

# ***Lo comunicativo, lo artístico y lo estético***

Cynthia Pech  
Vivian Romeu  
Compiladoras

*Práctica y recepción del arte*  
*Reflexión y análisis*  
Tercera parte

Luis Ramón Fabelo Corza  
Mayra Sánchez  
Norma Medero



Cuadernos de  
Comunicación y Cultura

Número  
7

**UACM**

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

*Nada humano me es ajeno*

# **Lo comunicativo, lo artístico y lo estético**

PRÁCTICA Y RECEPCIÓN DEL ARTE  
REFLEXIÓN Y ANÁLISIS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

DR. HUGO ABOITES AGUILAR  
RECTOR

DR. KOULSY LAMKO  
COORDINADOR DE DIFUSIÓN CULTURAL Y EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

DRA. MICAELA ROSALINDA CRUZ MONJE  
COORDINADORA ACADÉMICA

MTRO. FERNANDO GONZÁLEZ CASANOVA HENRÍQUEZ  
COORDINADOR DEL COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

EDUARDO MOSCHES NITKIN  
RESPONSABLE DE LA BIBLIOTECA DEL ESTUDIANTE

# Lo comunicativo, lo artístico y lo estético

PRÁCTICA Y RECEPCIÓN DEL ARTE  
REFLEXIÓN Y ANÁLISIS

Selección de textos comentados

Tercera parte

**Cynthia Pech**  
**Vivian Romeu**  
Compiladoras

**Luis Ramón Fabelo Corza**  
**Mayra Sánchez**  
**Norma Medero**

**UACM**

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

*Nada humano me es ajeno*

Biblioteca  
**BE**  
del  
Estudiante

---

Lo comunicativo, lo artístico y lo estético : práctica y recepción del arte. Reflexión y análisis. Selección de textos comentados. Tercera parte / Cynthia Pech, Vivian Romeu compiladoras. — México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2017

77 p. ; 25 cm.

Incluye referencias bibliográficas.

Con textos de: Vivian Romeu, Luis Ramón Fabelo Corza, Mayra Sánchez, Norma Medero.

“Material educativo universitario de distribución gratuita para estudiantes del la UACM” reverso de la portada.

ISBN 978-607-9465-24-7

1. Comunicación en arte. — 2. Arte - Análisis del discurso. — 3. Arte y estética. — 4. Arte – Semiótica. — I. Pech Salvador, Cynthia, comp. — II. Romeu Aldaya, Vivian, comp.

LC NX180 .S46

Dewey 589.7

---

*Lo comunicativo, lo artístico y lo estético. Práctica y recepción del arte. Reflexión y análisis*

Tercera Parte

primera edición, 2017

© Cynthia Pech Salvador y Vivian Romeu Aldaya

D.R. © Universidad Autónoma de la Ciudad de México  
García Diego 168, Col. Doctores,  
Del. Cuauhtémoc, C.P. 06720, México, D.F.

ISBN: 978-607-9465-24-7

Biblioteca del Estudiante: <http://portal.uacm.edu.mx/Estudiantes/BibliotecadelEstudiante/tabid/276/Default.aspx>

Material educativo universitario de distribución gratuita para estudiantes de la UACM. Prohibida su venta

Hecho e impreso en México

## ÍNDICE

Presentación	7
Guías metodológicas para el análisis de textos poéticos. Una propuesta Vivian Romeu	9
Apuntes para interpretación axiológica del arte Luis Ramón Fabelo Corza	29
Entre la espectacularidad y el deseo: la estetización, ¿una segunda metamorfosis? Mayra Sánchez	43
Actualidad en el arte cubano, apuntes para un enfoque comunicológico Norma Medero	55



## PRESENTACIÓN

Los cuatro textos que conforman esta tercera parte del libro *Lo comunicativo, lo artístico y lo estético* tienen como propósito ofrecer una mirada más profunda a los procesos que tienen lugar tanto desde la creación como desde la recepción del arte. Son textos de autores contemporáneos que desde la estética, la filosofía y la comunicación ofrecen reflexiones valiosas sobre las relaciones entre arte y comunicación.

Desde el punto de vista metodológico, el primer artículo ofrece un panorama analítico muy importante para la investigación de obras estéticas. Logra integrar tres propuestas analíticas a través del diseño de guías metodológicas que ayudarán al estudiante tanto en el análisis como en las reflexiones de métodos conceptuales que maneja.

El segundo texto reúne, desde la filosofía, el esfuerzo que supone referirse al presupuesto axiológico del arte y la función de la interpretación en la conceptualización de dicha axiología. Legitima el punto de vista que aquí venimos defendiendo sobre el postulado pragmático de las relaciones entre el arte y la comunicación.

El tercer y el cuarto texto sitúan la discusión sobre lo comunicativo en el arte desde una visión epistémica novedosa y clara, inmersa en la discusión sobre el papel de la cultura en las sociedades contemporáneas y el replanteamiento de la estética como disciplina ante un nuevo panorama de percepción cultural en el que lo sensorial y lo bello han irrumpido en los modos de la vida cotidiana de los sujetos contemporáneos. Su diferencia estriba en que el tercer texto lo hace desde una perspectiva más teórica que ilustrativa; el último texto se enfoca en la demostración del presupuesto que maneja mediante una reflexión ejemplificada para la cual sirven de pretexto algunas obras del arte contemporáneo cubano.

Ojalá este compendio de trabajos logre dotar al estudiante y al estudioso del arte en general de información relevante para futuras reflexiones que enriquezcan el debate sobre lo comunicativo en el arte.

Cynthia Pech  
Vivian Romeu



# GUÍAS METODOLÓGICAS PARA EL ANÁLISIS DE LOS TEXTOS POÉTICOS. UNA PROPUESTA

Vivian Romeu<sup>1</sup>

## I. Introducción

El presente texto tiene por propósito ofrecer un panorama teórico, conceptual y metodológico general de tres de los enfoques más utilizados en el análisis de los textos poéticos, con el fin de proponer modelos de análisis diferenciados que se den cuenta de la especialidad de cada uno. Para ello comenzaremos por puntualizar algunas nociones conceptuales en torno a los textos poéticos y el lugar que ocupa lo simbólico en lo poético, para luego desarrollar los modelos metodológicos que pretendemos abordar, mismos que serán ilustrados con el análisis de algunos casos concretos.

Estamos conscientes de que los textos que se analizarán no agotan la diversidad y complejidad de la producción artística, y que los enfoques metodológicos abordados constituyen sólo un resumen de tres de las propuestas analíticas más trabajadas por el campo del análisis del discurso poético: el enfoque estructuralista,

---

<sup>1</sup> Vivian Romeu La Habana, Cuba, 1970. Doctora en Comunicación por la Universidad de La Habana. Actualmente es profesora-investigadora de la Universidad Iberoamericana y directora de la Revista Iberoamericana de Comunicación. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II; de la Red Internacional de Investigadores sobre la Frontera (RIIF); de la Asociación Mexicana de Investigadores en Comunicación (AMIC); de la Asociación Latinoamericana de Estudios sobre el Discurso (ALED); del Programa de Estudios Semióticos (PES-UACM). Áreas de investigación: comunicación artística, comunicación estética, comunicación intercultural, representaciones sociales, semiótica y análisis del discurso. Ha publicado libros y artículos académicos en revistas nacionales e internacionales.

el hermenéutico y el sincrético. El primer enfoque opera con las relaciones que sostienen los elementos del mensaje al interior de sí mismo, ignorando con ello la dimensión de la recepción y por lo tanto al lector. El segundo y el tercer enfoques, en cambio, abordan la relación entre el texto y el lector, aunque entre sí se diferencien por las maneras de concebir el papel que otorgan al público en el proceso de interpretación y/o lectura.

## **II. Sobre el discurso y el texto poético**

Cuando se habla de discurso poético —también llamado discurso literario o artístico— se suele aludir a un texto o conjunto de textos relacionados con el arte. La razón de ello radica en que lo poético por antonomasia ha pertenecido al campo de lo ficcional, de lo imaginario que es el ámbito de la existencia del arte. Sin embargo, lo artístico se relaciona con el campo institucional del arte, que es un campo que posee, al igual que otros —como afirmara Bourdieu (1995)—, reglas propias que no sólo lo hacen funcionar en su interior sino que establecen los límites y alcances de su relación con respecto a otras áreas de lo social.

Así entendido, lo artístico es un campo determinado en su particularidad por unos actores concretos (los artistas, entre otros), por ciertos productos específicos (las obras de arte) y por unas prácticas determinadas (las prácticas discursivas del arte). Sin embargo, es imposible separar al producto de la práctica, porque el primero es fruto del segundo, de tal manera que lo poético se puede instalar en la obra tanto como fenómeno (obra) que como acontecimiento (práctica). Pero es necesario que en cualquiera de los dos casos lo poético resulte configuración discursiva, o sea, red de significación. Pero, ¿se trata de significación, sin más? Veamos.

El arte, en su doble dimensión de acontecimiento y fenómeno, configura tanto reglas de HACER como reglas para SER; pero dichas reglas poseen una singularidad que permite diferenciar a los enunciados poéticos de otros enunciados. Esa singularidad está conformada por la presencia del símbolo como instancia de transposición y apertura del sentido. Prada Oropeza (1999) considera al discurso literario como un discurso simbólico, cuyo anclaje en la realidad no tiene sentido. El

símbolo, entonces, al no poder ser comparado ni constatado con la realidad, se abre a un mundo posible, es decir, a un mundo verosímil pero imaginario y fantasioso. Como es fácil apreciar, la significación poética es simbólica en tanto posible, o sea, en tanto recurre a transposiciones y desplazamientos que obstaculizan la transparencia y la referencia clara y precisa en el ámbito de lo semánticamente real. Diríamos para concluir que la significación poética es necesariamente una significación de aparente sinsentido y contradicción, lo que implicaría entonces admitir la presencia de elementos retóricos para otorgarle justamente significación.

En consecuencia con lo anterior, en el plano analítico, los textos poéticos plantean, en general, la búsqueda de al menos los elementos retóricos que componen al símbolo y, sólo en algunos casos, su significación. En ese tenor, los enfoques metodológicos que abordaremos en el próximo apartado definen una y otra orientación.

