bibliográfico (FB), Fondo Documental (FD), Fondo Hemerográfico (FH) y Carpeta (PRE), pertenecientes a los fondos de la Fundación Museo Jorge Oteiza. En el apartado “Referencias” se incluyen, al final, bajo la rúbrica “Fondos de Jorge Oteiza en la Fundación Museo Jorge Oteiza”.

José María Moreno Galván (1923-1981) es crítico de arte e intelectual (Pérez Castillo 2023). Se trata de uno de los críticos más relevantes en la España de posguerra y la segunda mitad del siglo XX, perteneciente a una generación de críticos de los años cincuenta en la que puede destacarse a Vicente Aguilera Cerni, Juan Eduardo Cirlot, José Camón Aznar o Santiago Amón. Su contribución a la crítica de arte es clave en la consolidación de la Modernidad en el marco histórico del franquismo, y destaca por su defensa del arte contemporáneo, con apoyo a la abstracción o al informalismo, y elaboración de conexiones entre el arte español y las corrientes internacionales.

Francisco Moreno Galván (1925-1999) es pintor y poeta (Martín Cabeza 2018). Se trata de un artista, intelectual y letrista de coplas flamencas para el cante, figura clave en la renovación estética y ética del flamenco durante el tardofranquismo y la Transición española. Su práctica pictórica es de estilo figurativo y expresionista. Su contribución como letrista se apoya en la poesía popular para el cante agregándole contenido social, denuncia y conciencia histórica, y se desarrolla vinculada al cantaor José Menese. Esta labor contribuye a la reinención y dignificación del flamenco, y a su situación en el debate artístico e intelectual de la segunda mitad del siglo XX.

Jorge Oteiza (1908-2003) es uno de los escultores e intelectuales más relevantes en el arte español del siglo XX. Su renovación de la escultura pasa por la incorporación del espacio, y el vacío, en tanto que materia constituyente de la misma, lo que desarrolla en los años cincuenta dentro de su *Propósito experimental* en escultura (Oteiza 1957 y Badiola 1988). Más allá de esto, su producción teórica se centra en la elaboración de planteamientos estéticos con los que dota al arte de herramientas operativas de carácter objetivo para abordar procesos, situaciones o resultados creadores.

Al respecto de sus planteamientos estéticos, la atención de Oteiza sobre un arte jondo parte de su interés en el estilo en el que advierte que se resuelven los resultados creadores en el arte popular de España. En ese reconocimiento inicial desatan su atención por lo jondo dos expresiones –a partir de dos experiencias que vive al respecto– de la tradición popular española: la tauromaquia y el flamenco, donde *lo jondo*, como *cante jondo* o *faena jonda*, alude a sus resultados más originales y vernáculos. Es ese fundamento lo que reconoce como constante en la producción artística de España, pero también en el contexto universal, al trasladar lo jondo, como situación creadora y resultado ineludible de todos los procesos creadores, al resto de contextos geográficos y tiempos históricos.

En tanto que Oteiza desarrolla lo jondo dentro de sus planteamientos estéticos como un interés destacado, atenderlo desde la relación que establece con los hermanos Moreno Galván, considerando que estos también abordan lo jondo –y son referentes en esa materia– desde la crítica de arte o la creación poética para el flamenco, resulta relevante.

En ese mismo contexto aparece la figura de José Menese (1942-2016), cantaor de flamenco (García Gómez 2017), y puede traerse a colación la de Manuel Moreno, cantero y sacador de puntos, así como otras próximas, entre las que puede destacar el poeta y flamencólogo José Manuel Caballero Bonald (1926-2021), que apoyan el análisis de la relación entre Oteiza y los hermanos Moreno Galván a partir de lo jondo.

1.1. Jorge Oteiza y José María Moreno Galván

En una conferencia que Caballero Bonald (2017) dedica a la poesía de Oteiza y que imparte en San Sebastián en 1999, titulada *Memoria de Oteiza*,³ informa sobre poetas, pintores o críticos de arte que tratan con Oteiza en Madrid a principios de la década de 1950, y que asisten al taller que Oteiza tiene en Nuevos Ministerios, donde realiza –en esa fecha– trabajos en escultura, por una parte, dentro de su *Propósito experimental* (Badiola 1988 y 2016), y por otra, en torno al proyecto de friso de apóstoles para la fachada de la basílica de Aránzazu, en Oñate (Martín Martín 2016).

Además de Caballero Bonald, asisten a estas improvisadas tertulias José María Moreno Galván, Ángel Crespo, Manuel Viola, Antonio Saura, Manolo Millares o Pablo Serrano:

Oteiza tenía en Madrid, a mediados de los años cincuenta, un estudio donde solíamos reunirnos un variable grupo de amigos. Ese estudio, sito en los bajos de un edificio inacabado en la plaza San Juan de la Cruz, se lo había cedido a título munitífico, según supimos tiempo después, un oligarca empresarial de la escudería franquista. Los más asiduos éramos el crítico de arte [José María] Moreno Galván, el poeta Ángel Crespo, el pintor Manuel Viola y yo mismo. Quiero recordar que también aparecieron alguna vez por aquel destartado estudio otros artistas plásticos: Antonio Saura, Manolo Millares, Pablo Serrano... No se trataba de ninguna tertulia deliberadamente concertada sino de una mera casualidad. Un día coincidimos allí y ya prolongamos casi sin previo aviso aquellas tertulias esporádicas.

³ Esta conferencia ha sido publicada con distintos títulos y con variantes. En consulta a Caballero Bonald, este considera la última publicada, en 2017, como la versión definitiva. Las versiones son: *Memoria de Oteiza* (conferencia impartida en las jornadas *Jorge Oteiza y Poeta* en el Centro Cultural Koldo Mitxelena, San Sebastián, 8/10/1999) y las publicadas en Caballero Bonald 2000, 2002, 2003, 2013 y 2017. Consulta a Caballero Bonald; e-mail de julio de 2016.

Considero muy probable que en esas reuniones se empezaran a incubar algunos de los soportes teóricos del grupo El Paso. (Caballero 2017: 97-98)

Caballero Bonald traslada el ambiente de estos encuentros y destaca la atracción que le produce la personalidad de Oteiza, “su improvisada efervescencia como teórico del arte” y su “expresionismo abocado a la abstracción”, reparando en el libro que publica en Madrid en 1952 o en los estudios en yeso para el proyecto de la fachada de la Basílica de Aránzazu.

Dentro de estas avanzadas estéticas del medio siglo, Oteiza era ya un conductor a veces muy próximo a veces bastante distanciado. Inteligente, impertinente, tozudo, ostentaba en grado mayúsculo una exultante tendencia a fusionar la pasión y la inteligencia [...] Había publicado hacía poco un libro ya raro cuyo solo título *–Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952)⁴ hablaba ya de antemano de sus ávidas marcas culturales. A mí me reconfortaba oírlo debatir con [José María] Moreno Galván o con [Manuel] Viola, y siempre me parecía que allí se planteaban cuestiones artísticas de más que improbable circulación en cualesquiera de los reductos culturales madrileños. En aquel entonces Oteiza lanzaba coléricas diatribas contra no sé qué gerifalte del Vaticano que había puesto el veto a casi medio centenar de piezas destinadas a la basílica franciscana de Aránzazu. Todavía conservaba en el estudio un buen número de bocetos en escayola de esas imágenes, aunque luego me enteré que habían ido dañándose de modo irreparable y que sólo se salvaron algunas posteriormente reproducidas en bronce. (Caballero 2017: 98-99)

En consulta a Caballero Bonald sobre sus posibles recuerdos en torno al interés de Oteiza por el flamenco, responde: “Sé que Jorge Oteiza estaba interesado por el flamenco, pero no recuerdo ninguna conversación mía con él a este respecto”.⁵ La afirmación sólo permite elucubrar que el interés en su recuerdo pudiese estar vinculado a las alusiones que realiza al arte jondo en el libro referido, no siendo descartables otros momentos, entre los que podrían considerarse –continuando la especulación– conversaciones al respecto, quizá mantenidas con José María Moreno Galván.

El influjo que el pensamiento estético de Oteiza ejerce sobre algunas concepciones del arte en José María Moreno Galván puede deducirse de textos y conferencias que realiza en esta década, en los que resuenan los planteamientos de Oteiza en publicaciones como “Carta a los artistas de América” o *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (Oteiza 1944 y 1952), sus dos publicaciones más relevantes en esa fecha.

⁴ Se trata de Oteiza 1952.

⁵ Consulta a Caballero Bonald; e-mail de julio de 2016.

José María Moreno Galván se sirve del cante jondo como referente para aludir a un resultado de la creación de cualidades plásticas y estéticas singulares, en la estela en la que Oteiza plantea el arte jondo. Juan Diego Martín Cabeza, al tratar sobre el uso que José María Moreno Galván hace de lo jondo y el grado de categoría que le otorga para el arte, afirma que su referente al respecto es Oteiza, destacando la influencia que intuye que debe suponerle la obra *Del sentimiento trágico de la vida* de Miguel de Unamuno ([1913] 2013), también especialmente relevante en los libros referidos de Oteiza.

Realmente quien primero introduce lo jondo como categoría artística del arte contemporáneo es Jorge Oteiza en los años cincuenta. En la primera de las conferencias transcritas José María [Moreno Galván] reconoce tomar la idea del escultor vasco. (Martín Cabeza 2016: 168)

En consulta al respecto, Martín Cabeza traslada estas apreciaciones:⁶

La influencia de Jorge Oteiza en José María Moreno Galván y Francisco Moreno Galván es enorme. A finales de los años cincuenta, precisamente en Madrid, ellos van modificando su ideario político pero también de cara al flamenco. La idea de lo “Jondo” en los dos hermanos es una idea que yo creo que viene mucho más influida por Jorge Oteiza (y Miguel de Unamuno, porque desde mi punto de vista, tiene más que ver con el sentimiento trágico de la vida) que por Federico García Lorca y Manuel de Falla y su *Concurso de Cante Jondo* de 1922 en Granada.⁷

José María Moreno Galván imparte cuatro conferencias consecutivas durante 1958 en Madrid bajo el título *Lo español en el arte contemporáneo*. Estas conferencias quedan inéditas y Martín Cabeza las transcribe, a partir de los originales, en su tesis doctoral (2016: 374-437). Es en la primera, aludiendo a la “forma”, al “limo nutricio” de la originalidad creadora y a una “universalidad” y “cultura nacional” en el contexto de un “planteamiento exclusivamente plasticista”, donde hace referencia a Oteiza y al uso que este hace de la “gráfica y luminosa palabra” con la que designa el resultado estético de “lo jondo”. La declaración constata que José María Moreno Galván descubre el uso de lo jondo en el ámbito del arte a través de Oteiza:

⁶ Consulta a Martín Cabeza; e-mail del 23 de febrero de 2017.

⁷ Véase García Lorca [1922] 1980b, [1922] 2013b, 2018 y Falla 1988, [1922] 2013a y [1922] 2013b. Al respecto de la vinculación entre García Lorca y Oteiza impartí la comunicación “¿Federico García Lorca en el planteamiento estético de Jorge Oteiza sobre el «arte jondo»?” en el Congreso Internacional F. G. L.: *Flamenco García Lorca - REUNIÓN*, el 21/10/2025, en el Centro Federico García Lorca de Granada, proyecto comisariado por Pedro G. Romero.

Si la concreción en la forma es la condición que exige la unidad esencial del espíritu de Europa para ser admitido en su complejo, la reminiscencia original es la condición que pone en juego la cultura nacional del artista para formar parte del mismo. Diría, pues, que la convivencia de la universalidad con la nacionalidad del arte no es, como piensan exclusivamente los universalistas, un estatus, sino un contrato. Este limo nutricio, esta reminiscencia original, esta condición indeclinable, es lo que un gran español, el escultor Jorge Oteiza, advertía siempre con solapada injerencia en toda obra del planteamiento exclusivamente plasticista. Y la llamaba con esta gráfica y luminosa palabra: lo jondo. Ya nos volveremos a encontrar con ella en la próxima conferencia. (Martín Cabeza 2016: 388)

En la reseña que José María Moreno Galván hace en la revista *Mundo Hispánico* de la victoria de Oteiza en la categoría de Escultura en la Bienal de São Paulo de 1957, es decir, un año antes de impartir estas conferencias, menciona las dos publicaciones de Oteiza que se vienen refiriendo (1944 y 1952). Curiosamente, y a propósito del flamenco, en la portada de la revista en la que se publica la reseña, se reproduce una fotografía de Antonio ‘El Bailarín’ y Pastora Imperio.

Hace algún tiempo él [Oteiza] dejó entre muchos de nosotros la semilla de una inquietud de América con su libro sobre la estatuaria megalítica de San Agustín en Colombia. En 1944, desde la misma Colombia, escribió la *Carta a los artistas de América para [sic] el arte nuevo en la post-guerra*,⁸ al que habrá que recurrir siempre que se trate de buscar unos antecedentes a la verdadera interpretación del arte americano. Pero, sobre todo, fue en América donde él intuyó, en contacto con la estatuaria mítica, la necesidad de hacer de la estatua, de hacer de la escultura, el mito totalizador de todos los afanes del tiempo en que se vive. (FH-1303: 65)

De “Carta a los artistas de América” e *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* pueden extraerse algunos fragmentos que podrían considerarse fuentes para las palabras de José María Moreno Galván. Por ejemplo, dice Oteiza: “El artista concentra así en su obra la actuación anónima de un pueblo, y es a la vez, la denuncia terrible del grado universal de una cultura”; “los mitos internacionales, que podemos llamar americanos, del nuevo clasicismo”; “Pero quizá sepa ya y lo cuente dónde pesan más unas piedras, plástica y espiritualmente, y cuándo ese peso sube y debe subir hasta la cabeza de las estatuas y por qué sucede.”; “Estado plástico, arte simple, arte binario o, sencillamente, arte abstracto (todas las artes son plásticas)”;

⁸ El título exacto es “Carta a los artistas de América: Sobre el arte nuevo en la post-guerra” (Oteiza 1944).

turno de todos o ya no podrá serlo para nadie” (Oteiza 1944: 76, 84 y 1952: 47, 55, 79, 95, 155). Si se cotejan, parece evidente que las palabras de José María Moreno Galván están impregnadas de los planteamientos, y terminología, precedentes de Oteiza en estos textos.

La relación entre Oteiza y José María Moreno Galván se extiende a lo largo de sus vidas. Esto se corrobora en el archivo de Oteiza, donde se conservan abundantes documentos de José María Moreno Galván: cuarenta y seis artículos (algunos repetidos); dos cartas; y, tres borradores. Entre los artículos destacan los dedicados a Oteiza, publicados en diversas revistas, especialmente en la revista *Triunfo*: “Oteiza: Por José María Moreno Galván” (FH-106), “Jorge Oteiza: Primer premio de escultura en la Bienal de São Paulo” (FH-1303), “Oteiza” (FH-4409) y “Dos grandes creadores del arte moderno: Oteiza y Tapies” (FH-5014). En este último, de 1974, José María Moreno Galván declara la deuda intelectual que contrae con Oteiza:

Cualquiera que le haya dedicado una atención mínima a mis escritos –en estas o en otras páginas–, sabe cuán reiterado es mi reconocimiento de la deuda que con este hombre –uno de los escultores fundamentales del siglo XX– tengo yo contraída. A él le debo, en la medida que supone aprovecharla, una clarificación en la mirada que yo podía depositar sobre pinturas, esculturas y hasta sobre la vida. Y le debo más: le debo la noción de una conducta. Porque lo que él nos daba a los que tuvimos la suerte de frecuentarlo en años decisivos, no eran sólo palabras: era pan. (FH-5014: 31)

También trata sobre Oteiza en el artículo “Escultores vascos”, que escribe con motivo de la exposición *Cinco escultores vascos* en la Galería Skira de Madrid, de febrero de 1973, con obras de Oteiza, Remigio Mendiburu, Eduardo Chillida, Néstor Basterretxea y Ricardo Ugarte (FB-3224). En este texto José María Moreno Galván declara que conoce a Oteiza en 1951 y destaca su bagaje americano para cuando se instala en Madrid, advirtiendo la aclaración pendiente que tiene sobre su vinculación con Alberto Sánchez –de quien Oteiza es seguidor durante la Segunda República, en Madrid–,⁹ para desligarlo de Henry Moore y resaltar la originalidad de su creación.

El primero del que tuvimos noticia fue Jorge Oteiza. Llegó hasta nosotros, procedente de América, en los últimos “años cuarenta” o en los primeros “años cincuenta”¹⁰ –yo le conocí en el 51–. Algunos años de aventurera vida americana le

⁹ Respecto de Oteiza y Sánchez véase FB-9238, FB-11590, FD-3138, FD-3643, FD-18168, FD-18760; Moya 2010; Sanmartín 2006: 48-49; Pavo Cuadrado 2020: 95-99.