### **III. Recorrido por tres enfoques metodológicos**

El enfoque estructuralista tiene su origen en la lingüística estructural, disciplina fundada por Ferdinand de Saussure durante la segunda mitad del siglo XIX en Francia, que pretendió ocuparse de la relación entre la lengua y el habla, a través del estudio de la palabra o signo lingüístico. La lingüística estructural saussuriana respondía a los estudios sobre la lengua de la tradición francesa, encargados, por aquellos años, de demostrar la supuesta supremacía del francés respecto de otros idiomas, en vez de estudiar la vida social de los signos lingüísticos, es decir, sobre el uso de las palabras en la dinámica de la praxis humana y social.

La influencia del estructuralismo en el campo de la comunicación, y específicamente, en el campo de los estudios sobre el lenguaje, se hicieron más evidentes a través del desarrollo y consolidación del análisis semiológico, mismo que moldeó por mucho tiempo los métodos de análisis de los diferentes lenguajes, principalmente los referidos a la literatura, el cine, la moda, la cocina, la danza, la música y el teatro. El estructuralismo, al fundarse sobre los postulados teóricos de la lingüística estructural, parte del modelo binario que divide al lenguaje en lengua y

habla. En tanto elementos del lenguaje, ambos no son realmente entidades conceptuales opuestas, sino que representan entidades que se implican mutuamente. Resulta imposible hablar sin poseer una lengua, es decir, sin poseer un código común que garantice el entendimiento, resulta también imposible que la lengua tenga una existencia autónoma, independiente de los actos del habla, en tanto éstos la construyen y la modifican.

A diferencia del anterior, el enfoque pragmático-hermenéutico concibe la relación entre texto y lector basada en las competencias lectoras del público, es decir, en los conocimientos que posee el público y en sus capacidades para vehicular información referencial, histórica y sociocultural. Su origen se debe al psicólogo estadounidense Charles Williams Morris, conductista de pura cepa, que señaló, de manera muy acertada, la presencia de elementos extralingüísticos en el habla que «desviaba» en ocasiones la interpretación «semántica» de algunos estímulos. Esto podía deberse tanto a hábitos de interpretación del sujeto receptor del estímulo, como a la mediación de una presencia referencial que fincaba relación entre ella y algún aspecto del estímulo en cuestión.

Con el paso de los años, este primer momento del enfoque pragmático se fue nutriendo de una postura hermenéutica que le confirió complejidad y lo condujo a comprender la interpretación como un proceso en que el despliegue de elementos y/o informaciones extratextuales aparecía vinculado no tanto a la historia de vida y experiencia personal de los sujetos, sino a la competencia de éstos para fraguar interpretaciones concretas a partir no sólo del despliegue de un saber previo e históricamente instalado, además se tiene que partir también del despliegue del modo en que dicho saber condicionaba futuras y posibles formas de aprehender la información nueva. El enfoque pragmático-hermenéutico posibilitaba así el análisis de textos desde una perspectiva cultural e histórica que formaba parte al mismo tiempo de la genealogía interpretativa de los sujetos.

El enfoque sincrético, en cambio, aunque también se ocupa de la relación entre texto y lector, lo hace teniendo en cuenta que dicha relación genera una especie de afectación entre uno y otro, pues el

lector «interpreta», «descubre» el significado de un texto a partir de la observancia de los atributos significantes del mismo. Se trata de analizar desde un punto de vista semiótico la sintaxis<sup>2</sup> textual para, en un momento posterior, sugerir que la interpretación de un texto está estrechamente vinculada con el enunciado que se interpreta.

La diferencia con el enfoque pragmático-hermenéutico consiste, en términos procedimentales —es decir, metodológicos—, en que el enfoque sincrético no busca, como aquél, explicitar las conexiones interpretativas del sujeto con el contexto histórico y sociocultural del que proviene, sino que explica las articulaciones existentes entre la interpretación del sujeto y la relación que dicha interpretación comporta con respecto del texto. En ese sentido, aunque la actividad del sujeto lector en el enfoque sincrético parezca deudora del pensamiento hermenéutico, la realidad es que se halla a mitad de camino entre éste y el enfoque estructural. El enfoque sincrético proviene de la semiótica, específicamente de la semiótica sincrética de Umberto Eco, así llamada por su postura pragmático-estructuralista, misma que se caracteriza por tomar en cuenta, aunque con ciertas restricciones (ciertamente herederas del estructuralismo), la actividad interpretativa del lector.

#### **IV. Guía metodológica para el análisis de textos.**

##### **Ejemplificaciones**

###### *A. Enfoque estructural*

El enfoque estructuralista es un enfoque metodológico que permite operar analíticamente con la estructura de un mensaje, es decir, con la organización interna del mismo (dentro de la cual también se hallan la organización propia del código y el canal). Pero independientemente de la relación que el mensaje pueda establecer con el entorno de su enunciación e incluso con el enunciador mismo (el emisor), lo importante es la búsqueda de invariantes que puedan dar cuenta que la estructuración misma y de un lenguaje determinado.

---

<sup>2</sup> Se denomina sintaxis a la dimensión de análisis que vincula la forma en que los elementos están dispuestos en un texto y la significación derivada de tal disposición.

A continuación se ofrece una guía metodológica para el análisis estructural de los textos lineales, es decir, de aquellos textos cuyos elementos constitutivos —por su naturaleza (en este caso lingüística)—establecen relaciones de orden secuencial entre sí.

Guía metodológica general para el análisis estructural de textos lingüísticos

1. Observar detenidamente el texto y descomponerlo lamentablemente en unidades de significación cada vez más chicas. Por ejemplo, si tenemos un poema, primero debemos separar las estrofas, luego los versos y después las palabras.
2. Observar las diferencias y similitudes entre las partes anteriormente separadas.
3. Clasificar las estructuras gramaticales empleadas para componer una unidad de significación y relacionar los elementos que las componen con vistas a encontrar articulaciones de sentido.
4. Explicar «gramaticalmente» las relaciones que establecen entre sí las diferentes unidades de significación analizadas, de manera que se pueda explicar el sentido que generan a partir de la posición que ocupan en el texto tanto a nivel micro como a nivel macroestructural.

Tomemos por ejemplo la siguiente estrofa que corresponde al estribillo de la canción *Contigo*, de Joaquín Sabina, y definamos los dos grandes cuerpos gramaticales que la componen, a saber el cuerpo A conformado por los versos 1 y 2, y el cuerpo B conformado por los versos 3 y 4.

1. *Y morirme contigo si te matas*
2. *Y matarme contigo si te mueres*
3. *Porque el amor cuando no muere mata*
4. *Porque amores que matan nunca mueren*

La razón de la división estructural que hemos realizado obedece a que los versos que componen el cuerpo A son oraciones condicionales inversas que responden a la estructura de una oración condicional «si x, entonces y». De esta manera, es fácil reconocer que:

Si te matas... yo (sujeto tácito en el verso) me muero contigo

Si te mueres... yo (nuevamente sujeto tácito), me mato contigo

De esta manera, nos es fácil constatar que hay dos personajes en esta historia, el que habla = yo (sujeto tácito) y el tú al que se dirige, aunque el tú es más que un mero destinatario es actante, es decir, juega en la historia un papel protagónico, en tanto su actividad («si (tú) te matas...» / «si (tú) te mueres...») es la condición que el yo toma como punto de partida para ejercer su acción (morirme / matarme). En ese sentido, el tú es el otro opuesto al yo, y al mismo tiempo detonador de la acción del yo que a su vez es dependiente del tú. Ello puede resultar semánticamente irrelevante, pero desde el punto de vista del valor que adquiere el tú como protagonista de la historia que cuenta el texto, el tú es gramaticalmente más que un pronombre... es el sujeto que moviliza la acción del yo. En consecuencia, el yo responsabiliza al tú de lo que sucedería en el futuro (debe recordarse que la condicional no expresa acción en el presente sino sólo a futuro), desde el mismo momento en que lo inscribe como acción detonante en la condicional.

En otro orden de cosas, no debe soslayarse el hecho de que ambos versos articulan la condicional a partir de la conjunción «y», misma que, debido a la posición que ocupa en los versos, expresa continuidad, es decir, une, conjunta, condiciona el verso 1 con el anterior (al que hemos omitido para los fines de este análisis), y el verso 2 está condicionado por el 1. No obstante, debido a la reiteración enfática que presenta la «y» del segundo verso respecto del primero, y el primero respecto del segundo en términos de que son 1 y 2 los versos compuestos por condicionales, la «y» no sólo resulta reiterativa sino también insistente.

Los versos del cuerpo B, en cambio, constituyen respuestas que responden a una pregunta no formulada, pero de la que podemos adelantar su formato en aras de comprender por qué los versos 3 y 4 «responden» y a qué. La respuesta de estos versos está marcada por la conjunción «porque» que indica explicación, justificación, razón o motivo de algo. En ambos versos el «porque» inicia la oración y tiene el mismo carácter enfático e insistente que el «y» de los versos 1 y 2.

La razón, no obstante, de tal énfasis y tal insistencia pudiera provenir de la pregunta no formulada a la que responde; pregunta

que —dejemos claro— no se halla inmersa en las condicionales, pues éstas, por su propia naturaleza gramatical, además de ser hipótesis se «preguntan» y se «responden» a sí mismas. Veamos.

En la condicional «Y morirme contigo si te matas» la pregunta sería: «¿Qué hago si te matas?»; la respuesta es: «Morirme contigo». Como se puede notar, la pregunta no formulada a la que nos hemos referido anteriormente no puede estar contenida en las condicionales, pero evidentemente debe estar relacionada con ellas pues de lo contrario los versos 3 y 4 formarían parte de otra estrofa y no de la que estamos analizando. Entonces, cabe preguntarse: ¿Qué características debería tener una pregunta cuya respuesta posible fueran los versos 3 y 4?

La pregunta como tal, como ya hemos advertido, no ha sido formulada textualmente, pero el texto la prevé porque contempla sus respuestas. En ese sentido, la pregunta de marras debería comenzar estructuralmente así: «¿Por qué...?» y si añadimos a esto que dicha pregunta debe estar relacionada con las condicionales, al menos podríamos preguntar «¿Por qué la muerte del Tú tiene que conducir a la muerte del Yo?». Si sustituimos la pregunta hipotética en la respuesta textual tendríamos lo siguiente:

Pregunta: *¿Por qué la muerte del Tú tiene que conducir a la muerte del Yo?*

Respuesta: *Porque el amor cuando no muere mata. Porque amores que matan nunca mueren.*

De lo anterior se desprende que la pregunta encaja perfectamente en la respuesta, si y sólo si se presupone que la muerte está relacionada con el amor; es decir, si la muerte del tú (causada accidentalmente o provocada volitivamente por cualesquiera razones —recuérdese que sólo funciona como detonador, o sea, que no es explicativa de nada—) conduce a la muerte del yo, entonces el yo está movido por el amor, pues solamente en ese caso es posible que el yo responda a la pregunta hipotética que hemos señalado diciendo «Porque el amor cuando no muere mata. Porque amores que matan nunca mueren».

Ahora bien, la respuesta en sí misma, a pesar de estar formulada a través de dos oraciones (versos 3 y 4) y de ser ambas oraciones

similares estructuralmente, es semánticamente una igual a la otra, es decir, una funciona como reiteración de la otra. Veamos. Amor que no muere, mata / Amores que matan (es decir que no mueren) nunca mueren.

Como se puede notar, la respuesta es tautológica, y como tal hace imperar un criterio de incuestionabilidad que la convierte no sólo en la única respuesta posible, sino en la única respuesta verdadera.

Para el caso de los textos icónicos, la rigurosidad presente en el análisis estructural de la lengua cede paso a aspectos un poco más flexibles, debido a la estructura espacial (que no lineal) de lo icónico. Los textos icónicos no son secuenciales (salvo aquellos que combinan lo lineal y lo espacial como el cine, por ejemplo), por lo que la «historia» tiene que ser contada necesariamente en un solo plano o al menos en una superposición de ellos.

En ese sentido, la espacialidad propia de lo icónico hace que el análisis estructural de estos textos, aunque bastante similar al análisis estructural de la lengua, difiera de este. A continuación se describe una guía de análisis, aunque por razones de espacio no lo ejemplificaremos.

Guía metodológica general para el análisis estructural de textos icónicos.

1. Observar bien el texto, y descomponerlo en unidades de significación. Por ejemplo, se debe descomponer un texto visual primero por las figuras, luego por los colores y finalmente por las texturas.
2. Observar la relación entre figuras, colores y texturas, y establecer a partir de ello contextos de pertinencia representacional, es decir, articulaciones significantes que se soporten sobre representaciones coherentes.
3. Correlacionar los contextos de pertinencia vs los de no pertinencia, señalando en los primeros los elementos que se normalizan, y señalando en los segundos los elementos que hacen «ruido».
4. Establecer diferencias y similitudes a partir de lo anterior.
5. Explicar las relaciones que establecen entre sí las diferentes unidades de significación analizadas, de manera que se

pueda explicar el sentido que generan a partir de la posición que ocupan en el texto.

### *B. Enfoque pragmático-hermenéutico*

Este modelo se nutre de la hermenéutica como método para el conocimiento y, por supuesto, para el análisis. Su soporte pragmático otorga un valor relevante al papel del lector (ya sea público, intérprete o analista) en la construcción y reconfiguración de los significados y sentidos de una obra o texto. Los conceptos fundamentales que maneja este enfoque son: referente, intertexto (en su noción amplia) y horizonte o actualización.

Para comprender cómo operar metodológicamente textos desde el punto de vista pragmático-hermenéutico es importante que definamos brevemente dichos conceptos.

- a) Referente: objeto o sujeto al que se asocia una palabra o frase.
- b) Referencia: situación interpretativa que permite asociar, ya sea por recuerdo espontáneo o búsqueda consciente, una palabra o frase a objetos, sensaciones, personas.
- c) Texto: objeto discursivo, ya sea película, libro, frase, pose, pintura, sonido, etcétera.
- d) Intertexto: texto al que alude otro texto. Por ejemplo, la película de Romeo y Julieta protagonizada por Di Caprio constituye un intertexto de la película de Zefirelli, y ambas a su vez de la obra homónima de Shakespeare.
- e) Actualización: operación por medio de la cual se transforma el sentido de una referencia a partir de la presencia de nuevos conocimientos en la escena interpretativa.

Guía metodológica para el análisis pragmático de textos lingüísticos y visuales

1. Lee / observe el texto detenidamente y familiarícese con él.
2. Ubique cuál o cuáles son los referentes o las referencias que el texto pone a su disposición.
3. Explícite la relación entre dichos referentes / referencias y las posibilidades de interpretación que de ellas se desprenden.
4. Considere si dicho texto le resulta similar a otro (localice, identifique y analice la relación intertextual)

5. Considere las posibilidades interpretativas más coherentes para cada caso.

Para ejemplificar lo anterior, hemos decidido tomar el mismo texto de Joaquín Sabina que nos sirvió de pretexto para realizar el análisis estructural del apartado A. Veamos.

1. *Y morirme contigo si te matas*
2. *Y matarme contigo si te mueres*
3. *Porque el amor cuando no muere mata*
4. *Porque amores que matan nunca mueren*

Como se puede notar, los versos 1 y 2 obedecen a un conocimiento enciclopédico del amor tal y como lo conocemos en Occidente. Se trata de un amor tan fuerte que sólo puede acabar cuando termina la vida. Esta referencia queda clara en tanto la concepción del amor implica la concepción de sacrificio. El amor cuya fortaleza se halla justamente en la comprensión de su dimensión sacrificial. Es decir: un amor fuerte es aquel que se pone a prueba a través de un sacrificio máximo, el sacrificio de dar la vida. Este amor es el más parecido al amor filial. El amor que los padres sienten por los hijos es un amor sacrificial; de ahí que un amor pasional como al que se refieren los versos de Sabina posee características de amor filial, y eso precisamente es lo que lo hace ser un amor verdadero, incondicional.

Desde el punto de vista pragmático, este amor incondicional alude al amor entre Romeo y Julieta (los amantes que son capaces de dar la vida el uno por el otro) estableciendo así una relación intertextual entre el sentido del amor que el texto filmico recrea y aquel que los versos de Sabina refieren. Sin embargo, a pesar de la cita intertextual anteriormente descrita, la estrofa escrita por Sabina si bien habla de un amor sacrificial a lo Romeo y Julieta, relata una historia de amor que al mismo tiempo que se asemeja difiere de ella. La historia de Romeo y Julieta cuenta la historia de un amor clásicamente comprometido, un amor de dos que superan todo aquello que los distancie, incluida la muerte. La historia de Sabina no cuenta este tipo de amor, sino más bien un amor que prefiere la distancia, el no compromiso (dice el cantautor español: «yo no quiero domingos por la tarde, yo no quiero

columpio en el jardín...») y a pesar de ello es un amor capaz de dar la vida por el otro.

Como se puede observar, la historia de Sabina «actualiza» la historia de Romeo y Julieta, aportando elementos nuevos que serán incorporados al repositorio de información que posea el lector/receptor.

### C. Enfoque sincrético

Este enfoque debe su razón al modelo de interpretación que propone Umberto Eco en su texto *Lector in fabula*, mismo que posteriormente reorganiza y explicita en *Interpretación y sobreinterpretación*. El modelo interpretativo de Eco plantea la interpretación como un proceso compuesto por tres partes: la primera corresponde a la intención del autor, la segunda a la intención del mensaje y la tercera a la intención del receptor. La intención del autor puede o no ser desplegada en la obra pues depende de su habilidad para hacerlo. La intención del mensaje se corresponde con la naturaleza textual de la obra y viene dada por la información contenida en ésta y la malla codicial en la que se sostiene dicha información. La intención del lector es el umbral de expectativas que precede la interpretación y la condicionan.

El enfoque sincrético se caracteriza por tomar en cuenta precisamente la intención de la obra, pues considera a la obra como la instancia real de relación con el lector, lo que metodológicamente implica partir del análisis de la obra para comprender la naturaleza de la relación interpretativa. Pero, al mismo tiempo, considera también importante tener en cuenta el conjunto de expectativas, juicios, conocimientos, etc., que el lector posee a la hora de enfrentarse a la interpretación de una obra de arte, pues es desde ese conjunto de informaciones previas que el lector o analista tratará de construir su interpretación.

Sin embargo, durante este proceso de construcción interpretativa el analista no sólo interpretará sino que creará —de manera conjunta con el autor de la obra— a la obra misma. Wolfgang Iser le llama a este proceso de co-creación, completamiento (Iser, 1997). Así, el lector de un texto poético mientras interpreta la obra la completa

porque «llena» con su interpretación los vacíos de significado que la obra tiene debido a su naturaleza abstracta y simbólica.

Desde el punto de vista textual, el análisis estructural del mensaje permitirá saber cuáles son las articulaciones de sentido (e incluso, en ocasiones, permitirá saber también los sentidos) que el texto garantiza y autoriza. Las articulaciones de sentido que se garantizan parten de los presupuestos textuales, es decir, de la información no dicha, pero innegable que contiene el texto. Un presupuesto textual se puede definir como la información que contiene la historia y que se encuentra en algún lugar anterior a ser dicha (ejemplo: Ayer murió mi perro. Presupuestos: yo tenía un perro y éste estaba vivo hasta ayer).

Las articulaciones de sentido que se autorizan, en cambio, se digan o no explícitamente en el mensaje, se circunscriben a la naturaleza misma del texto, es decir, a su intención declarativa y propositiva que se halla «dada» en la organización de sus elementos. De ese modo, la autorización del sentido de un texto no implica develar el sentido mismo, sino sólo orientarlo. La función de tal orientación consiste en sugerir, al analista o lector posibles, escenarios de interpretación (aun cuando la interpretación misma no pueda ser concluida) y al mismo tiempo desechar aquellos escenarios que el texto mismo desautoriza.

Guía metodológica para el análisis de textos poéticos desde una perspectiva sincrética

1. Realice un análisis estructural del texto con el propósito de conocer cuáles son las articulaciones de sentido que autoriza y garantiza.
2. Localice y describa cuáles son las articulaciones de sentido que se autorizan en el texto. Justifíquelas.
3. Muestre con claridad cuáles son los escenarios posibles de interpretación y argúmentelos a partir de una reflexión sobre lo que se sabe y lo que no se sabe en el texto.
4. Complete, en tanto le sea posible, la información desconocida que el texto maneja en cada uno de los escenarios anteriormente descritos.
5. Explique claramente los factores que hacen posible dicho completamiento.

Con el fin de hacer explícito un análisis de esta naturaleza, analizaremos la estrofa del texto de Joaquín Sabina que hemos venido citando hasta ahora. De esa manera, el estudiante podrá tener una perspectiva analítica diferencial más clara y objetiva sobre estos tres enfoques. Volvamos a la estrofa.