¹⁰ Oteiza llega a España de Suramérica, donde vive y trabaja en diversos países desde 1935, en 1948.

habían puesto en contacto con las aborígenes culturas de aquel continente, y procedentes de ellas traía una dimensión mitológica incrustada en el idioma nuevo de la escultura. Pero es que eso, la difusión y la imposición del nuevo idioma de la escultura, del arte, era en aquellos años una tarea primordial y fundamental. Esa tarea la cumplió aquí entonces Jorge Oteiza con pasión desbordante, y fue creándose una estela de alumnos que iban recogiendo su lección permanente, eso que él iba abandonando pródigamente en diálogos iluminados y en discusiones ardorosas. De ese tiempo de Oteiza en Madrid puedo hablar con cierta propiedad, porque yo mismo fui uno de sus discípulos, en la parte que a mí me tocaba, y puedo decir que su lección permanece viva en mí, sin posible revisión. [...] Pero lo más peculiar del estilo y del pensamiento de Oteiza, ya desde entonces, era una idea que, parodiándola hasta lo insensato, podría resumirse así: «No hay más originalidad que la que procede de un origen. No hay más escultura válida que la que procede de una cultura». Oteiza es vasco, como sabemos: de Orio. Y toda su escultura –toda: la de entonces y la de después– se ha hecho siempre responsable de esa cultura y de ese origen. (FH-4437: 36-37)

Entre los artículos que Oteiza conserva de José María Moreno Galván destaca, vinculado al flamenco, el dedicado a Menese. El cantaor forma parte del grupo de jóvenes flamencos que consolidan una generación durante los últimos años del franquismo, la transición y los primeros de la democracia en España, evolucionando las formas del cante, del toque y del baile. Esta generación se corresponde con los movimientos musicales coetáneos que se gestan en otros territorios españoles y que parten de sus respectivas músicas populares, como en el caso del contexto vasco sucede con *Ez Dok Amairu*, creado en 1965, que Oteiza bautiza a partir de una leyenda recogida por Resurrección María de Azkue, en Ermua, Vizcaya. En el grupo andaluz de flamencos destacan Menese, pero también Enrique Morente, Paco de Lucía, Camarón de la Isla, Juan Peña “El Lebrijano”, Carmen Linares, Manolo Sanlúcar, Cristina Hoyos, Antonio Gades o Manuel Gerena –este último, también de La Puebla de Cazalla–. Menese supone a este movimiento una de las vertientes más explícitamente reivindicativas, al mismo tiempo que recupera estilos en desuso y produce una sonoridad para el cante que se identifica con lo jondo o la hondura (García Gómez 2017). Forma tándem con el poeta y pintor Francisco Moreno Galván, hermano de José María, escritor de las coplas que Menese interpreta y sirven a ambos para hacer denuncia social (Moreno Galván 2015, Martín Cabeza 2018).

Oteiza conserva el artículo “Cantes de José Menese en la Galería Aele, de Madrid” de José María Moreno Galván, publicado en 1976, comentado y subrayado, dedicado a la presentación del disco *La palabra*: “Se trata de una galería de arte moderno, es decir, como piensa el propio Menese, de «arte jondo», porque como me dijo en una ocasión frente a reproducciones de [Antoni] Tàpies y de [Antonio] Saura... «...Yo no entiendo

de esto, pero esto debe ser como ‘lo jondo’ de la pintura»” (FH-2322: 55). José María Moreno Galván se sirve en diversas ocasiones de lo jondo para referir una actuación en la que Menese interpreta distintos estilos a la guitarra de Enrique de Melchor: “Enrique es, nada menos, hijo de Melchor de Marchena, que tiene en su padre al mejor de los maestros posibles de la guitarra jonda y flamenca” (FH-2322: 56). Presenta al cantaor y al tocaor como oriundos “de la geografía del cante jondo más estricta de Sevilla”, siendo el guitarrista nacido en Marchena. Cuando trata sobre la singularidad de la jondura, la desliga del virtuosismo: “Porque la «jondura» de lo jondo no consiste en sacar la voz del virtuoso, sino al contrario, la voz dura y difícil de los hombres” (FH-2322: 56). Menese y Melchor “pusieron la reunión en el tono «jondo» que se pretendía”, una “reunión del «cante jondo»” en la que José María Moreno Galván destaca la libertad (FH-2322: 56).

No se han localizado datos que permitan saber si Oteiza y Menese llegan a conocerse personalmente, o si llega a escucharlo, aunque Menese vive en Madrid y actúa con repercusión en el agitado contexto universitario y social del momento, pareciendo probable que a través de los hermanos Moreno Galván pudiera, al menos, haber tenido noticia de la revolución que está suponiendo para el cante desde el compromiso político que ejerce a través de las letras de Francisco Moreno Galván. Lo sintetiza en el ambiente de la época José Manuel Gamboa recogiendo, además, unas declaraciones de Caballero Bonald:

La voz de José Menese será la única en hacer retumbar las paredes y las conciencias universitarias. Descubierta por Francisco Moreno Galván, que le animó a instalarse en Madrid, será protegido por algunos de los más destacados miembros de la cultura contracultural militante de izquierdas. Infatigable será José Menese a la hora de acudir a foros universitarios donde era requerido. Su compadre José Manuel Caballero Bonald habla de los hermanos Moreno Galván: «Yo conocí a José María y a Francisco Moreno Galván hace ya muchos años. Debió ser a finales de los cuarenta, en Sevilla. Hemos vivido juntos muchas aventuras humanas, muchas clandestinidades, muchas opresiones, y muchas alegrías también; una nutrida amalgama de fortunas y adversidades. Desde la casi inmediata posguerra en Sevilla hasta hoy mismo, pasando por las difíciles andanzas madrileñas, nuestra historia común ha dado muchos bandazos. Incluso compartí con José María una celda en la cárcel de Carabanchel, lo cual me llena de orgullo. José María Moreno Galván fue un ejemplo magnífico de crítico, de historiador social del arte. Y Francisco ha sido siempre un maestro de amigos, y un maestro de pintores y de gente conocedora del flamenco». (Gamboa 2011: 41)

En el libro enciclopédico de entrevistas que Miguel Pelay Orozco dedica a Oteiza, el escultor hace referencia a “un par de nombres, perfectamente enterados” que reconoce entre los críticos de arte, refiriendo a Vicente Aguilera Cerni, Simón Marchán Fiz, Juan Daniel Fullaondo y José María Moreno Galván. A este último dedica elogiosas palabras que contienen un guiño al *Humano, demasiado humano* de Friedrich Nietzsche ([1878] 1985):¹¹ «Y he tenido una gran amistad con [José María] Moreno Galván, muy humano, demasiado humano...» (Pelay Orozco 1979: 482). Esta amistad la corroboran las cartas FD-1347 y FD-9324 y los borradores de artículos o entrevistas que José María Moreno Galván envía a Oteiza, siempre con palabras de admiración y afecto, para su puntualización y posterior publicación (FD-18923 y FD-22310).

En una carta de Oteiza a José María Moreno Galván fechada en 1966, la única que este conserva, escrita con motivo de la propuesta de realización de un artículo monográfico para la revista *Triunfo*, le traslada unas palabras donde le hace constar el fracaso de todos sus proyectos: fracasos que, más allá de engrosar su conocido ‘currículum de fracasos’ (en tanto que artista tardo-Moderno los comprende como victorias por no cumplir las utopías que plantean), concibe también como el fracaso político del arte contemporáneo:

A [JOSÉ MARÍA] MORENO GALVÁN. Querido amigo, me dijiste en Madrid que venías al País Vasco para entrevistarnos a [Eduardo] Chillida y a mí para [la revista] TRIUNFO.¹² [...] El taller de escultura lo cerré en 1958, esto lo sabías.¹³ No tengo nada que mostrarte de escultura. Búscame en otras formas de comunicación, como el cine, en las que he querido expresarme y tampoco me encontrarás. Búscame en la Escuela de Arte Contemporáneo, de San Sebastián o en nuestra Escuela regional de cine o en nuestro Instituto Internacional de Investigaciones estéticas comparadas, o en nuestra Escuela piloto de arquitectura o en nuestra Universidad infantil piloto y como ninguna de estas fundaciones propuestas por

¹¹ Este título no se conserva en la biblioteca de Oteiza.

¹² José María parece querer dedicar artículos equivalentes y paralelos a ambos escultores, y al año siguiente, en 1967, en la revista *Triunfo*, dedica en abril un artículo a Chillida (Moreno Galván 1967) y en mayo a Oteiza (FH-106). Este último no conserva el artículo de José María dedicado a Chillida, pero sí conserva dos artículos posteriores que dedica a Chillida publicados en *Triunfo* (FH-1140; FH-2477).

¹³ La fecha, 1958, responde a la de la serie de *Cajas Vacías*, a la que sigue, en 1959, una serie de cierre de esta vía experimental que denomina *Cajas metafísicas*, y en 1960 declara su conclusión experimental. En consecuencia, la fecha indicada para el abandono de la escultura suele oscilar entre los años referidos. Declara Oteiza: “Digo, por esto, que con una mano me he señalado el lugar de la vida y con la otra he cerrado la puerta de mi taller”; “Mi abandono de la escultura, consecuente con la lógica de mis ideas resultantes del proceso mismo de la experimentación, como responsabilización final, ética, social, del artista, lo cumplí ciertamente hasta el sacrificio de mi propio taller”. (Oteiza 1963: s/p [“Artesanía y exposiciones”, en “Índice epilogoal” y “Nota de la segunda edición”]). Al respecto puede verse Oteiza 1960a y 1960b.

nosotros existen, no me encontrarás. Pero no me busques en mi taller de escultura. [...] Búscame en otros artistas más jóvenes porque ya es hora de que un artista viejo, responsable y tenaz como yo haya salido de mí y viva ya de algún otro modo mejor en los demás. No me encontrarás tampoco. No he dejado nada. En el paisaje de Aguiña podrás fotografiar una estela funeraria al Padre Donosti, es de 1954. Y el sitio vacío de mis Apóstoles en la Basílica de Aránzazu, dos veces vacío, dos veces prohibido, en 1953 y en 1964.¹⁴ El monumento vacío a la libertad, vacío como solución integradora del hombre político con la arquitectura y el paisaje, de Montevideo, ganado internacionalmente en 1959 con el arquitecto [Roberto] Puig, y sin hacer. Ni se hizo la estela funeraria a [Jesús de] Galíndez en la calle que le dedicó Montevideo en aquellos días, por cobardía de los vascos residentes en aquel país. La Estela funeraria a César Vallejo, se colocó en Lima, en 1960, pero no tengo fotografías. Te dejo la de la maqueta si te sirve. El monumento de los ríos vascos al Bidasoa, en homenaje a [Pío] Baroja, está sin hacer. (FD-16796)

Más allá del pesimismo, o por el tesón de José María Moreno Galván, un año después se publica el artículo en la revista *Triunfo* (véase fig. 1), con abundantes fotografías de Gigi Corbetta, que registran algunos de los hitos creadores de Oteiza mencionados en su carta: desde su taller, entonces en Irún, hasta la *Estela al Padre Donostia*, en Aguiña (FH-106).

1.2. Jorge Oteiza y Francisco Moreno Galván

A partir de los primeros años de la década de 1950, el conocimiento que Francisco Moreno Galván tiene de Oteiza influye en su concepción del arte y práctica artística.

Oteiza realiza en 1953 una cabeza modelada en barro y pasada a yeso titulada *Retrato de Moreno Galván*.¹⁵ En torno a 1973 esta cabeza es pasada a bronce, realizándose al menos cinco copias, y encontrándose el original en yeso en paradero desconocido –probablemente destruido para la fundición–. En la base de estas copias Oteiza redacta dedicatorias a puntero láser que confirman que el retrato es Francisco (literalmente escribe “PACO”) y que el retrato está realizado en 1953 en Aránzazu: “PACO MORENO GALVÁN EN ARANZAZU 1953 OTEITZA”; “PACO MORENO GALVÁN EL 53 ARANZAZU OTEIZA” (Badiola 2016: 258).

¹⁴ Este proyecto, que se desarrolla entre 1950 y 1969, en la fecha de redacción de la carta, está sin concluir (Martín Martín 2016).

¹⁵ Es el título que se establece en Badiola 2016: 258. En otras publicaciones se indica con ligeras variantes.

Francisco Moreno Galván viaja a la Basílica de Aránzazu en 1953, junto a los escultores Eduardo Carretero o Néstor Basterretxea, este último seleccionado para realizar las pinturas de la cripta.¹⁶ Es la fecha en la que Oteiza se encuentra inmerso en el estudio y realización de la imaginería para la fachada de la basílica de Aránzazu, trabajando en un taller anexo en las inmediaciones. Elabora, en este momento, estudios de cabezas para los apóstoles, realizando retratos de quienes pasan por allí y que le sirven como ensayo para las conclusiones que aplica en las cabezas del apostolario. En esta fecha realiza: *Cabeza de Fraile / Retrato del padre Eulate; Retrato de Itziar; Retrato de Carlos Pascual de Lara; Franciscano*; o *Retrato de Cristino Mallo* (Badiola 2016: 258-263). Oteiza comienza a aplicar en las cabezas la figura geométrica del hiperboloide:

En estos retratos, el hiperboloide constituye la unidad estructural, respetada en mayor medida en algunos ejemplos, como los retratos de Cristino Mallo (1953)¹⁷ y Pascual de Lara (1953)¹⁸ y enmascarada por los apuntes fisonómicos en otros ([el de Francisco] Moreno Galván, 1953), para culminar en los impresionantes estudios de cabeza para los Apóstoles de Aránzazu. (Álvarez 2003: 105)

Oteiza da noticia del modo en el que crea *Retrato de Moreno Galván*: “Un retrato casi repentinamente del pintor [Francisco] Moreno Galván, que vino a Aránzazu, 1953, integrado en el grupo de Néstor Basterretxea” (Pelay Orozco 1979: 299). Una de las copias en bronce de esta obra se encuentra en el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, de La Puebla de Cazalla (véase fig. 2). Este ejemplar no estaba localizado, y por tanto inventariado, en el Centro de Estudios de la Fundación Museo Jorge Oteiza, y en consecuencia tampoco es referido en el *Catálogo razonado de escultura* de Oteiza, publicado en 2016.¹⁹ La copia en bronce es regalada por Oteiza a los hermanos Moreno Galván en una fecha sin precisar posterior a 1973, en la que se funde. La inscripción, a puntero láser, da cuenta del afecto que siente por el crítico y el pintor, recordando su amistad y el paso de Francisco Moreno Galván por Aránzazu, incluyendo un “BIOTZEZ” [*sic*]²⁰ que en euskera significa *de corazón*. En la dedicatoria se lee: “PARA

¹⁶ Se trata de un primer proyecto que es borrado y realizado años más tarde a partir de un segundo proyecto.

¹⁷ *Retrato de Cristino Mallo* se fecha posteriormente realizado en 1951 (Badiola 2016: 134-136).

¹⁸ *Retrato de Carlos Pascual de Lara* se fecha posteriormente realizado en 1954 (Badiola 2016: 260).

¹⁹ Tengo constancia de esta copia en bronce en los años de trabajo de mi tesis doctoral. Es en febrero de 2017 cuando inicio el contacto con algunos de los responsables del Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván y son estos quienes me informan al respecto. Traslado la información a la Fundación Museo Jorge Oteiza y se guarda para ser subsanada en futuras ediciones del *Catálogo razonado de escultura* de Oteiza. Las cuatro copias catalogadas pertenecen: tres a la colección personal de Oteiza, hoy parte de los fondos de la Fundación Museo Jorge Oteiza; y la cuarta a la colección de Kutxa en San Sebastián (Badiola 2016: 258).

²⁰ Oteiza lo escribe sin h, redactándose el término corazón en euskera actual *bihotz*, que literalmente podría traducirse como dos (*bi*) voces o sonidos (*ahots*), lo que remite al sonido natural del corazón latiendo.

JOSÉ MARÍA Y PACO, EL 53 EN ARANZAZU. NUESTRA VIEJA AMISTAD. BIOTZEZ. OTEIZA”. Tras el fallecimiento de Francisco Moreno Galván, en 1999, en 2013 la obra pasa a formar parte de los fondos del Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván.

La pieza de Jorge Oteiza está en el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, dependiente del Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla. Es propiedad del ayuntamiento desde 2013, pues entonces compramos a Elisa Moreno Galván, hermana de Francisco y su heredera, un lote de obras de la colección particular de la familia, entre ellas, la pieza en cuestión. En cuanto al origen, la cabeza fue un regalo de Jorge Oteiza a Francisco Moreno Galván. Desde entonces estuvo en casa de Elisa Moreno Galván. Tras el proceso de compra pasó a formar parte de la colección del Museo y actualmente está expuesta en la Sala Francisco Moreno Galván del mismo. En cuanto al título, en nuestro inventario aparece como «Cabeza de Francisco Moreno Galván».²¹

José María Moreno Galván declara respecto de Oteiza:

Yo sé muy bien que es más lo que admiro a Jorge Oteiza que lo que lo comprendo. Cuando veo su escultura, un desconocido impulso me conduce hasta instalar en ella mi apetencia de forma. Siento que la sé habitar, pero algo me dice que desconozco su secreto. (1957: 42)

Desde la primera *Reunión de Cante Jondo* de La Puebla de Cazalla, celebrada en 1967, hasta la fecha del fallecimiento de Francisco Moreno Galván, en 1999, es este quien realiza la imagen del cartel del concurso, utilizándose en fechas posteriores sus pinturas para la imagen del cartel (Martín Cabeza 2018; Rivero y Martín Cabeza 2018).²² Martín Cabeza advierte que el influjo que Oteiza ejerce sobre Francisco Moreno Galván trasciende a la primera *Reunión de Cante Jondo*.