1. *Y morirme contigo si te matas*
2. *Y matarme contigo si te mueres*
3. *Porque el amor cuando no muere mata*
4. *Porque amores que matan nunca mueren*

El análisis estructural de la estrofa anterior (realizado en el apartado A) nos indicó que los dos primeros versos muestran una especie de tautología donde la posibilidad de la muerte es el sentido autorizado, ya sea en forma de muerte «natural» (morirme) o en forma de suicidio (matarme). Los presupuestos nos indican también que lo que se dice en la estrofa es una posibilidad, o sea, que no existe aún, por lo que la alusión a la muerte futura implica que ambos personajes estén vivos al momento de «decir» lo que se expresa sobre la muerte.

En el tercer y cuarto verso, la justificación o respuesta a una pregunta inexistente indica que el sentido de ésta es sobre el amor y su relación con la muerte, siendo así que el amor se convierte en el elemento que ejerce acción con respecto a la muerte (ya sea que muera o que mate). El sentido autorizado en estos dos últimos versos es la reflexión sobre la capacidad del amor para matar o para morir.

Los presupuestos de estos versos son: el amor ha matado ya con anterioridad pues cuando lo hace no muere. Eso, el sujeto que dice lo sabe de alguna forma (se lo contaron quizá, o tal vez incluso lo haya experimentado) y es por eso que afirma «el amor cuando no muere, mata».

Una vez descritas las articulaciones de sentido autorizadas de ambos grupos de versos, estamos en condiciones de concluir que, sea lo que sea que diga ese texto, los escenarios posibles de interpretación no pueden estar desvinculados de la relación que el amor establece con respecto de la muerte y de la manera en que esta relación afecta a los personajes de la historia.

Escenarios posibles para la interpretación:

1. Él le habla a ella porque está enferma y a punto de morir. Como la ama, él cree que una vez que ella muera (sea cual sea la manera) él morirá también.
2. Él quiere que perdure el amor, y por eso se matará y/o morirá si ella muere o se mata.
3. Él quiere probar que su amor es verdadero, real, incondicional, y, ante la inminente muerte de ella, expresa su deseo de morir o matarse él también. De esa manera, «prueba» su amor, quizá ante un momento de duda (bien de parte de él mismo o bien de parte de ella).

Ahora bien, ¿qué se sabe en este texto? Se sabe que los personajes están vivos, se sabe que no ha ocurrido nada de lo que anuncia y se sabe que hay una respuesta a una pregunta que versa sobre el amor y su relación con la muerte. ¿Qué no se sabe en el texto? No se sabe cuál es la pregunta o preguntas a la/s que los versos 3 y 4 responde; o lo que es lo mismo a qué obedece que el personaje que habla se esté refiriendo al amor y a la muerte («Y morirme contigo si te matas / Y matarme contigo si te mueres»).

Queda claro, a partir de lo anterior, que el lector y/o analista debe ahora completar el texto y hacer explícita la manera en que lo hará, así como los factores que intervendrán en tal completamiento (punto 4 y 5 de la guía metodológica). En ese sentido, el completamiento se hará en cada uno de los tres escenarios posibles de interpretación que hemos diseñado.

Completamiento en escenario 1: si bien no hay garantías textuales que indiquen que ella esté a punto de morir, lo cierto es que el personaje que habla lo refiere como posibilidad («...si te matas/... si te mueres»). Quizá se trata de una muerte que no es real, sino simbólica e incluso la de él también puede ser simbólica; sin embargo, de lo que podemos estar seguros es que se trata de algo que pierde vitalidad, fuerza (nótese cómo ya esta nueva información parte de la interpretación del analista o lector, que en este caso soy yo), porque los dos primeros versos indican que si hubiera alguna falla en la vitalidad del amor de ella (fuera cual fuese la causa de la

misma —«matarse» / «morirse»), el amor de él fallaría también («Y morirme contigo si... / Y matarme contigo si...»).

Completamiento en escenario 2: como los versos 3 y 4 son una especie de justificación a los actos que el hablante refiere en los versos 1 y 2, podemos pensar que hay una relación entre «porque el amor cuando no muere, mata / porque amores que matan nunca mueren» y «y morirme contigo si te matas / y matarme contigo si te mueres». En este caso, la muerte queda circunscrita a ella (y no al amor) y al morir o matarse ella, él muere también para que el «amor» entre los dos no muera, más bien perdure en el tiempo, incluso más allá de la muerte, es decir, en el acto heroico de morir. El amor eterno sería tal porque moriría, literalmente, con ellos.

Completamiento en escenario 3: aquí la necesidad de «probar» el amor de él ante ella o ante el mundo permite pensar que «Y morirme contigo si te matas / Y matarme contigo si te mueres» ofrece la muestra más fehaciente de amor, que es el ofrecimiento de la vida. «Probar» el amor al parecer para el hablante es cosa de muerte. Quizá piense que es la prueba máxima, la prueba que pocos están dispuestos a pasar, pero él sí, por ello lo dice con tanta vehemencia, con tanta simpleza, como si el destino (versos 3 y 4) marcara lo inevitable.

## **V. Conclusiones**

Como hemos podido apreciar a través del recorrido analítico por estos tres enfoques de análisis de los textos poéticos, las diferencias entre ellos determinan la dirección del análisis y el tipo de información que se espera obtener de él. Los analistas deben ser claros en lo que quieren para poder aplicar uno u otro enfoque. Sin embargo, como ya hemos mencionado, los enfoques de análisis no se reducen a sólo los que se han expuesto aquí.

Para el análisis del arte, hay tantos enfoques y modelos analíticos como analistas y críticos, pero lo cierto es que el análisis del arte ha estado mayormente enfocado en la apreciación estética y no en el análisis de sus significaciones o de sus gramáticas de significación. Es importante señalar, no obstante, que las guías metodológicas aquí presentadas suponen un camino, una orientación y no tanto un modelo metodológico formalmente diseñado. Únicamente se resumió

la perspectiva de análisis de cada uno de estos enfoques de una manera clara y concisa.

Una de las virtudes de este trabajo se encuentra en que estos apuntes metodológicos, normalmente acompañados de reflexiones el análisis de los textos poéticos, aterricen en una guía, es decir, en una serie de pasos claramente descritos e ilustrados mediante un ejemplo que permita evidenciar lo que se expresa. En esta guía coexisten elementos de análisis de muchos otros modelos que, en lo general, cuando se utilizan para analizar textos poéticos, se desarrollan más desde una perspectiva ensayística (que es la forma tradicional del análisis del arte) que desde una metodológica. Entonces en aras de distanciar lo aquí dicho del ejercicio de la crítica y la apreciación estética (ambas labores encomiables, pero sumamente subjetivas y contingentes), este texto propone tres guías de análisis que prefiguran los vínculos entre la comunicación y el arte.

En ese sentido, otros tipos de análisis como los del discurso, los argumentativos, los retóricos, los literarios, los ideológicos, entre otros, pueden encontrar eco en esta propuesta metodológica que resume tres enfoques analíticos diferenciales en términos epistémico-metodológicos, es decir, más allá de cualquier pretensión metodológica particular, por lo que estos tipos de análisis anteriormente descritos pueden ser incluso implementados dentro de cada uno de los tres enfoques que aquí se han tratado, a saber: el estructural, el pragmático-hermenéutico y el sincrético.

## Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo artístico*. Madrid: editorial Anagrama, 1995.
- BRUNER, J. *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- DUCROT, O. *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós, 1986.
- ECO U. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.
- \_\_\_\_\_. U. *Interpretación y sobreinterpretación*. Londres: University Cambridge Press, 1996.
- EVERAERT-DESMENDT, N. «La comunicación artística: una interpretación peirciana», en *Signos en rotación Año III núm. 18, 2005*. Artículo en línea, disponible en: <<http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html>> [Fecha de consulta: enero 2009].
- FAGES, Jean Baptiste, *Para comprender el estructuralismo*. Buenos Aires: Galerna, 1969.
- GOODMAN, N. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990.
- ISER, W. «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», en Mayoral, José Antonio, *Estética de la Recepción*. Madrid: Arco, 1997, pp. 215-243.
- JAKOBSON, R. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984.
- JAUSS, H.R. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.
- LEENHARDT, J. «El “saber leer”, o modalidades sociohistóricas de la lectura», en *Criterios*, La Habana, núm. 25-28, enero-diciembre, 1990, pp- 54-65.
- MAURER, K. «Formas de leer», en Mayoral, José Antonio (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid: Arco, 1997, pp. 245-280.
- PRADA Oropeza, Renato, *Literatura y realidad*. México: FCE/ UV /BUAP, 1999.

RICOEUR, P. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente del sentido*. México: Siglo XXI, 2003.

ROMEU, V. «Apuntes metodológicos para el análisis de los textos artísticos desde el análisis argumentativo de OSWALD Ducrot. “El dulce abismo”, un caso ilustrativo», en *Espéculo*, revista de estudios literarios de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, Año XII, núm. 37, noviembre 2007-febrero 2008.

\_\_\_\_\_ «La dimensión comunicativa del arte. Apuntes para un estado de la cuestión». en *XV Anuario CONEICC* (Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación), México, D.F., 2008, pp. 123-140.

\_\_\_\_\_ «Arte y comunicación. Apuntes para una reflexión sobre la comunicación artística», en *XIV Anuario CONEICC* (Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación), México, D.F., 2007, pp. 203-220.

\_\_\_\_\_ «Lo estético en el arte. Un acercamiento al arte desde la comunicación y la Estética Pragmática», en *Lecciones del Portal*, El Portal de la comunicación, noviembre. Artículo disponible en línea en: <[http://www.portalcomunicacion.com/esp/n\\_aab\\_lec\\_1.asp?id\\_llico=34](http://www.portalcomunicacion.com/esp/n_aab_lec_1.asp?id_llico=34), 2007>.

TODOROV, T. *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós, 2005.

VERÓN, E, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona: Gedisa, 1988.



## APUNTES PARA UNA INTERPRETACIÓN AXIOLÓGICA DEL ARTE

José Ramón Fabelo Corzo<sup>1</sup>

Tanto lo estético, en general, como lo artístico, en particular, han sido objeto de los más diversos acercamientos teóricos. Desde la defensa que realizara Kant del juicio puro del gusto, ajeno a todo concepto y a todo interés y al margen, en consecuencia, de cualquier basamento empírico, hasta la tesis totalmente opuesta de Vattimo sobre la disolución estética de toda experiencia vital en los marcos de un pensamiento débil. La intención de ofrecer una respuesta a la naturaleza de lo estético ha dado lugar a innumerables posiciones teóricas, no pocas de ellas enfrentadas entre sí.