En esos años 50 José María y Francisco hacen una transición ideológica y estética. El referente estético de Francisco Moreno Galván en esa primera época es Daniel Vázquez Díaz, pero muchas de esas cosas cambian después del encuentro con Jorge Oteiza.²³

²¹ Consulta a Rivero Gómez, responsable de la Concejalía de Cultura de Puebla de Cazalla y coordinador del Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván; e-mail del 6 de febrero de 2017.

²² En relación con la imagen de un evento flamenco, un escultor vasco que realiza el cartel del *Festival Internacional del Cante de las Minas* de La Unión es Eduardo Chillida, en 1994, mediante la gravitación *Mineros en La Unión* (Sáez 2001: 284-293 y Archivo Museo Chillida Leku - Fundación Chillida Belzunce, Ref.: 1994.015). En otras ediciones lo realizan otros artistas, como Antoni Tàpies, Antonio Saura, Martín Chirino, Eduardo Arroyo o Miquel Barceló. También Tàpies se sirve del cante jondo en sus escritos sobre arte (Tàpies 1971), Barceló realiza portadas de discos para Camarón de la Isla o Rancapino (De la Isla 1992 y Rancapino 1995), y Tàpies, Saura, Barceló y Romero diseñan carteles para la Bienal de Flamenco de Sevilla.

²³ Consulta a Martín Cabeza; e-mail del 24 de febrero de 2017.

En la escenografía de la primera *Reunión de Cante Jondo* destacan dos planchas cuadradas y blancas que evocan la unidad Malévich, con la que Oteiza opera experimentalmente en la estatua que realiza durante los últimos años de su *Propósito experimental*, partiendo del constructivismo ruso²⁴ y particularmente de las obras más conclusivas de Kazimir Malévich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, de 1913, y en concreto, *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, de 1918.²⁵ La escenografía de la *Reunión de Cante Jondo* remite a la segunda pintura, *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, mezclándose este suprematismo con elementos del costumbrismo andaluz (véase fig. 3).

En 1967 se hace en La Puebla de Cazalla la primera *Reunión de Cante Jondo*. Se trata de un festival flamenco que, en realidad, tiene poco que ver con los festivales que se hacían por los alrededores. El escenario son dos planchas de madera blancas, una mayor y otra más pequeña retranqueada, con tres faroles antiguos de hierro fundido. Fuera del escenario una especie de maraña de faroles colgantes. Esa escenografía bebe directamente de la estética de Jorge Oteiza, puesto que nada tiene que ver con ninguna representación andaluza. Las concepciones sobre lo popular y lo jondo en la obra de Jorge Oteiza, de alguna manera, se materializan desde finales de los años sesenta y setenta en determinadas actuaciones escénicas y arquitectónicas de La Puebla de Cazalla, y en la influencia de Jorge Oteiza, teórica en José María Moreno Galván y práctica en Francisco Moreno Galván.²⁶

Parece evidente, por tanto, el influjo estético que Oteiza ejerce sobre Francisco Moreno Galván, más allá del afecto personal que mutuamente se profesan.

1.3. Jorge Oteiza y Manuel Moreno (a modo de anexo)

También Manuel Moreno es de La Puebla de Cazalla, cantero, tallista y sacador de puntos, con quien Oteiza trabaja en Madrid, en Aránzazu y en Irún, presentándosele Eduardo Carretero. Manuel Moreno se reencuentra con los hermanos Moreno Galván, a quienes conoce desde la niñez, al viajar a Madrid. Aunque no se tiene noticia de las referencias que, podría suponerse, Manuel Moreno pudiera haber ofrecido a Oteiza, podría especularse que, mediante conversaciones personales, aludiera a ambos hermanos o a cuestiones vinculadas al flamenco.

²⁴ Sobre el constructivismo ruso y su relación con el constructivismo vasco véase Oteiza 1988: 44-51.

²⁵ Respecto de Oteiza y Malévich, véase Larrabaster Lezamiz 2015. Respecto de la obra de Oteiza en esta fase experimental, véase Oteiza 1957 y Badiola 1988 y 2016: vol. 2. A propósito del flamenco y la unidad Malévich puede verse un ensayo visual de Romero donde pone en relación la portada de una revista en la que aparece una bailaora –en plena guerra civil, 1937– con unos “lunares” cuadrados de color negro sobre traje blanco y la portada de *Existe Dios al Noroeste* de Oteiza (1990a) que también incluye una unidad Malévich (Romero 2014: 124-125).

²⁶ Consulta a Martín Cabeza; e-mail del 23 de febrero de 2017.



Fig. 1. Artículo de José María Moreno Galván dedicado a Oteiza en el nº 260 de la revista *Triunfo* (1967b: 34-39 y 41).



Fig. 2. Retrato de Moreno Galván (1953-1973) de Oteiza. Copia en bronce de 1973 a partir de original en yeso de 1953. Museo de Arte Contemporáneo “José María Moreno Galván”, Sevilla. Imágenes: Archivo de Martín Cabeza y <http://macmorenogalvan.pueblacazalla.com/>

Las experiencias de Manuel Moreno con Oteiza, particularmente a partir de las reproducciones de unos bocetos de cabezas de apóstoles en torno a 1953, resultan conflictivas. A pesar de esta circunstancia, Oteiza vuelve a solicitar su ayuda al retomar el proyecto de Aránzazu, en 1964 y 1968, tras ser censurado por el Vaticano y tras ser abandonados los catorce apóstoles (porque no son doce), en el estado en el que quedan en el proceso de producción, en la cuneta de la carretera que sube al santuario, sirviendo durante quince años como abrevadero para las bestias. En la primera ocasión en la que Oteiza retoma el proyecto, en 1964, contrata a Manuel Moreno para la realización de su apostolario de Aránzazu. El contrato, firmado por ambos, y probablemente redactado por Oteiza, dice:

Creemos que este contrato representa claramente el momento en que nos encontramos frente a la responsabilidad que estamos contrayendo frente a Aránzazu, cada uno de nosotros y dentro de la armonía y la amistad con las que siempre hemos colaborado y seguiremos trabajando. / EL ESCULTOR JORGE DE OTEIZA [y] EL SACADOR DE PUNTOS MANOLO MORENO. (FD-8397)

Aunque Oteiza baraja, durante todos los años de desarrollo del proyecto, distintos tipos de resolución y formulación para la imagen mariana de la fachada de la basílica, finalmente decide que esta sea una Piedad y dejar el muro limpio (a diferencia de cómo lo plantea en el proyecto original, más barroco) (Martín Martín 2016). Es también Manuel Moreno quien ejecuta, en 1968, la talla de la Piedad, igualmente referida por Oteiza como *Madre con hijo muerto*, que se coloca en lo alto de la fachada de la basílica.

Se puede traer a colación que el hijo muerto de esa Madre, en lo alto de la fachada de Aránzazu, es, por parte de Oteiza, un homenaje a Txabi Etxebarrieta, militante de Euskadi ta Askatasuna (ETA), cuando ETA es, en sus comienzos, una escisión de las juventudes del Partido Nacionalista Vasco (PNV), que con los años se convierte en una banda terrorista. Etxebarrieta es el primero en cometer un asesinato y el primero en ser asesinado por un Guardia Civil, en ambos casos el mismo día de junio de 1968. En ese momento, Etxebarrieta colabora con Oteiza en la redacción de un manifiesto para el renacimiento del arte vasco y su asesinato le sobrecoge.²⁷ Por tanto, lo que esa *Madre* tendría a sus pies, simbólicamente, sería el hijo asesinado del Pueblo Vasco, o en palabras de Oteiza, “el primero de nuestra Resistencia última...” (Pelay Orozco 1979: 516), a modo de Cristo desclavado. Comenta Oteiza respecto de los acontecimientos:

Preparaba Txabi Etxebarrieta un estudio-manifiesto para los artistas e intelectuales vascos y quiso consultarme y discutirlo conmigo, yo estaba en Irún, había decidido subir en noviembre a Aránzazu para terminar mis esculturas del frente de la basílica. Pero tuve que ir a Madrid, había algún inconveniente con mi libro de Alfaguara.²⁸ Sería[n] también los problemas del sacador de puntos [Manuel Moreno] que había trabajado conmigo y que tenía que contratar para Aránzazu. Y allí fue que me golpeó la noticia de su muerte, el 7 de junio, sacrificado, en Bentaundi [sic].²⁹ Con la fotografía muy borrosa del periódico y como muy distinto, entre las manos, no podía entender que para siempre lo habíamos perdido, todos lo habíamos perdido. Cuando subo el 1 de noviembre a Aránzazu, ya he decidido que pondré en lo alto del Muro, el Hijo muerto, a los pies de la Madre, que estará mirando, clamando al cielo, hablando, no sé... (Pelay Orozco 1979: 588)

Oteiza se involucra en la gestación de lo que se consolidará como Euskadi Ta Askatasuna (ETA), para ejercer una lucha social antifranquista, y fundamentalmente cultural, en el contexto vasco. Siendo esto así, también lo es que, con el tiempo, su denuncia sobre la violencia armada de ETA es inapelable: “Decir Todo o Nada, como estos mismos etarroides y demás, que están desviados: «Euskadi sozialista!, Euskal Independentzia!»,³⁰ ¡Todo o Nada!». No seáis imbéciles, que estáis arruinando en país, hombre... ¡Un poco de inteligencia!” (FD-9891). Además, Oteiza quiere homenajear a Etxebarrieta colocando su *Par móvil*, de la serie de la desocupación de la esfera, en el lugar en el que es asesinado. En el quinto y último prólogo de su libro *Quosque tandem...!*, trata sobre este proyecto, precisando, al mismo tiempo, que propondría además un reconocimiento para el Guardia Civil asesinado:

...yo esperaba colocar en Bentaundi [sic] cristianamente como una Cruz en movimiento mi Estela memoria a TXABI ETXEBARRIETA poeta ideólogo entrañable compañero en nuestro FRENTE CULTURAL DE ARTISTAS VASCOS primer caído 1968 en nuestra resistencia al franquismo y sugería en reconciliación placa y una cruz donde fue muerto guardia civil [...] se está confundiendo ETA antifranquista con este falso ETA identificado con este fanático HB [Herri Batasuna] de pocas luces que sobrevive de inutilidad y división de nuestros Partidos políticos y desorientación y atraso de nuestro país sufriente blanda plañidera paseante multitud. (Oteiza 1993: s/p)

El gesto reconciliador con el que Oteiza trata de colmar la herida de ambas partes del comienzo del conflicto vasco, no se encuentra tan lejos de algunas concepciones suyas vinculadas a lo jondo de esos años, 80 y 90. Por ejemplo, en 1984, tras la muerte en la plaza

²⁷ Oteiza conserva dos cartas de Etxebarrieta: FD-1832; FD-1833.

²⁸ Se refiere a Fullaondo 1968.

²⁹ *Benta Haundi* o *Benta Handi*, en Tolosa.

³⁰ En español: “¡Euskadi socialista!, ¡Independencia vasca!”.

de Pozoblanco del torero Francisco Rivera, “Paquirri”, y apoyándose en las pinturas parietales del paleolítico, aboga por enterrar juntos al toro y al toreo, para que lo que nazca de esa tumba, de ese monumento funerario, sea un mito conjunto: es decir, un Minotauro.³¹ Este planteamiento se aproxima a su deseo de querer conmemorar a ambos, asesinados mutuamente. Como en la pintura del pozo de la cueva de Lascaux entiende que sucede con el Mago y bisonte, que se matan juntos en un accidente de cualidades taurómacas,³² y como propone con “Paquirri” y el toro de nombre Avispado, así mismo parece que sucede en su propuesta para Etxebarrieta y el Guardia Civil, de nombre José Pardines.

Oteiza dedica unas palabras a quien ejecuta la *Piedad*, o *Madre con hijo muerto*, Manuel Moreno, y sintetiza su experiencia:

El sacador de puntos, Manolo Moreno, que había trabajado siempre conmigo en Madrid y que contraté para Aránzazu, copió las cabezas de los bocetos provisionales, por correr a su aire y a su interés, me complicó el trabajo. Me causó grandes sufrimientos, fue desleal conmigo y me sorprendió con su antivasquismo. Regresó a Madrid protestando de nosotros, pero volvió pronto, sus hijos pequeños se han integrado y hablan euskera. Mucho me alegra esto, pero no soy de los que perdonan fácilmente. (Pelay Orozco 1979: 273)

Manuel Moreno trabaja ejecutando otras piezas del *Propósito experimental* de Oteiza, como puede comprobarse en una fotografía, en el *Alabastro con módulos de luz*, de 1956 (Badiola 2016: 451).³³ También es autor de una réplica de la relevante obra en el contexto vasco, denominada *Mikeldi*, ídolo de la Segunda Edad del Hierro: una suerte de verraco, con un disco entre las patas, aparecido en la zona de Durango, en Vizcaya, y cuyo original se conserva en el Museo Vasco de Bilbao (véase fig. 4).

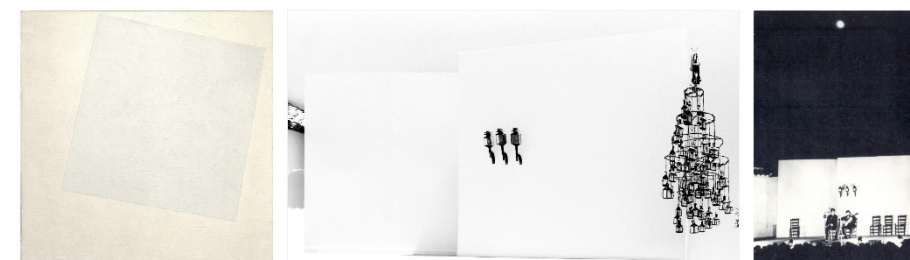


Fig. 3. *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918) de Malévich, escenografía de la *Reunión de Cante Jondo* de La Puebla de Cazalla y actuación, con cantaor y tocaor, ante la escenografía. Imágenes extraídas de: <https://www.moma.org/> y archivo de Martín Cabeza.



Fig. 4. Manuel Moreno trabajando en los apóstoles para la fachada de la basílica de Aránzazu, en *Alabastro con módulos de luz* (1956) de Oteiza y en la réplica de Mikeldi, actualmente situada en la Calle de Mikeldi, en Durango.

³¹ Puede verse el capítulo “2.8.29. LA TAUROMAQUIA COMO REVELACIÓN DE MINOTAURO en la muerte de Francisco Rivera, “Paquirri”, por «un fallo en la técnica» y el «me entierro contigo» de su mujer, 1984” en Pavo Cuadrado 2020: 371-378.

³² Puede verse el capítulo “2.8.15. Fotografía del «torero desarmado» en *Quousque tandem!* o el fracaso de la máscara estética y su triunfo en la pintura del mago «bisonteador vasco del Magdaleniense» y el bisonte en la cueva de Lascaux, junto al «Dios de Trois Frères» danzante: «agoramaquia. v[er] TAUROMAQUIA EN LASCAUX», 1963” en Pavo Cuadrado 2020: 320-324.

³³ Oteiza conserva fotografías de *Alabastro con módulos de luz* (FD-20300).

2. JORGE OTEIZA Y EL ARTE JONDO

Los asuntos temáticos que, desde la niñez hasta la vejez, constatan un interés de Oteiza por lo jondo, son tan abundantes como diversos (Pavo Cuadrado 2020). En dos de sus libros hace uso de esta terminología, “jondo” –significativamente en casi todas las ocasiones con j (jondo) y no con h (hondo)–, hasta en veinte ocasiones (Oteiza 1952 y 1997; Pavo Cuadrado 2018), además de en manuscritos o anotaciones en artículos.

En la trayectoria de Oteiza, destacan dos sucesos condicionantes para la inclusión de esta terminología, “cante jondo”, “jondo” o “arte jondo”, en su pensamiento estético. Los vive en Bogotá, en la primavera de 1946, en paralelo a la redacción de dos conferencias que le invitan a impartir y en las que se presenta como “artista español”, lo que resulta relevante para la cuestión.³⁴ Estas conferencias son “Pintura de Goya y encuentro con el realismo metafísico del arte español” (FD-11057; FD-11385) y “Del estilo de Goya al realismo inmóvil” (FD-11050; FD-23077). En la vorágine de la redacción de los manuscritos, dos sucesos determinantes afianzan el interés por lo jondo, hasta el punto de incluir, por primera vez, en el primer caso mediante una ampliación redactada a mano a última hora antes de la lectura, alusiones a lo jondo.³⁵

Uno de los sucesos es la actuación de Concha Piquer en el Teatro Colón de Bogotá, acompañada de un grupo de artistas flamencos (FB-17027; FH-5366). El otro es el descubrimiento en vivo de la tauromaquia de Manuel Rodríguez, “Manolete”, a quien ve torear en la Plaza de Toros de Bogotá, seguramente en un mano a mano con Carlos Arruza (DI00834a; FD-22333 (a); FD-22333 (b); FD-22333 (c); PRE-23.2; Oteiza 1997: 91-92).³⁶

Más allá de que (según mi consideración) Oteiza no tenga un conocimiento profundo ni de música flamenca ni de lidia³⁷ y de que (igualmente según mi consideración) tampoco lo ne-

cesite para su propósito, ambas experiencias le sirven para advertir, en el marco de las conferencias dedicadas a Francisco de Goya, una constante, que denomina “Realismo inmóvil” en el arte español y también en el universal, retrayéndose al megalitismo de América.

Este momento creador es lo que en su pensamiento estético refiere como “arte super-real”, “superrealismo”, “realismo metafísico” o “realismo inmóvil”, resultado en forma de una “Faena de lo inmóvil” (Oteiza 1997: 91) –faena estética, o creadora en arte, se entiende–: todo lo cual es equivalente a un arte jondo. Se trata de un resultado del arte de unas cualidades plásticas y estéticas específicas, ineludible en el decurso de todos los procesos de creación, en todas las épocas y en todas las culturas, propio de una situación en la que la operación creadora se tensiona, como factor determinante, como en ningún otro momento, con la angustia, y que produce –enunciado por Oteiza con deferencia a Goya– “Disparate creador” (Oteiza 1952 y 1997 y FB-408). En definitiva, un resultado creador –“el más emocionante”, declara Oteiza (1952: 72)– y una categoría estética para el arte: el arte jondo.

Oteiza afirma en su libro *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*:

Puro *cante jondo* de esta cultura. La prueba de la originalidad de esta estatuaría –de esta mitología– es esta constante –en este periodo de Illumbe– y terrible indecisión por fijar su aliado contra la serpiente. Vale decir, la decisión heroica por resolver la forma mental –el cálculo estético– de su angustia existencial, su comunión con Dios. (1952: 91)

Alude también a “La estatuaría jonda del búho” (1952: 111). Y afirma: “Este debió ser el espectáculo popular agustiniano, su fiesta jonda, lo que la tauromaquia para el pueblo español” (1952: 100). En su libro *Goya mañana* comenta respecto de “Manolete”:

Manolete: Faena de lo Inmóvil. Cuando Manuel Rodríguez compone el momento en que puede quedar inmóvil, es cuando todo alrededor de él cristaliza para siempre. Mientras termina de cumplirse, rectilíneamente, todo el pedazo o el instante de esa perduración inmóvil, es cuando mira al público, como si él mismo ya no hiciera falta, ya no estuviera. Espiritualmente, esa actitud personal en el momento crítico y central, es como la conciencia de que ese Instante, vencedor, ya está fuera de la Muerte.

Toda su presencia pública –en ese Instante– tiene la seriedad de lo eterno, la máscara sagrada de los ritos universales contra la muerte. Lo auténtico del *cante jondo*, precisamente, es ese instante religioso, esa brevedad que se hace eterna y que no puede multiplicarse bajo ninguna concesión, sin perder su difícil unidad estética, sin desintegrarse. (Oteiza 1997: 91)

³⁴ “Ha querido, sin duda, la Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes, para agregarle, simbólicamente, a las voces más autorizadas que han hablado sobre [Francisco de] Goya, citar en la presencia de ustedes a un artista español. Yo agradezco el honor de esta invitación.” (FD-11050: 2)

³⁵ “Si seguimos la evolución de la técnica del grabado de [Francisco de] Goya a [Pablo] Picasso y el arte de los toros, la canción, el baile: hallamos la misma correspondencia: cante jondo: música falsa: [Francisco Antonio Ebassún Martínez,] Martincho [flecha a] [Manuel Rodríguez,] Manolete.” (FD-11057: 49)

³⁶ Oteiza publica otra fotografía taurina (1963, ilustración 15), que denomina “Torero desarmado por el toro”, en su libro *Quousque tandem...!*, en el contexto de pinturas prehistóricas de bisontes y *Guernica* de Picasso (Pavo Cuadrado 2020: 320-324; FD-24311).

³⁷ A pesar de lo cual conserva diversos materiales sobre flamenco o tauromaquia, entre los que pueden destacarse FB-198; FB-1300; FD-10634; FH-3331.

Los textos de ambos libros se gestan y desarrollan en estos años, a partir de 1946, a pesar de que se publican con posterioridad, en 1952 y 1997. Es en ambos donde se reúnen sus alusiones, de distintos modos, a lo jondo, sirviéndole la expresión para aludir a resultados específicos de la creación estética.

3. EL “ARTE JONDO” EN LA ESTÉTICA OBJETIVA DE JORGE OTEIZA

Oteiza desarrolla, dentro de lo que denomina *Estética Objetiva* (FD-11105),³⁸ dos herramientas operativas que permiten localizar el resultado creador jondo en base a sus cualidades estéticas. Una de ellas es la *Ecuación Estética Molecular* o *Ecuación Existencial*, donde el resultado jondo es consecuencia de la primera síntesis estética, superreal, frente al desorden natural surreal, en el devenir experimental. El resultado creador jondo surge por colisión de los tres mundos ontológicos que establece como configuradores de la obra de arte, o según denomina, del Ser Estético, en una primera síntesis binaria de lo plástico y en una segunda síntesis ternaria de lo estético (Oteiza 1952: 49-63, 1984: 44-146 y 1997: 9-41, 97-99). La otra herramienta es una *Ley de los cambios* de los procesos artísticos, igualmente universal y cíclica, en la que el arte jondo se localiza en la primera fase de expresión, seguida de una fase de silenciamiento que concluye en una Nada receptiva (Oteiza 1984: 44-146, 1990b y 1990c).

Lo que en los momentos finales de los procesos artísticos es conclusión experimental impresiva y silencio receptivo, se descubre como posibilidad en los momentos expresivos de lo jondo, como grito posibilitante de una estabilización (dicho de otro modo, de la invención estética del mito), y una posterior proyección pública de valores estéticos (véase figs. 5 y 6).

4. CONSIDERACIONES FINALES

Jorge Oteiza se relaciona con algunas de las figuras más destacadas que desde la intelectualidad, la literatura, la ejecución, o incluso la pintura, renuevan el flamenco, como son las tratadas, que destacan en su generación por una actualización de la materia de lo jondo, reencantándola, y efectuando una puesta al día de esta “sustancia de lo español” en base a las coordenadas estéticas de su tiempo.

³⁸ Es un planteamiento que viene pretendiendo desde la década de 1940 (Oteiza 1944).

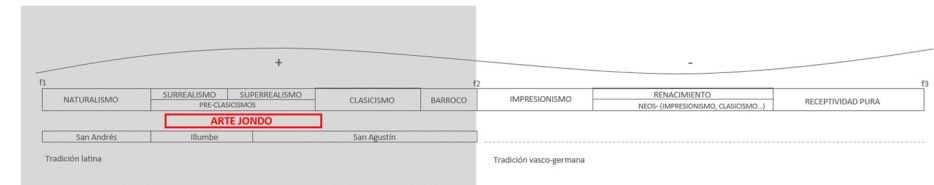


Fig. 5. Ley de los cambios según los distintos momentos creadores, en las fases consecutivas de expresión (+) e impresión (-), donde se localiza el arte jondo en la fase de expresión. (Gráfico de elaboración propia)

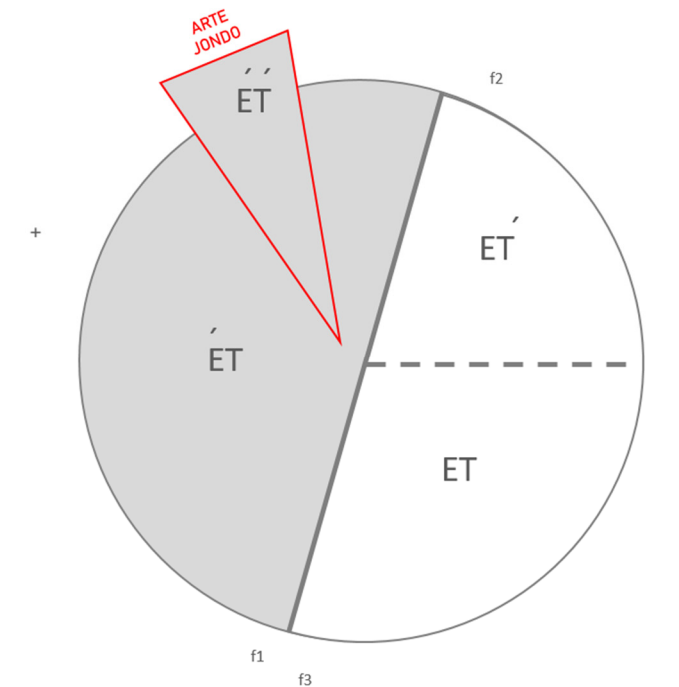


Fig. 6. Ley de los cambios según las cadencias espacio-temporales. El arte jondo se localiza en la fase de expresión. (Gráfico de elaboración propia)

La primera sospecha fue suponer que, estas figuras, referentes en asuntos de flamenco para su generación y las siguientes, lo hubiesen sido también para Oteiza, y que hubiesen ejercido un influjo para su interés y desarrollo, respecto de lo jondo, en el marco de sus planteamientos estéticos.

Sin embargo, los resultados de la investigación apuntan en sentido inverso, y esclarecen que el influjo respecto de lo jondo, y otros planteamientos estéticos, se producen de modo opuesto: de Oteiza, vasco (guipuzcoano, de Orio), a los hermanos Moreno Galván, andaluces (sevillanos, de La Puebla de Cazalla).

Siendo esto paradójico –o como poco curioso–, se trata de una suerte de influencia celebrable, fundamentalmente si se atiende a los resultados, ya integrados en la historia del flamenco, con los que los hermanos Moreno Galván contribuyen, en toda su extensión, a esta expresión musical, de origen popular, española, en el marco de la evolución que vive a lo largo del siglo XX.

Oteiza es, de este modo, el primer artista que hace del arte jondo una categoría estética para el arte.

REFERENCIAS

- ÁLVAREZ, Soledad (2003), *Jorge Oteiza: pasión y razón* (San Sebastián: Editorial Nerea).
- BADIOLA, Txomin (comp.) (1988), *Oteiza: Propósito experimental* (Madrid: Fundación Caja de Pensiones).
- ____ (2016), *Oteiza. Catálogo razonado de escultura*, con la colaboración de David Martínez Suárez (Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza).
- CABALLERO BONALD, José Manuel (2000), “El espacio poético de Oteiza”, en Moreno Ruiz de Eguino (2000: 55-65).
- ____ (2002), “Sobre la poética de Oteiza”, *Revista de Creación Literaria Barcarola*, 61-62: 301-306.
- ____ (2003), “Sobre su poética”, en “En la muerte de Oteiza. Su personalidad, su legado”, *El Mundo*, 10 de abril.
- ____ (2013), *Oficio de lector* (Barcelona: Seix Barral).
- ____ (2017), *Examen de ingenios* (Barcelona: Seix Barral).
- DE LA ISLA, Camarón (1992), *Potro de rabia y miel* (España: Universal Music).
- FALLA, Manuel de (1988), *Escritos sobre música y músicos*, introducción y notas de Federico Sopena (Madrid: Espasa Calpe).
- ____ [1922] (2013a), “La proposición del ‘cante jondo’”, en García Lorca (2013a: 183-189).
- ____ [1922] (2013b), “El ‘cante jondo’. (Canto primitivo andaluz). Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo”, en García Lorca (2013a: 191-208).
- FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, MOYA, Adelina y ALIX, Josefina (2010), *Forma, signo y realidad: Escultura española 1900-1935* (Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza).
- FULLAONDO, Juan Daniel (coord.) (1968), *Oteiza 1933-68. Nueva Forma* (Madrid: Editorial Alfaguara).
- GAMBOA, José Manuel (2011), *Una historia del flamenco*, epílogo de Pedro G. Romero (Barcelona: Espasa Libros).
- GARCÍA GÓMEZ, Génesis (2017), *José Menese: la voz de la cultura jonda en la Transición Española* (Córdoba: Almuzara Libros).
- GARCÍA LORCA, Federico (1980a), *Prosa, 1. Obras, VI*, ed. de Miguel García-Posada (Madrid: Ediciones Akal).
- ____ [1922] (1980b), “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’”, en García Lorca (1980a: 207-227).
- ____ (2013a), *Poema del cante jondo*, ed. de Mario Hernández (Madrid: Alianza Editorial).
- ____ [1922] (2013b), “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’”, en García Lorca (2013b: 153-181).
- ____ (2018), *Juego y teoría del duende*, estudio, edición crítica y facsimilar anotada de José Javier León, prólogo de Andrés Soria Olmedo (Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias).
- LARRABASTER LEZAMIZ, Jesús Ignacio (2015), *Oteiza y Malévich: el proyecto de cementerio Izarrak Alde (del lado de las estrellas) para Ametzagana*, tesis doctoral, dir. de Jabier Elorriaga Oribe, Universidad del País Vasco (inédita).
- MARTÍN CABEZA, Juan Diego (2016), *La obra literaria y pictórica de Francisco Moreno Galván: estética, compromiso y cultura popular*, tesis doctoral, dir. de Francisco Javier Escobar Borrego, Universidad de Sevilla (inédita).
- ____ (2018), *Estética de lo jondo: poesía y pintura de Francisco Moreno Galván* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla).
- MARTÍN MARTÍN, María Elena (2016), *Oteiza y la estatuaría de Arantzazu, 1950-1969: fundamentos técnicos y evolutivos entre la obra religiosa y la escultura moderna*, tesis doctoral, dir. de Carlos Pereira Prado y María del Pilar Luxán Gómez del Campillo, Universidad Complutense de Madrid (inédita).
- MORENO GALVÁN, Francisco (2015), *Poesía del flamenco* (Madrid: Barataria).
- MORENO GALVÁN, José María (1957), “Jorge Oteiza, primer premio de escultura en la Bienal de São Paulo”, *Mundo Hispánico*, 115: 42-43, 65.
- ____ (1967a), “Chillida: por José María Moreno Galván”, *Triunfo*, XXII, 256, 29 de abril: 16-21.

- MORENO GALVÁN, José María (1967b), “Oteiza: por José María Moreno Galván”, *Triunfo*, 260, 27 de mayo: 34-41. [Disponible en <https://www.triunfodigital.com>]
- MORENO RUIZ DE EGUINO, Iñaki (ed.) (2000), *Oteiza 2000* (San Sebastián: Gipuzkoa Donostia Kutxa).
- MOYA, Adelina (2010), “Oteiza y Alberto: un modo de entender la función del arte”, en Fernández Aparicio, Moya y Alix (2010: 125-160).
- NIETZSCHE, Friedrich [1878] (1985), *Humano, demasiado humano*, trad. de Carlos Vergara, prólogo y cronología de Dolores Castrillo Mirat (Madrid: Biblioteca Edaf).
- OTEIZA, Jorge (1944), “Carta a los artistas de América: sobre el arte nuevo en la post-guerra”, separata de *Revista de la Universidad del Cauca*, 5: 75-109.
- ____ (1952), *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica).
- ____ (1957), *Propósito experimental 1956-1957. IV Bienal de São Paulo, 1957* (Madrid: Gráficas Reunidas).
- ____ (1960a), “Oteiza: ‘El arte contemporáneo ha terminado’”, entrevista de Arturo Castillo, *La Actualidad Española*, 28 de abril.
- ____ (1960b), “El final del arte contemporáneo”, *El Correo de las Artes*, 25, mayo.
- ____ (1963), *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca. Con breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte actual* (Zarautz: Editorial Auñamendi).
- ____ (1984), *Ejercicios espirituales en un túnel: en busca y encuentro de nuestra identidad perdida*, 2ª ed. corregida y completa con índice de nombres y epilogo de notas (Donostia-San Sebastián: Hordago).
- ____ (1988), *Cartas al príncipe* (Zarautz: Editorial Itxaropena).
- ____ (1990a), *Existe Dios al Noroeste* (Iruña-Pamplona: Pamiela Argitaletxea).
- ____ (1990b), *Ley de los cambios*, prólogo de Daniel Txopitea (Zarautz: Tristán-Deche Arte Contemporáneo).
- ____ (1990c), *Ley de los cambios*, carpeta de grabados a cargo de Daniel Txopitea (Zarautz: Tristán-Deche Arte Contemporáneo).
- ____ [1963] (1993), *Quousque tandem...!*, 5ª ed. (Iruña-Pamplona: Editorial Pamiela).
- ____ (1997), *Goya mañana: El realismo inmóvil: El Greco, Goya, Picasso* (Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza/Pamiela Argitaletxea).
- PAVO CUADRADO, David (2018), “El arte jondo en *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* de Jorge Oteiza. Los momentos creadores «surreales», «superreales» y «preclásicos» de la juventud cultural: resolución de la «plástica pura» o «valores abstractos» en la estatuaria jonda de San Agustín”, *Herencia. Programa de rescate y revitalización del patrimonio cultural*, 31, 1: 37-56. [DOI: 10.15517/h.v31i1.34058]

- ____ (2020), *Jorge Oteiza y el arte jondo*, tesis doctoral, dir. de Ana Arnaiz Gómez e Isusko Vivas Ziarrusta, Universidad del País Vasco (inédita).
- PELAY OROZCO, Miguel (1979), *Oteiza: su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, t. XIII de *La Gran Enciclopedia Vasca* (Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca).
- PÉREZ CASTILLO, María Regina (2023), *José María Moreno Galván: biografía de un resistente (1923-1981)* (Granada: Editorial Comares).
- RANCAPINO (1995), *Rancapino* (España: Turner Records).
- RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel y MARTÍN CABEZA, Juan Diego (2018), *50 Reuniones de Cante Jondo (1967-2018): La Puebla de Cazalla* (La Puebla de Cazalla: Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla).
- ROMERO, Pedro G. (2014), *Exaltación de la visión: fuentes y vertientes distintas para la lectura de Fuego en Castilla de José Val del Omar* (Barcelona: Mudito & Co.).
- SÁEZ, Asensio (2001), *Crónicas del Festival Internacional del Cante de las Minas: La Unión 1961-2001* (La Unión: Ayuntamiento de La Unión).
- SANMARTÍN, Francisco Javier (2006), “Oteiza, proyecto, dibujo”, en Sanmartín y Moraza (2006: 11-164).
- SANMARTÍN, Francisco Javier y Moraza, Juan Luis (2006), *Oteiza: Laboratorio de papeles* (Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza).
- TÀPIES, Antoni (1971), *La práctica del arte* (Barcelona: Editorial Ariel).
- UNAMUNO, Miguel de [1913] (2013), *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, prólogo de Fernando Savater (Madrid: Alianza Editorial).