No es nuestra intención saldar cuentas con tan diversas posturas, tarea necesaria pero que rebasa las limitadas posibilidades de espacio de un trabajo como éste. Sólo cabría señalar que, a nuestro juicio, en la mayoría de los casos esas posiciones aparentemente irreconciliables albergan una dosis importante de verdad que termina siendo falseada al ser hiperbolizada y presentada como toda la verdad.

Lo mismo puede decirse de las diversas interpretaciones del arte. También aquí es posible detectar posiciones opuestas, como aquella que lo asume como una forma más de conocimiento de la realidad, en comparación con aquella otra que lo interpreta como creación totalmente autónoma de la imaginación del artista.

---

<sup>1</sup> Doctor e investigador titular del Instituto de Filosofía de La Habana, profesor-investigador titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla. E-mail: jrfabelo@yahoo.com.mx, <<http://www.filosofia.cu/contemp/Fabelo.htm>>

Debido a que nuestra tarea es aproximarnos teóricamente a la especialidad de los valores estéticos en sus múltiples dimensiones, es preciso evitar toda postura reduccionista que quiera ver en el arte —en tanto ámbito privilegiado de lo estético— sólo conocimiento o sólo imaginación. En realidad, el arte es lo uno y lo otro, y es también más.

No tendríamos una idea suficientemente fidedigna de lo que el arte es, si no lo analizáramos como producto humano inserto en una realidad social, si no tuviésemos en cuenta las disímiles funciones que éste desempeña. En efecto, no se trata de una sola función, ni siempre de la misma. Asumir funcionalmente al arte significa sobreponerse a cierta tendencia sustancialista que lo identifica fatalistamente con un designio prefijado, independiente del sistema de relaciones sociales que habita y de su papel en él.

Claro que si habláramos de una función genérica de todo arte, ésta tendría que ser la estética. Pero tampoco ella es privativa del arte. En principio, cualquier objeto, sea de procedencia natural o humana, puede llegar a desempeñar una función estética y ser, en consecuencia, portador de valor estético. No hay una barrera infranqueable entre el mundo de lo estético y el de lo extra-estético. Muchos objetos que existen sin una predestinación estética pueden adquirir esta función en determinado contexto. Y a la inversa, obras de arte, creadas como portadoras privilegiadas de valor estético, pueden, con el tiempo o con el cambio de contexto, perder esta función o ser privadas de ella bajo la acción premeditada del hombre.

El hecho estético no es explicable por ninguna esencia inamovible, ya sea que se le atribuya a ésta un origen ideal objetivo (al estilo de Platón o Hegel) o material (como aquellas corrientes que quieren descubrir en la naturaleza misma o en las propiedades y características materiales de los objetos la fuente de lo estético). Ni siquiera objetos creados por el artista con una intencionalidad estética tienen, por ese sólo hecho, garantizada esa función. Pueden desempeñarla tal vez en relación con su creador, pero no necesariamente en un contexto social más amplio; y si esto último no se cumple, se anularía prácticamente su alcance como valor. El valor estético no es en sí mismo un atributo del objeto, ni el resultado exclusivo de la plasmación en él de cierto ideal estético. Para que un objeto sea portador de valor estético ha de funcionar precisamente como tal, lo cual presupone la presencia y participación de otros

sujetos que así lo perciban y un contexto social que favorezca esa percepción.

En buena medida, la separación entre lo estético y lo no estético, que en el ámbito teórico se realiza, es el resultado de cierta abstracción que el propio ser humano hace para autoconocerse, para dominar mejor sus propias formas de actividad y el modo en que éstas se expresan. Recordemos que en los primeros estadios de su desarrollo, la conciencia humana es fundamentalmente sincrética y que sólo después se va diversificando, complicando su estructura, adoptando un diapasón de formas de manifestación más amplio. Al surgir, precisamente con la filosofía, los intentos de reflexión sistematizada sobre lo humano y su relación con el mundo, se tiende a analizar por separado las diferentes formas de actividad a fin de comprenderlas de manera más profunda. Este proceso necesario de abstracción que, con un propósito muy loable, distingue y separa para su estudio a las diferentes manifestaciones de lo humano, muchas veces es llevado más allá de lo exigido para realizar un adecuado análisis. Lo abstracto se queda siendo abstracto y no regresa a lo concreto, el análisis no se complementa con la síntesis y se genera la errada idea de la independencia total del proceso en cuestión. Así, en buena medida, ha ocurrido con el estudio de lo estético, creándose muchas veces la impresión de constituir una esfera absolutamente independiente y diferente con respecto de otras actividades humanas. Se trata, en todo caso, de un conocimiento que se detiene a medio camino en su ruta dialéctica. Marx señalaba que el pensamiento, partiendo de lo concreto sensible, ha de moverse a lo abstracto, pero no para quedarse ahí definitivamente, sino para ascender después hasta lo concreto pensado, a fin de reproducir en el conocimiento lo más fidedignamente posible la propia concreción de la realidad contextualizada del ser humano.

Un pensamiento concreto no puede dejar de captar lo difuso de las fronteras entre lo estético y lo no estético. Más que realizar una separación absoluta entre distintas esferas de la actividad humana, se trataría más bien de captar el predominio de una de ellas en las condiciones concretas que caracterizan una situación específica. Ese predominio está asociado no tanto a la naturaleza de la cosa misma, sino a su función real en los marcos de una relación sujeto-objeto, siempre concreta, que designa un «uso» específico para el objeto dado. Por esa razón, aun cuando un objeto haya sido creado con un designio

específico para cumplir cualquier otra función, puede al mismo tiempo desempeñar una función estética que potencialmente llegaría incluso a ser predominante cuando se dan las condiciones necesarias para ello.

Como se ha visto, no hay una delimitación absoluta y permanente para lo estético. Tampoco para lo artístico. El filósofo checo Jan Mukarovsky, al tiempo que reconoce el carácter relativo de las fronteras entre el arte y lo que él llama «fenómenos estéticos extra-artísticos», propone un criterio delimitador de estas dos últimas esferas consistente en el predominio o no de la función estética: «en el arte —señala— la función estética es una función dominante, mientras que fuera de él, aunque esté presente, su papel es secundario».<sup>2</sup>

Siguiendo esta lógica, podríamos decir que estamos en presencia de un valor estético cuando el objeto cumple una función estética y que tenemos un valor artístico cuando esta función es dominante.

Pero, de la misma forma que la realización de la función estética de un objeto depende del contexto situacional, así también, el carácter predominante o no de esa función tendrá que ver con un marco concreto e históricamente situado. Así, creaciones que no fueron realizadas para cumplir una función predominantemente estética, más tarde se convierten en obras de arte, cuando esa función comienza a prevalecer. Es el caso de las pinturas rupestres de Altamira, realizadas primariamente con una intencionalidad mágico-utilitaria y que hoy, trascendida obviamente aquella función original, nos llegan como arte.

También nos encontramos con casos contrarios: obras del pasado, creadas con una finalidad preponderantemente estética, hoy resultan valiosas en otro sentido, como testimonio, digamos, de ciertos acontecimientos históricos, por lo que su función cognoscitiva resulta ahora más importante desde el punto de vista de la sociedad contemporánea.

Tenemos además situaciones como la de un diseñador industrial que puede tener una finalidad preponderantemente estética al ejercer su labor, al tiempo que su producto final cumple, pongamos por caso, una función utilitaria que es determinante. Posiblemente sea en el aspecto estético donde el diseñador realice la mayor parte de su creatividad; la otra parte, el lado estrictamente funcional del objeto, él lo garantiza apelando a los conocimientos acumulados

<sup>2</sup> Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 50.

de la rama dada del saber. Y a pesar de que esa función estética puede resultar hasta determinante en la realización mercantil del producto y decidir la competencia ante otras mercancías que con igual eficacia cumplen la misma función utilitaria, no es lo estético lo preponderante en el objeto, por lo que éste no podría considerarse una obra de arte.

Para que el resultado lo fuese, habría que cambiar esa relación, lo utilitario debe pasar a un segundo plano y lo estético al primero. Esto sólo sería posible si lo utilitario se pone entre paréntesis (como puede ocurrir, por ejemplo, en un concurso de diseño realizado con criterio eminentemente estético), o bien cuando la función utilitaria va perdiendo con el tiempo su valor original ante nuevos productos de la misma categoría que cumplen mejor esa función, con lo cual puede quedar resaltado el valor estético del diseño del producto anterior (es el caso de objetos antiguos, muebles, relojes, automóviles, cuyo valor hoy tiene más que ver con el diseño estético que con sus cualidades funcionales como objetos útiles). Como señala Mukarovsky: «nunca se puede excluir la posibilidad de que la función de la obra haya sido originalmente muy distinta de la que nosotros le atribuimos desde el punto de vista de nuestra escala de valores».<sup>3</sup>

Parece plausible entonces utilizar el criterio sobre el carácter predominante de la función estética para delimitar lo artístico de lo no artístico. Sin embargo, ese criterio, al menos como ha sido formulado hasta ahora, no resuelve el problema de la calidad con que se realiza esa función. Conocemos que muchas obras, realizadas con una finalidad artística, es decir, predominantemente estética, no llegan a ser consideradas verdaderas obras de arte porque no reúnen los requisitos de calidad para ello, aunque funcionen con un sentido estético que puede ser predominante o, incluso, casi único.

El propio Mukarovsky, tal vez sin proponérselo, nos aboca ante esta dificultad cuando compara la prosa y la poesía. Para él la poesía tiene un predominio más evidente de la función estética, mientras que en la prosa se eleva sustancialmente la función comunicativa, la cual es una función extra-estética: «la línea divisoria entre la poesía y la prosa —nos dice— está, hasta cierto punto, determinada por la mayor participación de la función comunicativa —es decir, extra-estética— de la prosa en comparación con la poesía».<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 52.

Siguiendo inflexiblemente su lógica de razonamiento, tendríamos que concluir que la poesía es más arte que la prosa —ya que en la primera la función estética es más depurada—, aunque estuviésemos comparando una poesía mediocre con una excelente novela. Si nos atenemos sólo al predominio de la función estética, sin tomar en cuenta la calidad con que esa función es desempeñada, llegaríamos a esa absurda conclusión.