Fondos de Jorge Oteiza en la Fundación Museo “Jorge Oteiza”

Dibujos (DI)

- [DI00834a] (1946), Fotografía con autógrafo de Manuel Rodríguez, “Manolete”, realizando una manolete en la Plaza de Toros de Santa María de Bogotá en abril de 1946, con intervención de unidad-Malévich de Jorge Oteiza.

Fondo bibliográfico (FB)

- [FB-198] Cimorra, Clemente (1943), *El cante jondo. Origen y realidad folklórica* (Buenos Aires: Editorial Schapire).
- [FB-408] Goya, Francisco de (1943), *The complete etchings of Goya: Capriccios. Disasters of the war. The art of bull fighting. The proverbs*, prólogo de Aldous Huxley (Nueva York: Crown). Ejemplar firmado, anotado, señalado y con documentación anexa.
- [FB-1300] Cossío, José María de (1944), *Los toros en la poesía (Antología)* (Buenos Aires: Espasa-Calpe).

- [FB-3224; FB-11381; FB-14657; FB-16278; FB-16633; FB-17014; FB-18230; FB-20884] Oteiza, Jorge *et al.* (1973), *5 escultores vascos: Néstor Basterrechea, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Jorge de Oteiza, Ricardo Ugarte* (Madrid: Galería Skira).
- [FB-9238] Sánchez, Alberto (1980), *Alberto* (Madrid: Dirección General de Patrimonio Artístico Archivos y Museos).
- [FB-11590] Sánchez, Alberto (1980), *Alberto*, textos de Jorge Oteiza y Alcaén Sánchez Sancha, de junio a julio de 1980 en el Palacio de los Condes de Fuensalida (Toledo: Ministerio de Cultura).
- [FB-17027] (1946), “Conchita Piquer. La artista máxima de la canción”, folleto de actuación en el Teatro Colón de Bogotá, 22 de abril. Ejemplar marcado.

Fondo documental (FD)

- [FD-1347] Carta de José María Moreno Galván a Jorge Oteiza. Madrid, 29/1/1954.
- [FD-1832] Carta de Txabi Etxebarrieta a Jorge Oteiza. 20/2/1964.
- [FD-1833] Carta de Txabi Etxebarrieta a Jorge Oteiza. 10/2/1965.
- [FD-3138] Oteiza, Jorge (1975a), *Mi reconocimiento a Alberto*. 7 de enero.
- [FD-3643] Oteiza, Jorge (1975b), *Mi reconocimiento a Alberto*. 7 de enero.
- [FD-8397] Contrato de trabajo para la estatuaría de Aránzazu: el escultor Jorge de Oteiza contrata al sacador de puntos Manolo Moreno. 1/7/1964.
- [FD-9324] Carta de María Victoria Liroa, la Condesa de Campo Alenge, Elisa de Lara, José Camón Aznar, José [María] Moreno Galván y Carlos Pascual de Lara a Jorge Oteiza. Madrid, 23/4/1955.
- [FD-9891] Chamorro, Paloma (c. 1988), Entrevista a Jorge Oteiza para el programa de televisión “La realidad inventada” de RTVE, no emitida.
- [FD-10634] Oteiza, Jorge (1946a), Apuntes sobre Tauro-maquia. c. Bogotá.
- [FD-11050] Oteiza, Jorge (1946b), Conferencia *Del estilo de Goya al realismo inmóvil*. Foyer del Teatro Colón, Bogotá, 16 de abril.
- [FD-11057] Oteiza, Jorge (1946c), “Pintura de Goya y encuentro con el realismo metafísico del arte español”, conferencia. Casa de España, Bogotá, 28 de marzo.
- [FD-11105] Oteiza, Jorge (1946d), “Una estética objetiva. Conceptos fundamentales”, conferencia. Quito, diciembre. Ejemplar comentado, subrayado y con gráficos.
- [FD-11385; FD-12074; FD-16994; FD-18751] Invitación a la conferencia “Pintura de Goya y encuentro con el realismo metafísico del arte español”, del 28 de marzo de 1946 en La Casa de España de Bogotá.
- [FD-16796] Carta de Jorge Oteiza a José María Moreno Galván. Irún, 8/2/1966.
- [FD-18168] Oteiza, Jorge (s. f.), *Mi reconocimiento a Alberto - Androcanto y sigo - Entrevista para radio San Sebastián*.
- [FD-18760] Oteiza, Jorge (s. f.), *Mi reconocimiento a Alberto*.

- [FD-18923] Moreno Galván, José María (s. f.), “Jorge Oteiza: escultor de límites”.
- [FD-20300; FD-20301; FD-20302; FD-20303; FD-20304; FD-20305; FD-20306; FD-20307; FD-20308; FD-20309; FD-20310; FD-20311; FD-20312; FD-20313; FD-20314] Fotografía de *Alabastro con módulos de luz* de Jorge Oteiza.
- [FD-22310] Artículo sobre Jorge Oteiza de José María Moreno Galván. Ejemplar comentado y subrayado.
- [FD-22333 (a)] Postal autografiada con dedicatoria a Jorge Oteiza del torero Manuel Rodríguez, “Manolete”, c. Bogotá, 4/1946.
- [FD-22333 (b)] Copia ampliada de FD-22333 (a) con trazos a lápiz amarillo.
- [FD-22333 (c)] Copia de FD-22333 (a) con trazos blancos para lámina 33 de *Goya mañana: El Realismo Inmóvil: El Greco, Goya, Picasso*.
- [FD-23077] Invitación a la conferencia de Jorge Oteiza “Del estilo de Goya al realismo inmóvil”. Foyer del Teatro Colón, Bogotá, 16/4/1946. Comentado. Anexado en: FB-4208.
- [FD-24311] Fotografía de «Torero desarmado por el toro» para *Quousque tandem...!*

Fondo hemerográfico (FH)

- [FH-106; FH-3852; FH-3853] Moreno Galván, José María (1967b), “Oteiza: por José María Moreno Galván”, *Triunfo*, 260, 27 de mayo.
- [FH-1140] Moreno Galván, José María (1974a), “Arte: grabados poemáticos de Chillida”, *Triunfo*, 609, 1 de junio.
- [FH-1303] Moreno Galván, José María (1957), “Jorge Oteiza, primer premio de la Bienal de São Paulo”, *Mundo Hispánico*, 115, octubre: 65.
- [FH-2322] Moreno Galván, José María (1976), “Cantes de José Menese en la Galería Aele, de Madrid”, *Triunfo*, 701, 3 de julio: 55-56. Ejemplar comentado y subrayado.
- [FH-2477] Moreno Galván, José María (1972), “Chillida, dieciocho años después”, *Triunfo*, 531, 2 de diciembre.
- [FH-3331] Trillas, Gabriel (1946), “Cante jondo”, *Revista de América*, 16, abril: 225-239. Ejemplar comentado y subrayado.
- [FH-4409] Moreno Galván, José María (1967c), “Oteiza”, *Unidad*, 30 de mayo.
- [FH-4437] Moreno Galván, José María (1973), “Escultores vascos”, *Triunfo*, 541, 10 de febrero: 36-37. Ejemplar comentado y subrayado.
- [FH-5014] Moreno Galván, José María (1974b), “Dos grandes creadores del arte moderno: Oteiza y Tapies”, *Triunfo*, 591, 26 de enero: 31.
- [FH-5366] (1946), “Conchita Piquer en Bogotá. La gira de la gran artista por América. Es la más popular y famosa cantante española” - “Compañía de canciones y bailes de España. Conchita Piquer. Aroma y puñal en la rosa de España”, *Estampa*, 23 de febrero: 27-28.

Carpetas (CAS; PRE)

- [PRE-23.2] Fotografía de Carlos Arruza con autógrafo. c. Bogotá, abril de 1946.

NOTA CRÍTICA

David Roldán es Doctor en Filosofía por la Universidad de Morón y Doctor en Teología por el South African Theological Seminary. Licenciado y Profesor de Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, es oriundo de Bahía Blanca y se desempeña como docente e investigador en el campo de la filosofía contemporánea, la teología y los estudios sobre religión y cultura.

LA COMEDIA DE LA FILOSOFÍA

Ensayo, lenguaje y comunidad en Samuel Cabanchik

· *David Roldán* ·

David Roldán

Universidad de Buenos Aires

Universidad del Centro Educativo Latinoamericano

La comedia de la filosofía. Ensayo, lenguaje y comunidad en Samuel Cabanchik

DOI: 10.36446/be.2026.72.436

Resumen

Esta nota propone una lectura de *La comedia de la filosofía*, de Samuel Cabanchik, a partir de tres ejes principales: la relación entre filosofía y ensayo, la centralidad del lenguaje y la pregunta por las formas de comunidad. El recorrido reconstruye el modo en que Cabanchik articula tradiciones filosóficas diversas (de Wittgenstein a Sartre, de Benjamin a Borges, de Murena a Lezama Lima) para interrogar las condiciones de una filosofía situada, atenta tanto a la tradición latinoamericana como a los cruces entre pensamiento, literatura y experiencia histórica. En este marco, la comedia no aparece solamente como un objeto de análisis, sino como una clave para pensar la relación entre ley, transgresión, deseo y conocimiento. La nota destaca, asimismo, la productividad de los diálogos abiertos por el libro con otras perspectivas filosóficas contemporáneas, entre ellas las de Lévinas, Castoriadis, Meillassoux, Habermas y Žižek.

Palabras clave

Risa; Tradición latinoamericana; Cavell; Wittgenstein; Sartre

The Comedy of Philosophy. Essay, Language, and Community in Samuel Cabanchik**Abstract**

This note offers a reading of Samuel Cabanchik's *La comedia de la filosofía* through three main axes: the relationship between philosophy and the essay, the centrality of language, and the question of the forms of community. It reconstructs the way in which Cabanchik brings together diverse philosophical traditions (from Wittgenstein to Sartre, from Benjamin to Borges, from Murena to Lezama Lima) in order to examine the conditions of a situated philosophy, attentive both to the Latin American tradition and to the intersections between thought, literature, and historical experience. Within this framework, comedy appears not merely as an object of analysis, but as a key to thinking the relation between law, transgression, desire, and knowledge. The note also emphasizes the productivity of the dialogues opened by the book with other contemporary philosophical perspectives, including those of Lévinas, Castoriadis, Meillassoux, Habermas, and Žižek.

Keywords

Laughter; Latin American Tradition; Cavell; Wittgenstein; Sartre

Recibido: 27/03/26. Aprobado: 29/05/26.

Nietzsche afirmó una vez que frente a ciertos planteos solo cabe anteponer una risa y Umberto Eco, en su momento, expresó, en una ficción, la amenaza que la risa y la comedia podrían representar para un orden teológico y filosófico como el de la escolástica medieval.

Si la pregunta por el ser de la filosofía es una pregunta siempre abierta, y si los intentos frecuentes de respuesta han transitado la indagación con “lo otro de la filosofía”, representado por el mito, la ciencia o la tragedia, la dialéctica entre “filosofía y comedia” ha sido menos frecuente. Esto constituye, en sí mismo, una invitación para leer la obra de Samuel Cabanchik *La comedia de la filosofía*, de reciente edición en Bahía Blanca, mi ciudad natal.

Se trata de una serie de ensayos en los cuales se dan cita los habituales marcos teóricos de la carrera filosófica de Samuel, que son Wittgenstein, Sartre y, más recientemente, Borges. De modo que la llamada “tradición analítica”, la “filosofía continental” y el arraigo latinoamericano, se dan cita en esta gran “comedia”.

El libro comienza con una valiosa puntualización filosófica del ensayo en sí mismo. Samuel se pregunta si acaso no será que “toda la filosofía” es siempre “ensayo”, o si todo ensayo no es, en sí mismo, siempre un abordaje “filosófico”. En lugar de una salida fácil, que consistiría en dejar indeterminada la cesura entre ensayo y filosofía, nuestro autor aporta una distinción que pasa por el elemento rector que manda u ordena el texto en cada caso: el concepto, el significado y la literalidad, en la filosofía; la imagen, el significante y la metáfora, en el ensayo (Cabanchik 2025: 21). Pero esa hipótesis de distinción no implica ni una desconexión ni una falta de diálogo ni de retroalimentación de recursos. La situación latinoamericana, dice Samuel, nos invita a potenciar una dialéctica entre filosofía y ensayo, una dialéctica que ya tiene varias generaciones en su haber. Con un gesto amable que contiene una dosis de invitación y de arenga filosófica, le dice Cabanchik a sus congéneres latinoamericanos que es “potenciando la riqueza de nuestra ensayística en el plano de la filosofía como encontraremos el camino para afirmar una tradición de pensamiento metódico que esté a la altura de lo que ya logramos en el plano de las artes” (2025: 23).

Boletín de Estética 72: 127-134, 2026

ISSN 2408-4417 (online) | DOI: 10.36446/be.2026.72.436

El libro está organizado en tres grandes secciones, de las cuales la primera se denomina “Filosofía, literatura, poesía”. Encontramos allí con cinco enjundiosos ensayos en los que se presentan diversas articulaciones e hipótesis interpretativas sobre la relación entre la filosofía y la literatura. No está ausente la famosa “expulsión de los poetas”, por parte de Platón en su *República*, ni la aparente aversión de Gottlob Frege por la poesía. Dice Samuel que si Martin Heidegger pudo escribir “la ciencia no piensa”, Frege habría podido escribir “la poesía no piensa” (2025: 31). Pero ni Heidegger ni Frege, en el fondo, tenían aversión por la poesía. De qué modo es posible encontrar un potencial, en Frege, para la revaloración de la poesía viene a ser una clara invitación para la lectura de este libro, que en la primera sección incluye reflexiones sobre Paul Valéry, Jorge Luis Borges, Miguel de Unamuno, José Lezama Lima y Nicolás Gómez Dávila. En la producción de este último encuentra Cabanchik tres personajes filosóficos: el escéptico, que habita en la filosofía, el ironista, que habita en la literatura, y el católico, que habita en la fe.

La escena que da origen a la filosofía moderna es la duda que plantea Descartes entre el sueño y la vigilia, con la hipótesis de un Genio Maligno que nos pudiera estar engañando constantemente. Como es sabido, ese ha sido un tema que obsesionó a Borges, y desde una perspectiva filosófica Cabanchik aborda el cuento “Las ruinas circulares” con el objetivo de dirimir, hasta donde es posible, las consecuencias que se siguen de las diversas lecturas filosóficas del planteo borgeano. En el acercamiento de nuestro autor hay una pertinente referencia a la posibilidad de que la vida “sea sueño”, como decía Calderón de la Barca. La piedra de toque que encuentra Cabanchik, en su análisis, es el efecto del fuego sobre el cuerpo del protagonista del cuento de Borges. Unidos con ese criterio, podemos pensar en la articulación entre el dualismo cartesiano “cuerpo-mente” y los laberintos borgeanos que pueden conducir tanto a una defensa como a una sátira de las tesis idealistas.

La segunda sección lleva por título “lenguaje” y se inicia con un ensayo sobre Héctor A. Murena, un rico ensayista y receptor de la Escuela de Frankfurt en nuestras pampas. Cabanchik afirma lo que todos sospechamos: que Murena era un “lector voraz”, aunque Juan José Sebreli haya dicho lo contrario. En varias partes del libro de Cabanchik se dan cita temas teológicos y referencias a las narrativas bíblicas, pero en este primer ensayo de la sección –a instancias del propio Murena– el lenguaje teológico pasa a primer plano. El lugar del lenguaje en la narrativa del jardín del Edén, qué lengua se habló en ese jardín, la Torre de Babel y el pentecostés, son revisitados desde múltiples perspectivas –incluso podríamos agregar el abordaje ficcional de esos problemas en la *Trilogía de Nueva York* de Paul Auster (1988)–. *Ba’ al Schem* es sindicado

como el fundador del hasidismo y se le atribuida el conocimiento de esa lengua divina hablada en el jardín del Edén. La hipótesis de Cabanchik es que “Murena quiso construirse a sí mismo como un auténtico *Ba’ al Schem*” (2025: 94). Para ello, hipotetiza Cabanchik, Murena nos habría extendido la invitación a conformar una “comunidad metafórica”, comparable a la “comunidad des-obra” de Jean-Luc Nancy, la *communitas* de Roberto Espósito o la “comunidad infinita”, del propio Cabanchik (2006).

En esta misma sección Cabanchik propone un diálogo filosófico entre Walter Benjamin y Ludwig Wittgenstein. El punto de partida es la concepción benjaminiana de la lingüistificación de la experiencia. La invitación es a realizar “la experiencia del lenguaje”, para el cual el filósofo tendría una vocación más apropiada que el poeta, al poder otear “los dos lados” de la experiencia del lenguaje. De esa consideración de hecho –la lingüistificación de la experiencia–, ateniendo al ser, Cabanchik indaga sobre la cuestión de derecho: el deber ser. El pasaje de Benjamin a Wittgenstein pasa por las consideraciones de este último sobre “el lenguaje como un todo: no puede ser dicho, pero se muestra cuando hay lenguaje, lo que ocurre en cada proposición —sea verdadera o falsa”. Siendo consciente de incurrir en un oxímoron, Cabanchik caracteriza como “hecho trascendental” el que toda sociedad deba contar con criterios para distinguir el sentido del sinsentido (2025: 146). La apuesta de Cabanchik es la de desplegar un escenario para imaginar cómo sería posible que una parte del programa benjaminiano pudiera haber sido desarrollada por Wittgenstein. Un modo muy creativo de poner en diálogo dos tradiciones aparentemente disímiles.

Murena y Lezama Lima vuelven a aparecer en el siguiente ensayo, intitulado “Comunicación y silencio en el sentido ético de nuestra crisis”. A estos nombres se suman ahora los de Primo Lévi, Paul Celan, Maurice Merleau-Ponty, Hannah Arendt y Peter Sloterdijk. Si bien toda la obra de Cabanchik está anidada por los imperativos de una filosofía que se piensa en el arraigo de una situación histórica y social, es en este artículo en el cual la preocupación ética pasa a primer plano. La crisis es la crisis de la humanidad y el humanismo, en el horizonte en el que han podido aflorar diversos programas post-humanistas (Cabanchik y Botticelli 2021).

La tercera y última sección es “Las formas, el tiempo y la historia”, y se abre con una relectura del programa general de la filosofía sartreana. Allí Cabanchik indaga en la *Díada* originaria entre el ser y la conciencia y en la imposibilidad de un acceso independiente a uno de los términos de esa díada. Todo dato se nos presenta al interior de esta díada, todo fenómeno es fenómeno de ser, pero, a la vez, todo ser está inserto en una estructura que es la estructura del “ser conciencia de algo”. Cabanchik planta el

interrogante clave: ¿podríamos ir más allá de este dato? Responde desde el interior de la díada y desde el interior de la filosofía sartreana: “no hay comienzo del cual extraer, como desde algo aún más originario, a la díada. ¿Por qué no se puede ir más allá de eso? Porque ir a algo más originario que esto sería romper la *Díada*” (2025: 195). La reflexión de Cabanchik sobre los presupuestos de la filosofía sartreana incluyen, como es de esperar, el trabajo sobre los conceptos de ser “en-sí” y “para sí”, una reflexión que no es ajena a la hipótesis de un “Testigo” –que podemos denominar “ancestral” – que pudiera haber estado a la altura de un darse “originario”.

En esta última sección vuelven a manifestarse las preocupaciones de Samuel por el arraigo y la vitalidad de la filosofía latinoamericana. En estos últimos ensayos son invocados los nombres de Arturo Andrés Roig, Carlos Vaz Ferreira, Leopoldo Zea y Augusto Salazar Bondy. Si a la filosofía latinoamericana le ha interesado siempre el “nosotros” de la enunciación del pensamiento, a Cabanchik le interesa específicamente la dimensión filosófica del lenguaje que se patentiza en ese “nosotros” latinoamericano.

El caos, las formas, la filosofía de Georg Simmel, Walter Benjamin y Franz Rosenzweig constituyen los ejes en los cuales Cabanchik realiza su aporte en la elaboración de un ensayo de “filosofía paradójica”. Finalmente, la comedia. El título de esta obra de Cabanchik se explica en el último de los capítulos. El punto de partida lo ha dado Stanley Cavell, al indagar filosóficamente en las comedias de enredo y los roles de lo masculino, lo femenino y la función fálica que allí se patentizan. *Las tres noches de Eva* y *La costilla de Adán* son algunas de las comedias a ser abordadas con intenciones filosóficas. A diferencia de otras disciplinas, nos dice Cabanchik, la filosofía ha operado, en nuestra tradición, bajo el supuesto según el cual no hay un “afuera de la filosofía”: nada le es ajeno. Así, la comedia tampoco podía serlo: “He aquí el paso de comedia, común al plano de la pareja y de la filosofía: hacer fallar la ley y reponerla, pero ya con la conciencia de su falla, de su convención, de su precariedad” (2025: 291). Retomando intuiciones que Samuel ya había expresado en textos tempranos, como en sus *Introducciones a la filosofía* (2000: 22-24), en la cual reflexionaba sobre el precio a pagar por el conocimiento –expresado en el mito adámico, en el que Eva tiene un rol central– ahora vuelve la cuestión del conocimiento, el poder y el deseo. Estas comedias nos ayudan a reflexionar sobre el precio a pagar con el advenimiento de la ley y su supresión o, mejor dicho, su transgresión y, en definitiva, su ausencia. La invitación de Samuel es pasar del héroe husserliano –que puede ver las esencias– al comediante cavelliano. ¡Vaya invitación!

Recomendamos ampliamente la lectura de *La comedia de la filosofía* y nos preguntamos, finalmente, ¿con qué otras tradiciones podría dialogar esta propuesta? A los varios nombres filosóficos que aparecen, podemos agregar algunos para ensayar una recepción mínima de esta obra. Desde la filosofía de Emmanuel Lévinas (citado algunas veces) se podría profundizar la relación entre sueño, vigila, *insomnio* y filosofía a partir del diálogo entre Descartes y Borges. Para Lévinas, la conciencia implica siempre “la posibilidad de dormir y despertar”, lo que implica un análisis del fenómeno del insomnio (2001). Lo originario, en la propuesta levinasiana, es una conciencia dormida que es despertada por el llamado de alguna figura de alteridad: una filosofía del despertar.

En su abordaje de Sartre, dice Cabanchik que el cogito sartreano está atravesado por la estructura de la temporalización, mientras que el cogito cartesiano es puramente reflexivo y se manifiesta como “instantáneo” (2025: 200). Sobre esto cabría poner en diálogo los aportes de Claudia Jáuregui, en su artículo “Cogito and Temporality” (2001), sobre la posibilidad de una temporalidad en el cogito cartesiano.

En cuanto a la Díada sartreana y el Testigo, vale la pena preguntarse cómo se podría articular esto con las preocupaciones del realismo especulativo, en particular la obra de Quentin Meillassoux (2018). Allí se intenta una ruptura con planteos como el de la *Díada* sartreana, a través de un argumento que pasa por la absolutización de la facticidad –recordemos que la facticidad de la lingüistificación de la experiencia¹ es una preocupación de primer orden en Cabanchik–.

Otro diálogo posible podría establecerse en el “Todo del lenguaje” y la filosofía de Castoriadis (2008), quien remitía sus análisis filosóficos al “imaginario social” como expresión de la auto-institución de una sociedad, para lo cual era necesario que toda sociedad tenga un conocimiento mínimo y certero del “en-sí”, una distinción mínima entre “lo falso” y “lo verdadero”, a riesgo de colapsar sobre sí misma.

En cuanto a la “comunidad infinita” que propone Cabanchik en diálogo con Giorgio Agamben, Roberto Espósito y Jean-Luc Nancy, habría que preguntarse si puede entenderse esta como una “unificación no coercitiva en la conversación o el diálogo”, tal como planteaba Wilhelm von Humboldt según la reconstrucción de Habermas (1990: 201).

¹ Esto se abre a múltiples diálogos, como la tesis sobre la “lingüistificación de la religión”, de Eduardo Mendieta (2001), o “el mundo como un texto”, de Paul Ricoeur (1986 y 2000).

Cabanchik hace un uso muy productivo del acercamiento de Cavell a la comedia; en cuanto a la dinámica entre deseo, poder, ley, transgresión, lo femenino y el psicoanálisis, cabría desarrollar un diálogo con algo de lo que ha dicho Slavoj Žizek sobre estos temas (2001: 150; 2003: 92-121 y 137-138).

En suma, la *Comedia de la filosofía* constituye un acervo para continuar, con alegría, la tarea filosófica en nuestro medio.

REFERENCIAS

- AUSTER, Paul (1988), *The New York Trilogy* (Londres: Faber and Faber).
- CABANCHIK, Samuel (2000), *Introducciones a la filosofía* (Buenos Aires: Gedisa).
- ____ (2006), *El abandono del mundo* (Buenos Aires: Grama).
- ____ (2025), *La comedia de la filosofía* (Bahía Blanca: 17grises).
- CABANCHIK, Samuel y BOTTICELLI, Sebastián (comps.) (2021), *Humanismo y posthumanismo. Crisis, restituciones y disputas* (Buenos Aires: Teseo).
- CASTORIADIS, Cornelius (2008), *El mundo fragmentado*, trad. de Roxana Páez (La Plata: Terramar).
- HABERMAS, Jürgen (1990), *Pensamiento postmetafísico*, trad. de Manuel Jiménez Redondo (Madrid: Taurus).
- ____ (2001), *Israel o Atenas. Ensayos sobre religión, teología y racionalidad*, ed. de Eduardo Mendieta, trad. de Agustín López Tobajas et al. (Madrid: Trotta).
- JAUREGUI, Claudia (2001), “Cogito and Temporality”, *International Philosophical Quarterly*, 41, 1: 5-16. [DOI: 10.5840/ipq200141158]
- LÉVINAS, Emmanuel (2001), *De Dios que viene a la idea*, trad. de Graciano González R.-Arnaiz y Jesús María Ayuso Díez (Madrid: Caparrós).
- MEILLASSOUX, Quentin (2018), *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*, trad. de Margarita Martínez, prólogo de Alain Badiou, ed. al cuidado de Florencio Noceti (Buenos Aires: Caja Negra).
- MENDIETA, Eduardo (2001), “Introducción. La lingüistificación de lo sagrado como catalítico de la modernidad”, trad. de Agustín López Tobajas, en Habermas (2001: 11-49).
- RICCEUR, Paul (1986), *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II* (París: Seuil).
- ____ (2000), *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, trad. de Pablo Corona (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- ŽIŽEK, Slavoj (2001), *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, trad. de Jorge Piatigorsky (Buenos Aires: Paidós).
- ____ (2003), *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity* (Cambridge, MA: The MIT Press).

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Ignacio Soneira. *Rodolfo Kusch. Clases de Estética*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2023, 288 páginas

Este volumen testimonia el vigor de la investigación y la reflexión sobre el legado filosófico de Rodolfo Kusch, con el atractivo suplementario de estimular y promover el estudio del pasado y el presente de las ideas estéticas en la Argentina. La estructura de la obra, conforme al objeto de estudio construido, se organiza en un itinerario que reconoce doce estaciones o apartados. Cabe consignar al respecto que el libro no se vale de la tradicional disposición por capítulos. Antes bien, presenta como rasgo distintivo el estar compuesto por una serie de secciones consecutivas, identificables por su título y paginación en el correspondiente Índice. Por la manera en que está organizado, su lectura no implica necesariamente un respeto estricto por el orden expositivo original. Esta soltura favorece el acceso a la obra por parte de un público no especializado.

La sección de apertura, dedicada a los agradecimientos, no se agota sin embargo en su función de paratexto, ya que permite comprender desde un principio cómo el derrotero personal del autor influye en el transcurso de una indagación donde los avatares biográficos y las circunstancias de contexto (desplazamientos a las provincias de Salta y Jujuy, contacto con actores clave, fallecimientos y por cierto consulta, reunión y estructuración de material disperso, etc.) son relevantes para apreciar en toda su magnitud la originalidad de su aporte y el

esfuerzo de realización que ha conllevado. Esta clave es inmediatamente explicitada en el segundo apartado, referido a las características generales del fondo documental a ser publicado. Pese a su brevedad, también esta sección resulta esclarecedora respecto a la pesquisa y sistematización de la información obtenida en distintos soportes, precisamente una de las principales fortalezas de la obra.

La primera comprobación que interesa poner de relieve, pues, es la premura con que Soneira repone y organiza para el lector, desde la apertura misma de su exposición, el significativo material correspondiente a la labor docente de Kusch como Profesor de Estética e Historia de la Cultura, asignaturas que dictara en la Escuela de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” entre 1963 y 1973, y posteriormente en la Universidad Nacional de Salta. La clasificación de Soneira suministra el siguiente orden, de por sí ilustrativo: 1) Programas de Estética e Historia de la Cultura. 2) Fichas mecanografiadas de estudio para estudiantes de las materias Estética e Historia de la Cultura. 3) Clases desgravadas o transcritas del año 1969. 4) Anotaciones y apuntes preparatorios para el desarrollo de las clases.

Estos datos, suministrados en el segundo apartado, decíamos, resultan de este modo instructivos respecto a la presencia insoslayable de la dimensión *estética* en el *corpus* textual, hasta

ahora inédito, de la herencia intelectual de Kusch. Diversos factores se conjugarían así para conferir una entidad particular a esta temática, que trasunta en la experiencia artística un hilo conductor subyacente a lo largo de su proyecto filosófico. Una centralidad de lo estético, es menester admitirlo, hasta el momento relativamente desatendida de su pensamiento. Acaso sea ésta la contribución medular del trabajo de Soneira, sin merma de los numerosos aspectos concomitantes que cubre su libro.

Indudablemente la realización de una obra de estas características, dedicada a examinar un conjunto de escritos constituido a partir de un rastreo minucioso de fuentes primarias –en su mayoría inéditas o de origen oral–, constituye una valiosa contribución a la historia de la recepción de la filosofía de Kusch. Esta precisión es oportuna porque el empeño de Soneira en su faz historiográfica, declara ser un intento de selección, transcripción, edición e interpretación de carpetas y papeles que fueron extraídos y visados en lo que es la actual Biblioteca/Archivo Rodolfo Kusch. Así, visto en perspectiva y aun reconociendo ciertas características específicas, es posible suponer en una impresión inicial que el trabajo en cuestión se incluye en el movimiento que hace de la recuperación archivista su mayor mérito. Se trata de una nota saliente que Soneira comparte con otros jóvenes investigadores que actualmente descuellan en su labor de recuperación filológica y

textual de filósofos argentinos del siglo XX, como es notorio por ejemplo en el caso de Carlos Astrada, precisamente uno de los maestros de Kusch. El lector de esta encomiable obra podrá así comprobar que el núcleo organizador del libro se encuentra en su estudio introductorio. Forma parte de la tercera sección, que a su vez puede leerse en continuidad con el cuarto apartado, titulado “Entre monstruos y cultos. El pensamiento estético de Rodolfo Kusch en la década del 50”, ya previamente publicado por Soneira y repuesto con tino en la arquitectura argumentativa general de *Rodolfo Kusch. Clases de Estética*. Cabe detenerse brevemente en estas dos secciones que considero claves, por lo que respecta a sus hipótesis de lectura y su contribución narrativa.

Efectivamente, en el desarrollo de este primer trayecto del libro –los cuatro apartados iniciales– asistimos, cuando menos, a dos revelaciones sustantivas. El primer descubrimiento concierne al ya aludido puesto que ocupa en la antropología filosófica y en la trayectoria docente de Kusch la Estética como disciplina teórica de primer rango. En este marco, el segundo hallazgo remite al vínculo de Kusch –no puramente biográfico, por haber sido su alumno, sino también y ante todo conceptual o inmanente– con la obra y la enseñanza universitaria de Luis Juan Guerrero. Esa ligazón interna del pensamiento de Kusch con la estética trascendental guerreriana, tal como logra mostrárnosla iluminadoramente Soneira, representa uno de

los principales aciertos de su búsqueda. No resulta una constatación entre otras el hecho, fehacientemente demostrado por el autor, respecto a que Kusch, en sus programas de la materia “Estética” que diera en la Escuela de Bellas Artes, junto a Jung, Kant, Husserl y Heidegger, partiera de categorías de estos pensadores con el objeto –según nos lo indica– de “profundizar las ideas en torno a lo popular en América Latina y lo precolombino y enunciar los marcos de revelación, acogimiento y exposición de la obra de arte, propuesto por L. J. Guerrero en la Estética Operatoria” (26). En la misma línea, Soneira no demora en aclarar que “las clases de Estética de Kusch no se circunscriben a lo dicho por Guerrero pero adquiere éste una centralidad progresiva en los apuntes” (31).