Por esa razón, el criterio del predominio de la función estética podría servirnos para diferenciar lo que es arte de lo que no lo es sólo en tanto como esfera de la actividad humana, pero no como criterio de calidad para distinguir una verdadera obra de arte. En otras palabras, allí donde predomina la función estética estamos ante la presencia de una esfera de la actividad humana que se llama arte y que se distingue de otras como la ciencia, la política, la producción material, que tienen otras funciones preponderantes (sin obviar las relativas y variables fronteras entre arte y no arte). Pero ese criterio es insuficiente para calificar al producto como «obra de arte». Este último concepto presupone ya no sólo el predominio de la función estética, sino también un nivel cualitativo en el cumplimiento de esa función, una calidad determinada. De igual forma, no es el carácter más o menos predominante de la función estética lo que determina el mayor o menor valor artístico de una obra, a riesgo de jerarquizar a la mediocre poesía que a la excelente prosa. En ambos casos, es decir, en la calificación de un producto como «obra de arte» y en la comparación jerárquica del valor artístico de dos obras, el factor determinante tiene que ser otro.

Tal vez la solución a este asunto radique en el modo concreto en que comprendamos el contenido de la expresión «función estética» o «valor estético». En los marcos de nuestra concepción teórica general sobre los valores, ambos conceptos son muy cercanos, sobre todo si nos referimos al valor en su dimensión objetiva.<sup>5</sup> Recordemos que por valor socialmente objetivo se entiende precisamente aquella propiedad *funcional* que adquieren los objetos y fenómenos de la realidad al ser incorporados, mediante la praxis, en el sistema de relaciones sociales, propiedad consistente en el hecho de que esos

---

<sup>5</sup> Hemos desarrollado esta propuesta teórica en nuestro libro: *Los valores y sus desafíos actuales*, Puebla, BUAP, 2001 (con otras dos ediciones en: Editorial José Martí, La Habana, 2003; y en: Libros en Red, Buenos Aires, 2004, versión digital: <<http://www.librosenred.com/losvaloresysusdesafiosactuales.asp>>). En ella reconocemos tres dimensiones de los valores: la socialmente objetiva, la subjetiva y la instituida.

objetos comienzan a desempeñar una *función* con significación social o humanamente *positiva*.

Ya se ha mostrado que el valor artístico no está determinado unívocamente por la relación S-O, ya que el resultado de la creación puede no cumplir una función estética predominante, o no tener esa función la calidad requerida, a pesar de la intencionalidad estética del artista, y, viceversa, puede desempeñar una función estética dominante de elevada calidad aun cuando su creador no se lo haya propuesto. No es, por tanto, la intencionalidad subjetiva del creador el factor determinante del valor estético o artístico de su obra. La relación S-O es una condición necesaria para que la creación sea calificada como obra de arte (sólo metafóricamente podría hablarse de obras de arte «creadas» por la naturaleza), pero no determina ella sola su función estética, ni tampoco su carácter o no predominante.

De lo anterior se deduce que para determinar la función estética de una obra es necesario situarse en la segunda parte de esta relación, es decir en O-S. Pero esto afronta también sus dificultades. En primer lugar, la relación O-S es dinámica, cambiante. Creaciones que inicialmente no tuvieron acogida estética en su público (la obra de Van Gogh, por ejemplo), o que ni siquiera tuvieron público (las pinturas de Altamira), después se convierten en relevantes obras de arte. Significa que en ambos casos la función estética es posterior en el tiempo a la creación misma y, en consecuencia y por paradójico que pueda parecer, su nacimiento como obras de arte no coincide con el momento (tal vez ni siquiera con la época) en que la obra brota de las manos de su creador.

Puede darse el caso inverso: creaciones que originalmente cumplieron un papel predominantemente estético y que después asumieron otra función principal. Sirven para ejemplificar los retratos o pinturas de rostros o escenas humanas que con el tiempo adquieren mayor significación historiográfica que estética y se ubican en museos de historia y no de arte. Es el caso también de las que podríamos llamar artes efímeras —artes escénicas como las interpretaciones teatrales o musicales— que si no fueron grabadas o filmadas, su función estética va palideciendo en la memoria de sus limitados espectadores hasta desaparecer por completo con la vida de ellos. Las referencias orales o escritas que quedan de ellas hacen que con el tiempo su función predominante pase de ser estética a historiográfica, aun en los marcos de la propia historia del arte. O que sea nuevamente estética, pero de

signo distinto, como en el caso de los filmes sobre la vida de grandes cantantes de ópera del pasado.

Todo esto indica que la función estética es siempre concreta y que, en consecuencia, el universo de obras de arte también lo es. Con un criterio amplio, por supuesto, podríamos considerar como obra de arte todo lo que en algún momento ha tenido una función estética predominante, no importa que ya no la tenga o que no la haya tenido desde el principio. Así, pueden incluirse dentro de la historia universal del arte tanto a las pinturas de Altamira, como los cuadros de Van Gogh, los retratos de determinadas escenas históricas y las grandes óperas del pasado que no alcanzamos a escuchar. Pero eso no significa que como valores estéticos reales y actuantes, como obras de arte que funcionen como tales, dejen de tener una existencia concreta e históricamente situada.

La segunda dificultad que enfrentamos al asociar a la relación O-S con la cualidad que determina la función estética, radica en el ya mencionado asunto de la *calidad*. La función estética puede cumplir en principio cualquier objetivo, incluso de manera preponderante, pero la obra de arte evidentemente no puede ser cualquier cosa. Por lo tanto, tenemos la necesidad de hablar de grados o niveles para saber si la obra cumple su función dentro de la positividad que presupone todo valor estético.

¿Qué, quién o quiénes determinan ese grado o nivel? Evidentemente no puede ser el artista, cuya intencionalidad subjetiva, como ya vimos, no determina ni siquiera la función estética de su resultado, mucho menos el grado o nivel con que ésta se cumple. No puede ser tampoco alguna propiedad inmanente al objeto artístico mismo, porque, de ser así, éste cumpliría su función estética siempre, para toda época y lugar, y no sólo, como fue mostrado, en determinadas condiciones histórico-concretas.

Nos queda una única respuesta posible: el público, el destinatario de la obra de arte. Ahora bien, ¿cómo el público puede determinar la función o valor estético de una obra? La respuesta que parece estar más al alcance de la mano es la siguiente: a través de su capacidad subjetiva de valorarla.

Obsérvese que con esta respuesta se está haciendo depender el valor estético de la valoración estética, lo cual choca con la concepción general de los valores de la que partimos, según la cual el valor, en su dimensión objetiva, no está determinado por la valoración

subjetiva.<sup>6</sup> Sin embargo, esta presunta incompatibilidad con ciertos postulados teóricos generales no es suficiente argumento para desechar la posibilidad de que, en el caso del valor estético, éste si se encuentre determinado por la valoración. Podría tratarse de una excepción, un caso diferente que rompa la regla o que la ponga incluso en cuestión. Habrá en todo caso que demostrar de manera particular esta imposibilidad, lo cual hace necesario continuar analizando la relación estética O-S (obra-público).

Quedémonos entonces con la hipotética respuesta de que es la valoración subjetiva del público la que convierte en valiosa, estéticamente hablando, la obra de arte, y tratemos de validar o refutar esa hipótesis a través del análisis ulterior.

La pregunta que inmediatamente surge es la siguiente: ¿qué debemos entender por público?, ¿acaso es la masa de personas que va a la sala de conciertos, al cine, al museo, que se sienta frente a su televisor, o su expresión más selecta representada por los especialistas y críticos de arte?

Si asumimos la primera respuesta y mantenemos la idea de que es a través de la valoración que se determina el valor artístico, tendremos que llegar a la conclusión de que una obra tendrá tanto mayor valor estético en la medida en que mayor cantidad de personas así la aprecien. De esta forma, los best-sellers o los culebrones noveleros de la tele saldrían ganando. El *rating* sería entonces el criterio para determinar lo valioso. Las transnacionales informáticas y de la cultura serían las verdaderas «constructoras» del valor estético, las hacedoras de obras de arte.

Pero esto significaría en buena medida identificar valor estético con banalidad, la superficialidad, el entretenimiento fácil, la aceptación popular, sin tener en cuenta la calidad y sin poder justificar cómo se legitima esa aceptación. Entonces se hacen evidentes las posibilidades de manipulación del gusto, o asumiendo esta manipulación como la fuente misma de lo estéticamente valioso. Se tomaría la dimensión subjetiva del valor estético, sociológicamente medible, según el grado de aprobación de la obra entre la población general, como el único modo posible de concebir este valor. Su expresión cuantitativa estaría dada por la tele-audiencia, el tiempo en cartelera, la recaudación en taquilla o el número de copias vendidas. Demasiado parecido tendría aquí el valor estético con el valor mercantil como para no pensar en

<sup>6</sup> Véase: José Ramón Fabelo: *Los valores y sus desafíos actuales*, Puebla, BUAP, 2001, pp. 56-57.

una disolución del primero en el segundo. Otra vez importarían más el «valor de cambio» que el «valor de uso», las preferencias y caprichos del mercado que las verdaderas necesidades espirituales, la relación de compra-venta que la relación de significación humana. Los valores artísticos serían más un asunto de *marketing* que un objeto de reflexión para la estética. Aun cuando esta interpretación pueda tener no pocos defensores,<sup>7</sup> no nos parece que pueda ella ofrecer la solución definitiva y única al espectro de problemas asociados a una axiología del arte.

Podría pensarse entonces que quienes definen el valor estético de una obra son los especialistas y críticos de arte, aquellos que mejor conocen la norma, los aspectos formales que definen la supuesta calidad de una obra. Pero esta hipótesis también choca con dificultades que parecen irresolubles. Recargar toda la responsabilidad de la determinación del valor de la obra en la figura del especialista o el crítico puede conducir a una concepción elitista del arte y de su función y valor estéticos, al tiempo que quedaría latente la siguiente interrogante: ¿no pueden equivocarse ellos al juzgar el valor estético de una obra? Evidentemente, la crítica y el análisis especializado del arte utilizan como rasero fundamental las normas y valores instituidos. Esos mismos especialistas se encargan en buena medida de dicha institucionalización. Pero en el arte las normas y valores instituidos son constantemente violados como resultado de la capacidad transgresora inmanente del propio arte, poniendo en tensión una y otra vez la valoración especializada de las cualidades artísticas de la obra. No hay duda de que los críticos y especialistas tienen mucho que ver con la dimensión instituida del valor artístico, pero reconocer este hecho resulta insuficiente para comprender la dinámica de esos valores en toda su multidimensionalidad y la permanente posibilidad del paso de una norma a otra. Este paso en el arte no se da como resultado de la actividad especializada de los críticos, sino como

---

<sup>7</sup> No desconocemos que tal modo de concebir el asunto no es para nada ajeno a cierta trayectoria de pensamiento que va desde Nietzsche, pasando por Heidegger, hasta algunos representantes del posmodernismo actual. Esta línea se caracteriza por acentuar la atención sobre la eventualidad, la historicidad y la debilidad de toda verdad. Y hasta tal punto lo hace, que la verdad misma va dejando de serlo al tiempo que es sustituida por interpretaciones siempre manipulantes que ofrecen en su lugar un «efecto de verdad». Lo más llamativo en relación con nuestro tema es que se asume precisamente al arte como paradigma de esa carencia absoluta de objetividad. Expresiones como «el mundo verdadero ha devenido fábula» (Nietzsche), «la puesta por obra de la verdad» (Heidegger) o «la estetización general de la existencia» (Vattimo) apuntan a esa consideración.

producto, en primer lugar, de la creatividad y osadía del propio artista, que logra producir una obra que rompe los esquemas establecidos y consigue, por otros medios formales sustancialmente nuevos, atrapar la sensibilidad estética del público.