Un aspecto a destacar, en referencia a esta lectura, es el que expone los términos en que Kusch adopta de Guerrero la premisa metodológica consistente en superar una idea de la Estética como simple teoría de lo bello, o restringida a tematizar una obra o al artista en tanto preeminencias objetuales. Antes bien, es gracias a Guerrero que Kusch se siente en posesión de la vía conceptual que le permite pasar a la instancia superadora de un análisis *operatorio*, articulado desde la perspectiva bajo cuya luz el autor o creador es simplemente un ente que se *entona*, o sea que se pone en tono con cierto significado de la totalidad que lo inspira, de modo tal que no es más que un vehículo mediador que exige su cristalización o puesta en obra. Por

consiguiente, no hay un artista genio que crea o instaura la obra desde sí, sino, mejor, un *gestor cultural*. Kusch, con Guerrero, concluye de esta tesis que, si los contempladores de la obra reconocen una totalidad que en el fondo ellos mismos habían estado *requiriendo*, entonces es menester comprender que el juego del arte es más un devenir colectivo que un acto individual. En conjunto, el tratamiento de esta comprensión histórica constituye el núcleo del abordaje de Soneira en su detallada restitución documental. Y, de hecho, en todo el libro resuenan preguntas que el desarrollo responde en esta línea, ontológicamente tributaria de la filosofía guerreriana. Menos evidentemente, ello cabría atribuirlo a una tesis medular de la filosofía del propio Kusch, quien radicaliza en una dirección antropológica el planteo originario de la *meta-estética* operatoria (Ricardo Ibarlucía) de Guerrero, al esgrimir la tesis de que solo a partir de un proceso de descolonización cultural y de recuperación de una identidad nacional de base popular, se podrían resolver los conflictos menores que atraviesan la vida política.

Un señalamiento sugestivo del autor es que, para Kusch, en América Latina existen dos códigos culturales paralelos, donde uno pertenece a un mundo popular e indígena y el otro a los sectores medios y superiores de la ciudad burguesa. En consecuencia, según la visión kuschana, cuando se enfoca el problema de la constitución de una cultura nacional, se plantea la necesidad de integrar dichos códigos a

fin de lograr su configuración coherente, siendo conscientes de que ésta no se obtiene de la simple mezcla de los dos campos. Según él, la experiencia realmente americana está, al contrario, en rescatar los modelos populares, con lo cual no habrá problemas con el contenido porque éste permanece implícito. Esta mirada de Soneira sobre el americanismo estético de Kusch pretende ubicarse lejos de aquellos enfoques que evalúan su filosofía unilateralmente por sus acentos indigenistas y telúricos, abrevados en su experiencia con la etnia de los aymaras. Sin omitir tan insoslayable antecedente, Soneira logra mostrarnos, por lo demás que, en la obra madura de Kusch, la presencia de Heidegger, Guerrero y Jung conformarán un marco teórico en el cual las ideas *estéticas* adquirirán tanto un rasgo fundacional como estructural de su propia obra, reafirmando, por un lado, su espíritu hermenéutico, y por otro, su temprano interés por el campo artístico. Es posible que, en estos rasgos, justamente, resida la especificidad de *Rodolfo Kusch. Clases de Estética*.

Estas enseñanzas las obtenemos, decíamos, de las primeras cuatro partes del estudio de Soneira. La quinta sección de su libro presenta todos los programas de la asignatura “Estética” que el autor pudo recuperar de Kusch para esta publicación. La sexta sección repone las clases mecanografiadas en su versión de 1973, y la séptima, el registro fonográfico de las clases de Estética que Kusch impartiera en 1969. El octavo apartado contiene notas y

apuntes de clase utilizados por Kusch en marzo de 1964. El noveno, además del programa de la materia “Historia de la Cultura”, edita sus “bolillas”, que en rigor constituyen resúmenes sinópticos de contenidos y categorías. El décimo apartado presenta un listado a guisa de diagrama de las diapositivas utilizadas por Kusch en sus clases de “Estética” e “Historia de la Cultura”. La onceava sección o parte capitular posee especial importancia, porque publica un ensayo inédito de Kusch de principios de la década del setenta, titulado “Bases para un arte auténtico y americano”. Se trata de un escrito sumamente valioso, donde Kusch manifiesta, por ejemplo, su convicción – en la que sigue latiendo la amargura de uno de sus maestros, Ezequiel Martínez Estrada– respecto a que, si nos “han querido vestir el ser”, en verdad, “no creemos en el ser pues estamos antes del ser”, ya que aquí “estamos nomás” y “constituimos un país trágico” (228).

El último apartado o sección capitular reúne seis entrevistas realizadas a ex-estudiantes de Kusch de la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires y de la Universidad Nacional de Salta. Se trata de intervenciones que testimonian no solo el agitado clima de época sino los irrepetibles lazos vivenciales que como alumnos y alumnas supieron entablar con tan carismático maestro. En este registro, Soneira ha encuestado a Guillermo Paolino, Julio Flores, Enrique Savio, Avelino Álvarez y Sara Mamani. Dichos encuentros

con el autor tuvieron lugar entre septiembre de 2022 y febrero de 2023.

A manera de cierre, solamente agregamos que el presente estudio viene a llenar un vacío en el estado de la discusión bibliográfica en torno al legado de Kusch, en particular, y la historia de la teoría estética en la Argentina y América Latina, en general. Mérito que merece subrayarse por ser Kusch un autor –a diferencia de Guerrero– que desde su misma muerte y hasta hoy mismo goza de una prolongada tradición de lecturas sin aparente declive por parte de distintas camadas de intérpretes a través de los años, ya sean estos investigadores profesionales, lectores interesados o militantes y activistas. Sin duda, el carácter documental y testimonial de *Rodolfo Kusch. Clases de Estética* es uno de sus mayores aciertos. Pone así un nuevo punto de partida para un trabajo que deberá continuarse, tanto en la faz archivística como conceptual. Ya que las potenciales líneas de trabajo que se abren a partir del examen de Soneira

dibujan la posibilidad de una nueva aproximación al modo de entender, en toda su amplitud de matices, el pensamiento de Kusch. Todo esto, finalmente, apunta a un desafío aún más profundo y crucial: la superación de las limitaciones impuestas por interpretaciones canónicas que no hacen justicia a la incidencia de la experiencia *estética* en la filosofía kuschana. También se hace posible la apertura de una reconsideración más profunda de la índole teórica de su vínculo con Guerrero.

En definitiva, se recomienda por todo lo señalado la lectura de esta obra, destinada a convertirse en bibliografía de ineludible consulta, cabe insistir, no solo para especialistas y eruditos, sino para quienquiera que sienta interés por la cultura argentina y latinoamericana del siglo XX, dado su provechoso aporte científico y didáctico.

Gerardo Oviedo
IPN, UNLA

Andrea Mecacci. *Kitsch y neokitsch. Hacia una estética difusa*, ed. a cargo de Ricardo Ibarlucía, trad. de Mauro Sarquis y Facundo Bey. Bahía Blanca: 17 grises, 2025, 187 páginas

Las protocolares, apretadas, páginas de una reseña suelen excluir algunas claves contextuales particularmente informativas sobre los libros reseñados. No esperamos de una reseña las pistas de un contexto cultural que oriente nuestra lectura y la ensanche en la actividad

colaborativa de varios autores. Debemos esperar tal vez, y en el mejor de los casos, a un estudio crítico o también a los prólogos reseñados. Una notable excepción es invitada por *Kitsch y neokitsch* (Buenos Aires, 17 grises, 2025). Su autor, Andrea Mecacci, profesor asociado de la Università degli Studi di

Firenze, celebra el “privilegio” científico, pero también “existencial” de su contribución al vínculo cultural de Argentina e Italia.

Kitsch y neokitsch, precedido por un cuidadoso prefacio de Ibarlucía, nace de la colaboración entre la Università degli Studi di Firenze y la Universidad Nacional de San Martín. Su estructura se organiza en una introducción y dos partes simétricas de tres capítulos cada una, con sus correspondientes subsecciones, que, hacen de la lectura una experiencia más bien amable. La primera parte, *Kitsch*, recorre las morfologías del mal gusto (Popper, Broch, Giesz), la configuración antropológica de la idiotez del corazón (Flaubert, Gógol, Broch) y la psicología de lo inanimado abierta por la asunción dialéctica del *kitsch* en Walter Benjamin. La segunda, *Neokitsch*, examina lo inauténtico como principio (la doble herencia romántica, la gramática de lo *pseudo*, lo falso operativo de Eco y Baudrillard), el “estilo juguete” como populismo estético contemporáneo y la estética difusa que, en la transestética posmoderna, conduce paradójicamente hacia la *anestetización*. La arquitectura no es casual ni meramente expositiva; el libro, bajo su apariencia descriptiva, avanza, sin embargo, una tesis filosófica robusta.

Esa tesis se enuncia con claridad en la introducción y se decanta a lo largo de los capítulos, a saber, el *kitsch* no es la simple negación del arte, sino una categoría interna y constitutiva de la experiencia estética moderna; y el *neokitsch* no es una mera intensificación

del *kitsch*, sino su inversión categorial. Lo que en el siglo XIX se diagnosticaba como síntoma de una “torpeza existencial” burguesa, digamos, el sentimentalismo derivado del romanticismo, la fetichización de lo bello en Broch, el goce interesado de la propia emoción en Giesz, se vuelve, en la cultura posindustrial, principio operativo deliberadamente asumido por artistas, diseñadores y consumidores. La crítica del mal gusto se convierte, así, en gramática del gusto medio. Mecacci muestra cómo el *Kitsch-Mensch* brochiano, ese pequeño burgués ilustrado que mistifica los valores estéticos para reconocer en ellos su propia ideología, deja de ser objeto de condena moral para revelarse como el sujeto antropológico de toda una época, aquella en la que la apariencia sustituye a la esencia y el *packaging* a la mercancía.

El giro que articula ambas partes se prepara, no por azar, en el tercer capítulo de la primera. Allí, Benjamin trabaja filosóficamente el *kitsch* en su dialéctica, ya no como “el mal en el arte”, según la fórmula severa de Broch, sino como “el lado que la cosa ofrece al sueño”. El *onirokitsch* (concepto de Benjamin que Mecacci recupera del breve ensayo de 1925) rehabilita lo descartado por el uso y por el buen gusto, restituyéndole una dignidad estética inesperada en la convergencia entre vanguardia, arte popular y cine. La libertad mimética de la infancia, la lógica del juguete, el interior decimonónico recargado de estuches y forros es todo aquello que la ortodoxia modernista oponía al arte verdadero,

Benjamin lo integra como condición onírica de la modernidad misma. Es difícil no leer este capítulo como el núcleo del libro. Desde Benjamin se vuelve pensable que lo inauténtico funcione como principio (capítulo 4), que el estilo juguete sea proyectable como populismo estético en Mendini o Koons (capítulo 5) y que la estetización se difunda hasta volverse, en Michaud y Welsch, transestética y, finalmente, anestesia (capítulo 6).

La segunda parte ofrece, con sobriedad analítica, una cartografía del presente. La gramática de lo *pseudo*, que Mecacci con toda minuciosidad recupera en el amplio espectro de la historia (desde Platón a Goodman) se desliza en las secciones siguientes en los grandes temas de Jean Baudrillard, como el del potente concepto de hiperrealidad de *Disney*. Mecacci no se limita a glosar estas conocidas tesis, el autor más bien las inscribe en una historia compleja, es decir, en un romanticismo de doble cara cuyo sentimiento de lo infinito se modula, casi por mutación, en sentimentalismo burgués primero y en emotividad posmoderna después. El “estilo juguete”, a su vez, no es leído como anomalía irónica de la posmodernidad sino como la consumación de una lógica que el *pop* ya había puesto en marcha. Así, la valencia de lo estético no hace más que reducirse a una píldora que edulcora, una experiencia más bien decorativa.

El valor filosófico del libro reside en este desplazamiento de método.

Ibarlucía caracteriza con justeza el enfoque de Mecacci como combinación de análisis e historia de los conceptos con crítica ideológica. Convendría enfatizar también que la historia, en este libro, no es sólo el material sobre el que se ejerce la crítica, ella es su dispositivo filosófico. Así, Mecacci no reseña conceptos para ofrecer una nueva definición de *kitsch* ni para enunciar una condena más refinada del gusto medio, su empresa es más bien exigente, aunque su estilo histórico-descriptivo a una primera vista lo disimule. Mecacci muestra que las categorías con las que evaluamos espontáneamente lo *kitsch* y lo *neokitsch* están históricamente sedimentadas, como de alguna manera sugeriría Theodor W. Adorno, y que sin esa historia nuestras evaluaciones permanecen como reflejos de un *Kitsch-Mensch* que aún no se reconoce. Distinguir el *kitsch* del *neokitsch* no es, por eso, un ejercicio taxonómico, más bien es la condición para que el juicio estético contemporáneo no se reduzca a la repetición de gestos heredados (el desprecio ilustrado, la celebración irónica, la complacencia consumista) cuyos supuestos, en virtud de empresas filosóficas como este libro, tienden ya a la caducidad.

En ese sentido, *Kitsch y neokitsch* no solo enriquece una bibliografía castellana sobre el tema todavía dispersa: ofrece a la estética argentina un interlocutor italiano cuya tradición (la que va de Eco a Perniola, de Vattimo a Mecacci mismo) ha hecho del estudio de las formas culturales un terreno fértil

para la filosofía. Que el libro llegue al castellano por iniciativa expresa de Ibarlucía, y que lo haga en el mismo año en que se publica en Roma su propio estudio sobre Benjamin, no es una coincidencia editorial. Es, más bien, el signo de una conversación filosófica

Milena Gallipoli. *La victoria de las copias. Calcos y canon entre el Louvre y América (1863-1945)*. Buenos Aires: Ampersand, 2025, 261 páginas

El encuentro de la historia del arte y los estudios de cultura material puede dar lugar a un elenco muy vasto de objetos de estudio. La profundización en la materialidad, por sí misma, no tiene nada de novedad en la historia disciplinar: la práctica del *connoisseurship* o *Kennerschaft* tuvo siempre en el centro de sus procedimientos la inquietud por la materia como índice de autenticidad y originalidad. Hubo, sin embargo, una doble mutación reciente con respecto a este punto. Por un lado, una renovación de las preguntas dirigidas a la materialidad que, aun cuando siguieron concentrándose en objetos canónicos, desplazaron las categorías con las que estos últimos habían sido visitados por los *connoisseurs*; por otro, una ampliación hacia objetos que no se enmarcan fácilmente en la institución arte, como los productos de circulación masiva, los artículos de diseño o los artefactos llamados etnográficos.

Me parece un desafío productivo ensayar un intento de ubicación para *La victoria de las copias. Calcos y canon entre el Louvre y América (1863-*

de doble dirección que estos libros, vueltos otros libros, continúan abriendo.

Washington Morales

UDELAR

1945) dentro de este mapa. El libro de Milena Gallipoli, derivado de su tesis doctoral, configura un objeto que no tiene una posición evidente en ese campo de intersecciones y desplazamientos. Se impone como un objeto-problema difícil de agotar, justamente por su capacidad de desafiar las clasificaciones esbozadas más arriba. El calco de yeso es un artefacto singular que interviene precisamente en la cultura con la potencia de una identidad inestable.

El lugar identitario del calco en yeso con respecto al arte podría pensarse con la categoría de suplemento que Jacques Derrida entregó a la teoría de la escritura: una agregación que se imagina como duplicación de un origen preexistente pero que, en su propia suplencia, termina por constituir aquello que parecía limitarse a repetir.

El calco en yeso es acaso el objeto que sigue más de cerca al canon artístico occidental que se puede imaginar y, sin embargo, no es en absoluto un objeto de conocimiento canónico para la historia del arte. No es un espécimen más en la cadena dorada de

la tradición occidental, sino una condición material de posibilidad para la creencia que establece la existencia misma de esa *catena aurea* a la que llamamos canon.

El objeto de Gallipoli no tiene lugar evidente en el mapa de las especializaciones académicas que distingue entre quienes se quedan atados a la institución arte y quienes se expanden hacia lo que queda por fuera de ella. Eso desarma la gestualidad enunciativa asociada con cada uno de esos taxones. En efecto, la política implícita en su investigación no es la defensa de una posición conservadora, pero tampoco la vindicación denunciante de lo que la historia del arte ha dejado afuera, formulada a menudo desde un registro moral. El objeto de Gallipoli es a la vez aristocrático y plebeyo. Su origen está en el límite paradójico que supone salir de la institución arte a fuerza de profundizar en ella.

Me he detenido tan largamente en el objeto de *La victoria de las copias* – y el gesto de intervención que representa en el campo disciplinar – porque es uno de esos libros que tiene el efecto de inventar un objeto allí donde no terminaba de articularse, un objeto alrededor del que se acomodan, con tensión productiva, categorías y problemas. En ese sentido, es el tipo de libro del que se puede decir que ha nacido

como bibliografía obligatoria. Pero su mérito no se agota en la invención de un objeto: se mide, también, en la sofisticada delicadeza de su tratamiento metodológico.

La victoria de las copias es una historia material de intercambios culturales que conecta el taller de calcos del Musée du Louvre y América, como un puente entre un punto de origen y el ámbito de una dispersión. En época donde se recomienda al tesista modestia y comedimiento, resulta admirable la audacia de una investigación doctoral que se ha propuesto enlazar el principal museo artístico del mundo con el nombre de un continente, y que ha logrado resolver esa ambición con demostrada solvencia. La pesquisa se ordena a través de una decisión metodológica lúcida y eficaz en términos narrativos: seguir el hilo rojo de las copias que se han hecho de una pieza, la *Victoria de Samotracia*. A lo largo de un texto que persigue los indicios documentales con sagacidad detectivesca, el lector es invitado a pensar en la centralidad institucional de los museos dentro del sistema del arte, pero también en la contingencia de una geografía artística hecha de avatares y de rutas inestables.

Juan Cruz Pedroni

CIAP, UNSAM-CONICET

Roberto Papateodosio. *Guardar como. Una precaria cartografía del arte contemporáneo argentino*, prólogo de Ulises Conti. Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2026, 50 páginas

Un fantasma recorre Buenos Aires, la ópera prima de Roberto Papateodosio. Se titula *Guardar como*, gesto que remite al bautizo de un texto, acción bajo la cual un archivo es coronado, cerrado, sellado. Lo mismo le pasará a este texto: una vez finalizado, mi mouse llegará a la palabra “Archivo”, haré un clic y en el menú desplegable elegiré la opción “Guardar como” para denominar este archivo que, en un juego de infinitos reflejados, se titulará *Guardar como*.

Diez advertencias anteceden los veinticinco trabajos que integran el libro: los textos no están en orden cronológico, ni de importancia, ni de ninguna índole. Roberto Papateodosio, cuyo apellido –resalta Ulises Conti en el prólogo– significa “El Don de Dios”, presta sus oídos y sus ojos a un tropel de artistas contemporáneos argentinos y desarrolla el agudo arte de la crítica para sumergirnos en un ¿qué está pasando ahora acá? desbordante de data dura y afecto.

¿Cómo se escribe sobre los artistas contemporáneos, sobre los que están jugándose, sobre los amigos? Implica ser sincero con la obra, con la persona creadora y con uno mismo. Implica pausar primero todo un sistema de referencias y exponerse a la obra como un *cassette* virgen e ir desentrañando lo que a uno le sucede frente al objeto de atención. Poco a poco cabe preguntarse ¿a qué otros

sentimientos remite? Una fuerza volcada de manera solidaria, auténtica y gratuita compone el presente volumen. A medida que se avanza en las páginas comienzan a descifrar los códigos, las influencias, los tiempos y, por qué no, los sueños de cada artista.

Guardar como naturalmente avanza por los márgenes. Escribo *naturalmente* porque el autor también lo hace. Para interactuar con lo que está pasando, con lo que sucede fuera de la cultura *mainstream* hay que andar firme por los bordes. Afilar el olfato, saber preguntar, oír, observar. No por ser solidario, Roberto deja de ser cuidadoso. El crítico y el amigo están juntos pero separados. Si bien todos los textos que integran el libro son laudatorios hacia las obras que analiza, el lector podrá atender a la voz del crítico y asombrarse de la honesta escisión del autor. Porque lo que caracteriza a los textos o micro-ensayos de *Guardar como* es la entrega. La gratuidad comprometida con que se sumerge en *Angélica* de Ulises Conti denota el esfuerzo por arrastrar, desde ese lugar simultáneamente cercano y lejano que habita la música, una eficaz y pequeña reflexión acerca de las versiones de los clásicos ejecutadas por el pianista. Al hablar de la muestra *Infieles* remarca: *Las palabras no reemplazan a la imagen, no ocupan un espacio ausente*. Lo mismo aplica para la música. Roberto Papateodosio contribuye a aproximar al

lector a las distintas artes, liberándose de la carga del crítico que se somete a una escuela y, en lugar de eso, evoca un saber propio, una *expertise* que reúne destrezas de sommelier de virtudes y reconocimiento del oficio.

En *Guardar como* un erudito se pasea por discos, libros, muestras y nos brinda una noción acabada de las contradicciones que encierra cada obra. Los oxímoros abundan en el libro dado que las diferentes artes culminan en paradojas cuando lo imperante es indagar el *cómo* y no el *qué*. Al escribir acerca de los *cut ups* de Ezequiel Alemán o de *El momento previo a la forma* de Melmann es donde más se evidencia dicha inquietud. Por eso, tampoco sorprende leer que, al escribir a propósito de *Ahora*, –la banda liderada por Nacho Marciano y Agustín Dellacroce–, se lea: *Muchas veces, el proceso –al contrario de lo que podemos creer– se manifiesta no en términos de armonía, sino en términos de conflicto*. A lo largo del libro, el lector

notará que Roberto sabe apreciar y catar conflictos. Otro de sus méritos es separar los hilos del telar para señalar métodos de acercamiento –por demás exquisitos– a producciones tan heterogéneas como las de Jacoby, Cucurto, Longoni, Dacal, Retik, Caamaño o Casas, entre otros.

Por último, el libro nos regala una estampa, un autorretrato de Roberto, de su genio, de su modestia y de su inigualable ojo. En ese esbozo titulado *Las influencias en el placard* se esgrime cómo la refinada búsqueda y atención no culmina con la música, en este caso de Chat Baker, sino que abarca también su imagen. El gesto estético incluye la forma de vestir, de presentarse ante los demás, de habitar artísticamente la existencia. Un gesto que supera la obra y que acompaña el cotidiano de quien *por una cuestión de afecto y nostalgia* construyó una manera singular de ver el mundo.

Federico Barea

GALERÍA

Leandro Katz (Buenos Aires, 1938) es artista, poeta y escritor. Residió durante varias décadas en Nueva York y actualmente vive en Buenos Aires. Desde mediados de los años sesenta, luego de un prolongado viaje por América Latina, su obra articula narración, cine, video, fotografía e instalación, incorporando la investigación histórica y antropológica, así como la iconografía de hechos reales o imaginarios.

Es autor de obras en prosa, poesía y libros de artista. Ha realizado veintidós películas narrativas, no-narrativas y documentales. Entre sus publicaciones se cuentan *Es una ola* (1968), *S(h)elf Portrait* 1972 (2008), *Historia natural* (2010), *Los fantasmas de Ñancahuazú* (2010), *Words Phrases Sentences / Palabras frases oraciones* (2016) y *The Catherwood Project: Incidents of Visual Reconstructions and Other Matters* (en colaboración con Jesse Lerner, 2018), *Bedlam Days: The Early Plays of Charles Ludlam and The Ridiculous Theatrical Company* (2019) y *Los danzantes* (2022).

Entre sus películas y videos se destacan *El día que me quieras* (1997), *Paradox* (2001), *Exhumación* (2007) y *Un amor por 3 o 4 naranjas / A Love for 3 or 4 Oranges* (2015). A estas obras se suman proyectos e instalaciones de largo aliento, como *Proyecto para el día que me quieras* (1987-2018), *Tania, Masks and Trophies* (1995-2007) y *Vortex* (2004), centrados en la historia latinoamericana, la memoria política y los cruces entre archivo, imagen y documento.

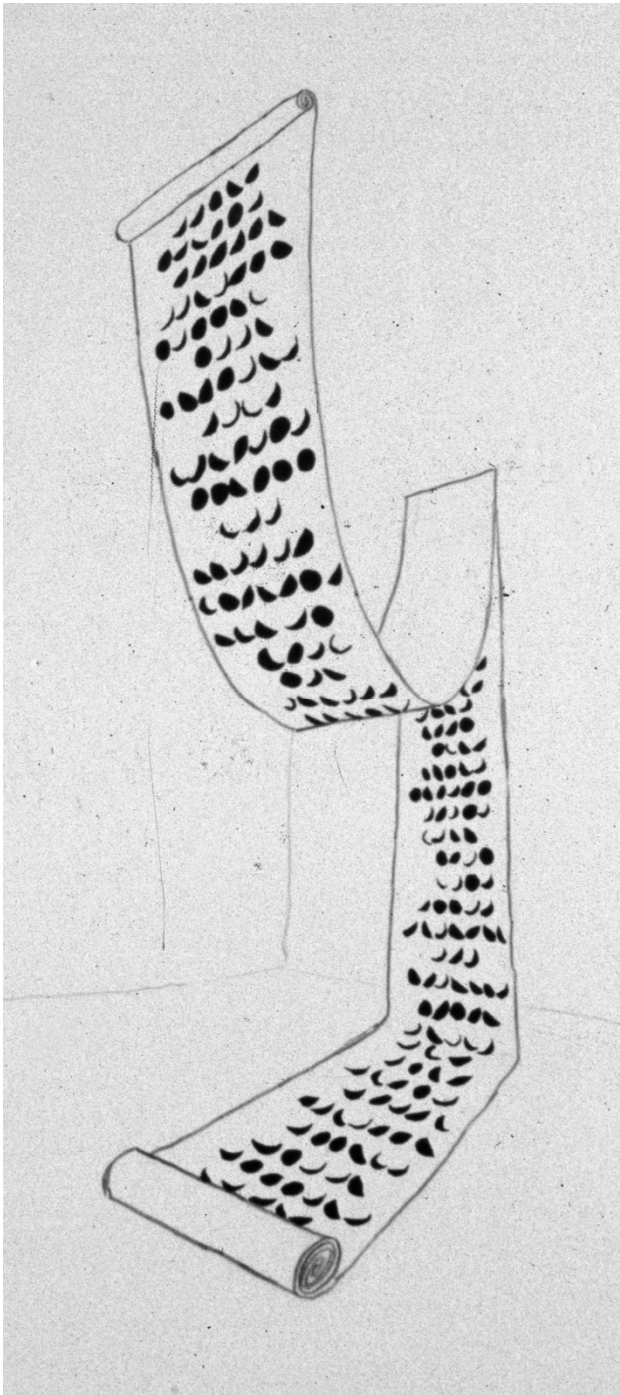
Sus obras integran colecciones nacionales e internacionales. Han sido exhibidas en el MOMA de Nueva York, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el Museo Reina Sofía de Madrid, el MUAC de México, el MALI de Lima, el Blanton Museum de Austin, el Museum of Fine Arts de Boston, el Pérez Art Museum de Miami y el Getty Museum de California.

Ha recibido apoyos de la Fundación Guggenheim, el National Endowment for the Arts, el Fondo Hubert Bals y la CIFO–Fundación Cisneros Fontanals. En 2020 fue distinguido con el Premio Nacional a la Trayectoria Artística del Salón Nacional de Artes Visuales (Argentina).

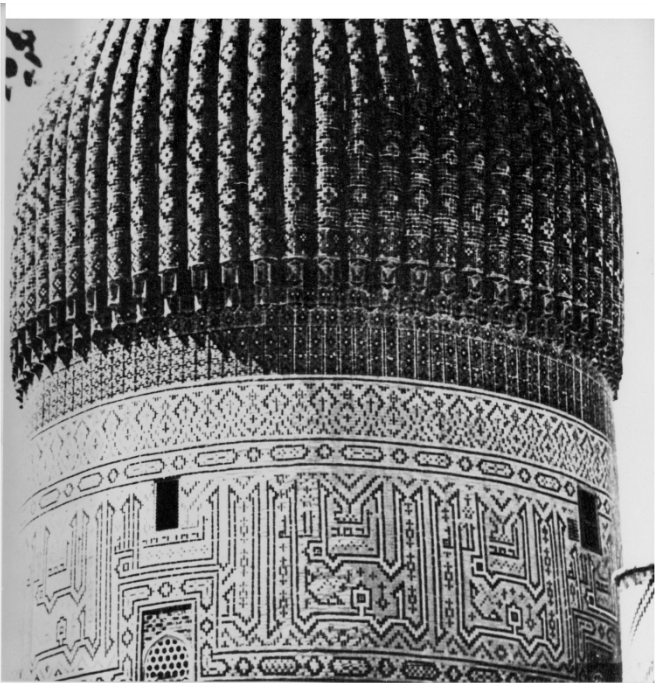
Las imágenes de las obras que se reproducen a continuación han sido seleccionadas por el autor especialmente para el presente número del *Boletín de estética*.



Astrolabio- Ulugh Bek – Samarkanda, 1972.

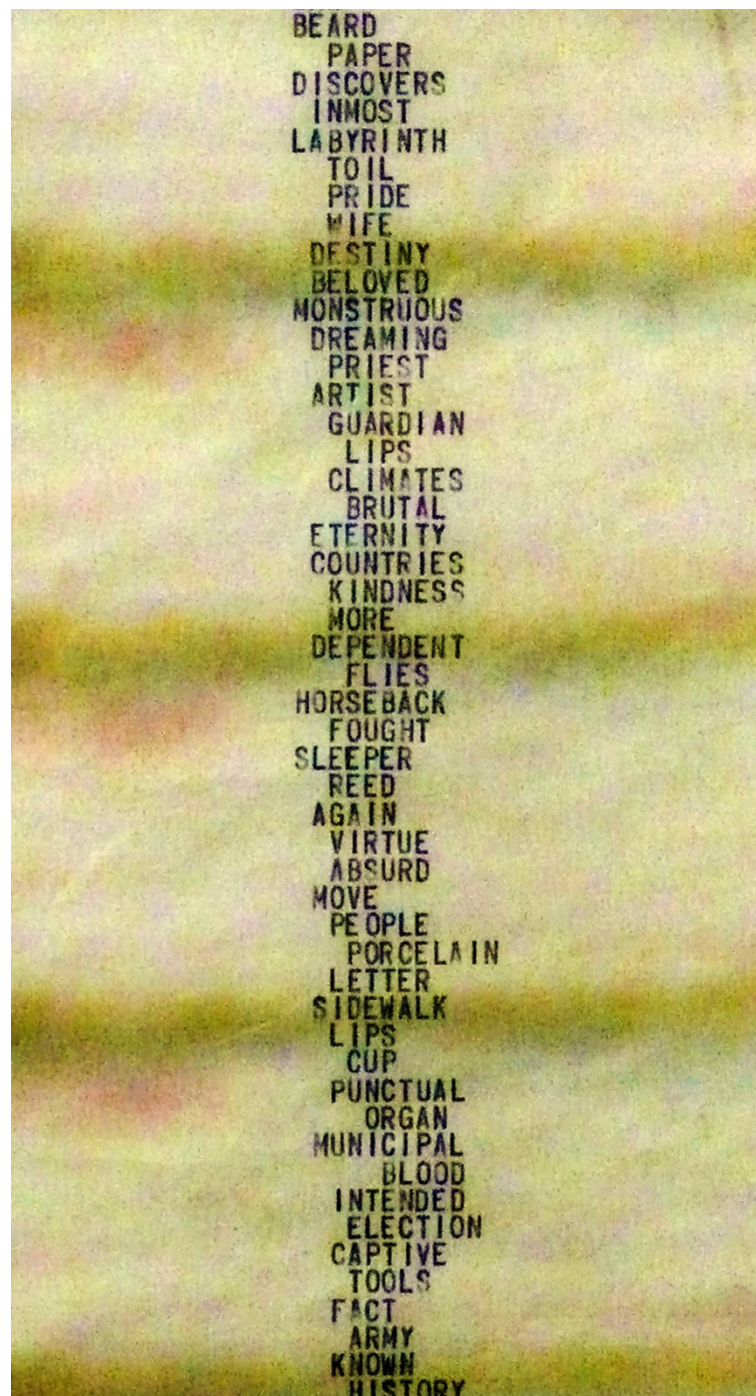


Lunar Column, The Clocktower, dibujo, 1980.

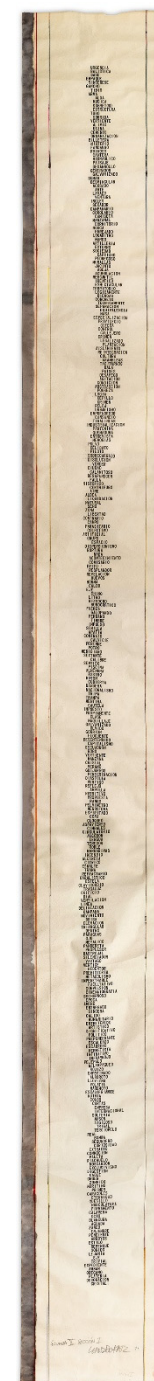


ARISING-EVENT-INSTANTANEOUSLY-PUPIL
REMAIN-FLASHES-SERIES-GRAIN-OBJECTS
INTERVAL-MULTIPLE-MOMENT-SUBSTANCES
ORAL-RIVER-SEEMS-MATTER-DETAIL-MOVE
EXTERIOR-EYE-INCESSANT-SECT-CHANGES
ARRANGEMENTS-MOTIONLESS-CELL-SENSES
INSIGHT-UNIVERSE-SPHERE-READER-IDEA
ACTIVITIES-SCALE-LANDSCAPE-MATERIAL
CONTACT-NOISE-PERCEPTION-TIME-FORCE
TRAVELLER-ANALOGOUS-INCLINATION-SEE
IMPULSE-REALISTIC-FORESEEN-ACTIVITY
FORMATION-IDENTICAL-CONJECTURES-EAR
VIGOUR-REFLEX-QUESTION-DECLARATIONS
DRAMATIC-ILLUSION-GRANDILOQUENCE-AS
REJECTED-BELIEFS-SHARPNESS-PHYSICAL
OVERTHROWN-STAGNATION-OPINION-LIMIT
AGGREGATES-TREE-ELEMENTS-INDIVIDUAL
ENTITY-TRANSMIGRATE-CLOTHING-WAGGON
ABSENCE-ENUMERATION-BODY-CURRENT-TO
ANTS-HOUSE-DISCOVER-MENTALITY-ADMIT
PHENOMENON-EFFECTS-BEINGS-SENSATION

Transcode – Samarkand, Uzbekistan, 1972.



Columna XI, detalle, 1971.



Columna X, 1971.



Máquina de escribir y columna, Sackner Collection at Pérez Art Museum, Miami, 1976.