Ninguna de las dos respuestas que acabamos de reseñar parecen convincentes para explicar los fundamentos del valor artístico. Tanto el público en general como el crítico en particular pueden errar en la valoración de la obra, lo que significa que no son esas valoraciones subjetivas, ni las de la masa de espectadores, ni las de los especialistas (aun cuando estas últimas se puedan convertir en oficiales o instituidas), las que determinan unilateralmente el valor estético de una obra. Ellas permiten aproximar una respuesta al contenido de las dimensiones subjetiva e instituida del valor estético, pero no explican por qué esas dimensiones pueden ser erradas y necesitadas de una rectificación. Quedarnos al nivel de esas dos dimensiones sería preñar de un total subjetivismo la comprensión del valor artístico, introducir una visión completamente relativista en la concepción del arte, privarnos de cualquier fundamento objetivo para orientar la educación estética o la propia crítica de arte. Ésta última sería tautológica, ya que tendría su base en ella misma, estaría incapacitada para asimilar los cambios de norma, se reduciría a una permanente apelación a su propia autoridad para distinguir lo artísticamente valioso de lo que no lo es.

Superar estas dificultades sólo sería posible mediante el reconocimiento de una dimensión objetiva de los valores artísticos. ¿En qué consiste esa dimensión? Si, como ya hemos visto, el valor no puede reducirse a la posesión de ciertas propiedades formales por parte del objeto artístico, ni a la capacidad personal de realización creativa del artista, ni a la valoración del público o del crítico de arte, sólo nos parece plausible la siguiente respuesta: en su dimensión socialmente objetiva el valor artístico de una obra está determinado por el nivel de enriquecimiento espiritual que genera en quien lo aprecia, por el crecimiento cultural que representa, por el grado de humanización que promueve.

Nuestra fórmula de partida queda más precisada entonces así: S-O-S', donde la diferencia entre S y S' no se reduce a la burda y evidente distinción entre artista y público, sino que se refiere a la distancia que media entre dos momentos de lo social mismo, ya que a fin de cuentas S, el artista, es síntesis de la riqueza cultural de su

época y S' significa un desbordamiento de lo social, de lo humano previamente existente, resultado de la objetivación e incorporación a la sociedad de la creatividad del artista. La obra creadora ha agregado un «plus» a S.

Por supuesto, para que ese «plus» se realice como valor estético, tiene que funcionar como tal y, para ello, es imprescindible la apreciación subjetiva del público, su valoración estética. Esta especificidad de lo estéticamente valioso es lo que ha traído tantas confusiones: el valor estético en su dimensión objetiva sólo puede realizarse a través de la valoración estética subjetiva, aunque no es esta última la que lo determina como valor.

Es por esa razón que también podemos hablar de una objetividad del valor estético, precisamente como objetividad social, funcional, que no está determinada por la apreciación subjetiva, aunque sólo a través de ella funcione y se realice. Pero esto además significa que el desarrollo de la propia capacidad subjetiva de apreciación en el público constituye una condición necesaria para la realización del valor artístico de la obra. Claro, el número de personas que recibe el influjo enriquecedor de la obra determina no el valor artístico como tal, sino su nivel de realización social. Pero, como el valor sólo adquiere su sentido pleno en la relación funcional que se establece entre el objeto significativo y el sujeto de esa significación, en la práctica lo estético crece y lo artístico alcanza mayor plenitud cuando se multiplican los sujetos reales y concretos que son capaces de apreciarlo en su valor humanizador.

Lo dicho hasta aquí nos indica la importancia de una educación estética que propicie que el propio arte pueda realizar más plenamente su valor. Esa educación ha de ser lo suficientemente flexible y abierta como para promover el desarrollo de una sensibilidad capaz de apreciar el significado estético no sólo de las obras ya creadas y atenuadas a los patrones normativos aceptados, sino también del arte innovador, trasgresor, nuevo en cuanto a las propuestas estéticas que promueve.

La interpretación que acabamos de formular parece resolver muchas dificultades generadas por diferentes concepciones unilaterales del valor artístico. Reconoce la importancia de la realización de la capacidad creadora del artista como condición imprescindible para la existencia y funcionamiento del valor artístico, pero no reduce a ella este valor. Se asume la necesidad de plasmar esa capacidad

en determinadas propiedades formales del objeto artístico, pero no identifica con ninguna de esas propiedades al valor artístico mismo. Presupone la necesaria existencia de un público capaz de apreciar estéticamente la obra para que su valor funcione y se realice como tal, aunque no interpreta esa apreciación subjetiva como la fuente misma del valor artístico. Admite el importante papel desempeñado por los críticos o especialistas de arte en la institucionalización de determinadas normas y valores estéticos así como en el cultivo mismo de la sensibilidad estética, pero no se le atribuye a ellos una autoridad infalible en la definición de lo estéticamente valioso al tiempo que promueve la búsqueda de un referente socialmente objetivo que vaya más allá de la subjetividad del público y del crítico.

Todas éstas parecen virtudes apreciables en la propuesta teórica que acaba de realizarse. No obstante, también ella enfrenta dificultades como las siguientes: a) ¿cómo medir el crecimiento espiritual que el valor artístico promueve?, ¿en qué radica exactamente el grado de humanización que con él se alcanza?; b) ¿cómo diferenciar el valor estético del arte de otras creaciones también valiosas que a su vez generan enriquecimiento espiritual, como es el caso del conocimiento?, ¿qué distingue la humanización alcanzada como resultado de la lectura de un buen libro de ciencias de la lograda como resultado del disfrute estético de una obra de arte? Por el momento quedarán abiertas y pendientes estas preguntas, en espera de que el curso ulterior de estas reflexiones permita aproximarles una respuesta.

## **Bibliografía**

FABELO Corzo, José Ramón. *Los valores y sus desafíos actuales*, Puebla: BUAP, 2001.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

## ENTRE LA ESPECTACULARIDAD Y EL DESEO: LA ESTETIZACIÓN. ¿UNA SEGUNDA METAMORFOSIS?

Mayra Sánchez Medina<sup>1</sup>

Si el efecto del capitalismo industrial sobre el sistema de los objetos (y por ende sobre el sistema de necesidades, y el de las relaciones) fue su transformación generalizada a la forma de la mercancía, podría decirse que el efecto más característico del capitalismo postindustrial es la estetización generalizada de tal mercancía, la transformación de esta (y por ende del sistema de necesidades, y el de las relaciones, sometido por tanto a una segunda metamorfosis) a su forma estetizada.<sup>2</sup>

José Luis Brea

Desde la segunda mitad del siglo xx, varios autores llaman la atención sobre un profundo cambio que transforma el modo en que hemos pensado el mundo social y sus estructuras. Progresivamente, desde el apocalipsis, el desconcierto o el júbilo, el pensamiento social ha ido dando cuentas de este suceso:

los temas o sectores donde se consideraba pertinente el ejercicio de la imaginación artística se han visto [...] desbordados por sus dos extremos. El tema, problema u objeto de aplicación de este

<sup>1</sup> Doctora en ciencias filosóficas. Profesora e investigadora de estética en el ISA (Universidad de Artes, Cuba), la Universidad de la Habana y el Instituto de Filosofía de Cuba. (Proyecto: Coordenadas estético-filosóficas para un estudio de la cultura y su relación con el consumo). Colaboradora del Proyecto Cultura, Arte y Comunicación con la UACM, México.

<sup>2</sup> José Luis Brea, *op. cit.* p. 128.

caudal imaginativo no es ya el mundo de la representación o creación artística, sino que se extiende a la configuración de los objetos de uso cotidiano y en el otro extremo, a la de estos mismos usos y actividades. Se trata pues de inventar también en nuestro comportamiento social y sexual, en nuestro cuerpo y de organizar nuestro espacio.<sup>3</sup>

La generalización del divertimento estético más allá de los ámbitos en que lo había encerrado el pensar moderno, trae consigo la aseveración de un desbordamiento, de una expansión, de atributos concebidos anteriormente sólo en el mundo artístico cultural. H. R. Jauss, al perfilar los criterios del llamado paradigma posmoderno apunta hacia varios elementos que ilustran esta preeminencia de lo estético en la sociedad actual. Describe:

[...] el cambio desde el experimento esotérico de un modernismo ascético a la afirmación exotérica de la experiencia sensible y el gozo comprensible, el exceso satírico y la comicidad subversiva; el cambio desde la proclamada muerte del sujeto a la experiencia de la ampliación de la conciencia; el abandono de una obra de arte autónoma y una poética autorreferencial a favor de una apertura de las artes en un mundo altamente industrializado y sus nuevos medios; la extensión del interés estético a la recepción y el efecto; y, no en último término, una mezcla despreocupada de alta cultura y cultura de masas que aprovecha la ficción, lo imaginario y lo fantástico como medio de comunicación, frente al flujo informativo del mundo tecnificado [...].<sup>4</sup>

Al diferenciar la actualidad del antecedente moderno, el autor perfila claramente algunos rasgos que muestran una mutación social. Sus ingredientes apuntan a una textura interesante donde el ejercicio de la sensibilidad, el placer, la comicidad, la espectacularidad, se despliegan con mayor fuerza que en ninguna otra época del pasado: «la afirmación de la experiencia sensible y el gozo», «el exceso satírico y la comicidad subversiva»; «una apertura de las artes»; una estética de «la recepción y el efecto», Y una visibilidad recurrente de «la ficción, lo imaginario y lo fantástico» devenidos medio de comunicación.

---

<sup>3</sup> X. De Ventós, *La estética y sus herejías*.

<sup>4</sup> H. R. Jauss, *las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Balsa de la Medusa, 1995. p. 17.

Asimismo, para Salizzoni, se ha producido «el tránsito de rasgos de la experiencia estética a la experiencia extra-estética, al mundo de vida, a aquella que es definida *tout court* como *la realidad*, contrapuesta de esta manera al mundo de la belleza y el arte [...]».<sup>5</sup> En su caso, como en el de algunos otros, este fenómeno se denomina **estetización** y se sustenta, en buena medida, en la certidumbre de una separación previa entre experiencia estética y experiencia extraestética. *Aquello que era autónomo, separado, ahora se nos aparece diluido, unido...*

Aquello resulta un supuesto más cosmovisivo y epistemológico que histórico.<sup>6</sup> La idea de un mundo estético integrado en el arte autónomo, uniforme y asépticamente alejado del mundo real, es un mito que nace de la exclusión de otras maneras de hacer<sup>7</sup> que coexistían con él aún en el siglo XIX, para muchos su momento de mayor esplendor.

El Arte nació con el hombre, junto a la magia y la perentoria necesidad de subsistir y fue creciendo con él, creando ánforas y enseres o engrandeciendo titanes, cantando al cielo o coloreando el poder. El hombre moderno, con su lógica racionalista, fracturó la sociedad y creó un nicho al Arte bello, y a su divino cultor, el artista, borrando de un plumazo, siglos de heteronomía y distanciando de sí a otros dominios de lo estético, desconocidos entonces como tales, y hoy reivindicados por la historia como la artesanía, el folclore, el arte industrial, el diseño ambiental, etcétera.

Por otra parte, la historicidad del lugar del Arte no es cosa del pasado. Varios enfoques hablan de un cambio de lugar de lo artístico dada su incrustación en el remolino de las prácticas

---

<sup>5</sup> Citado por José Luis, Brea *La estetización difusa de las sociedades actuales y la muerte tecnológica del arte*, en *La era Posmedia* <<http://www.joseluisbrea.net>>

<sup>6</sup> La autora de este trabajo se refiere al asunto como visibilidad epistemológica entendiéndose como tal, «[...] la ascensión al foco de interés del pensar teórico de relaciones, nexos y procesos sociales cuya existencia anterior ha permanecido sumergida en la maraña de relaciones sociales, ya fuera por su propia inmadurez o por encontrarse fuera de los horizontes cosmovisivos de la teoría en un momento histórico determinado.», en «Pensar la estetización del mundo actual», *Revista Complexus: Revista de Complejidad, Ciencia y Estética* <<http://www.sintesys.cl/complexus/revista/pdf/Mayra%20Sanchez.pdf>>

<sup>7</sup> Según Hans Robert Jauss se ha reconocido actualmente que el concepto de arte autónomo, surgido a fines de la década de 1960, está excesivamente simplificado y fue «absolutizado ideológicamente» al ocultar su «origen antitético» en una estética no autónoma (por ejemplo en el siglo XIX a partir del arte social y del arte Industrial). Véase: H. R. Jauss, «Revisión del Coloquio arte social y arte Industrial», en *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Balsa de la Medusa, 1995. pp. 135-159.

simbólicas de nuestro mundo. José Luis Brea señala cómo se ha producido «[...] una importante pérdida de la hegemonía de lo artístico en cuanto a su arrogamiento de un “más alto” potencial de simbolicidad en sus ejercicios de representación [...]».<sup>8</sup> El Arte ha dejado de desempeñar esa función modélica, en tanto otras formas de investir identidad, socialidad, reconocimiento, se proyectan desde las industrias del ocio y del entretenimiento, desde prácticas culturales otrora marginales, que remiten a paradigmas simbólicos y antropológicos de otra naturaleza. Justamente, el reto que tienen ante sí las prácticas artísticas es el de no dejarse arrinconar por las industrias de la subjetividad y llegar a ser una verdadera fuente de creación alternativa de nuevos imaginarios sociales y como crítica a la banalidad y superficialidad que se genera a instancia comercial. Por lo pronto, la cultura popular, la televisión, la moda, la publicidad y la propaganda comercial, resultan omnipresentes en la vida cotidiana; con mucho y —lamentablemente— el arte es una más dentro de estas innumerables propuestas, y para nada genera normas o modelos paradigmáticos de amplio alcance.<sup>9</sup>

De hecho, al hablar del tema de la estetización, no es preciso recurrir al mundo del arte.<sup>10</sup> Se está viendo desde lo social, como el resultado de la conjugación de diversos factores: la universalización del principio mercantil, los adelantos tecnológicos, la explosión de los *mass media*, la sobreabundancia de signos, la visibilidad y el ejercicio de la diversidad valorativa humana.

En el pensamiento actual, encontramos varios intentos de descripción y análisis del evento. J. F. Lyotard señala: «tenemos muchas palabras para glosar la estetización inherente a la cultura. Puesta en escena, espectacularización, mediatización, simulación, hegemonía de los artefactos, mimesis generalizada, hedonismo, narcisismo, autorreferencialismo, autoafección, autoconstrucción y

<sup>8</sup> Véase: José Luis Brea, *El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. p. 19. <[www.eltercerumbal.net/](http://www.eltercerumbal.net/)>

<sup>9</sup> José Luis Brea, *op. cit.*, pp. 120-130.

<sup>10</sup> Para Gianni Vattimo «[...] se puede hablar de estetización general de la vida en la medida en que los medios de difusión que distribuyen información, cultura, entretenimiento, aunque siempre con los criterios generales de “belleza” (atractivo formal de los productos), han adquirido en la vida de cada cual un peso mayor que en cualquier otra época del pasado». J. F. Lyotard señala «[...] la pérdida del objeto y la preeminencia de lo imaginario sobre la realidad «[...] Mientras que para Jean Baudrillard es «[...] la oficialización y la sacralización de todas las cosas en términos de signos y de la circulación de signos [...]»

otras». <sup>11</sup> Otros autores hablan de hiperrealidad, <sup>12</sup> carnavalización, <sup>13</sup> complacencia en el horror, <sup>14</sup> etcétera.

Los signos y los discursos generan una sobreabundancia de sentido, que, apoyada en la tecnología de la información, produce una simultaneidad irracional de datos que el individuo no puede procesar y que lo satura. Esta profusión de imágenes y relaciones estéticas es recibida con desconcierto por muchos pensadores actuales. «Han desaparecido —nos dice Baudrillard— la magia de la imagen y las apariencias». <sup>15</sup> En la voz de sus filósofos y pensadores, Occidente está a uno de los elementos que distinguieron la postura moderna. En su momento, al hacer loas del Arte y la belleza, el esteticismo moderno plasmó los ideales progresistas de la naciente sociedad burguesa en la búsqueda de una cobertura a la libertad y la emancipación humanas. Hoy, buena parte de los contemporáneos, ven en la «sociedad estetizada» la plasmación del «grado “Xerox” de», «la dulce decepción de la mirada», <sup>16</sup> «una nueva forma de barbarie». <sup>17</sup>

Este tipo de juicio, nacido en los centros académicos y políticos, surge, en muchos casos, de la consciencia de pérdida de aquellas jerarquías culturales según las cuales el modelo eurocéntrico ocupaba un lugar de hegemonía simbólica. Si nos remontamos a su origen, <sup>18</sup> percibimos que la escala de valores con que juzgamos no sólo ética

<sup>11</sup> F. Lyotard, «Anima Mínima». *op. cit.*, p. 161.

<sup>12</sup> «[...] Todas las utopías del siglo XIX y del siglo XX, en cuanto se realizaban, ahuyentaban la realidad de la realidad; nos han dejado en una hiperrealidad vaciada de sentido ya que toda perspectiva final ha sido como absorbida, digerida, dejando una especie de residuo en la superficie, sin profundidad...» Jean Baudrillard. <<http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/la-ilusion-y-la-desilusion-esteticas.html>>.

<sup>13</sup> En, *A paso de cangrejo*. Artículos, reflexiones y decepciones, 2000 - 2006 Barcelona. Debate, 2007. Umberto Eco analiza la carnavalización de la vida actual que va «A paso de cangrejo» —es decir, hacia atrás parece caminar la historia en este nuevo milenio. Todos los avances científicos y los progresos democráticos que auguraban un espléndido futuro se han convertido en conflictos e insatisfacciones. El mundo no va bien —dice Eco.

<sup>14</sup> Véase: Julia Kristeva, «Aproximación a la abyección», en *Revista de Occidente*, núm. 201, 1998, p. 110-116

<sup>15</sup> El tema está ampliamente desarrollado en J. Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*, en: <<http://www.simulation.dk/>>

<sup>16</sup> J. F. Lyotard. *op. cit.*, p. 162

<sup>17</sup> «[...] por qué la humanidad, en vez de alcanzar un estado verdaderamente humano, se hunde en una nueva forma de barbarie [...]» M. Horkheimer - T. Adorno: *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1970, p. 176.

<sup>18</sup> Cristalizada en el siglo XVIII, la modernidad se arrogó el derecho de «normar» el gusto según sus propios cánones. De este modo, el centro europeo no sólo reinó política y económicamente, sino que se estableció como lugar de enunciación y modelo civilizatorio. Véase: Edgardo Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, CLACSO, (Perspectivas latinoamericanas), 2005, p. 11

o políticamente, sino también —¡oh, quién lo diría!— estéticamente, ha sido magnetizada por el eurocentrismo y siempre tendió hacia ese «norte». La ruptura en la brújula valorativa puede ser pensada entonces desde diversas posturas: desde un pensamiento lineal y tendiente al decadentismo, como un epílogo inapelable de la historia de la humanidad; o, desde un pensamiento más positivo, como una posibilidad de reconstrucción cultural más apegada a nuestros gustos, etiquetados como «estrafalarios» o «vulgares» desde una lógica colonial.

Lo que sí se ha hecho evidente es que, como nunca antes, nuestra vida está rodeada de objetos, formas, relaciones y deseos que han llevado a un reconocimiento teórico fundamental: la existencia y protagonismo de determinadas relaciones estéticas en la vida social contemporánea. La naturaleza «estética» de estas relaciones no se establece por cuánta belleza, fealdad o comicidad nos rodea, aunque también esto pudiera considerarse. No es cuestión de catalogarlas cualitativamente en un sentido u otro, como ocurre frecuentemente cuando intentamos describir un suceso de este tipo; ello tiene que ver, seguramente, con una ausencia de recursos teóricos para explicar los fenómenos estéticos, encerrados por mucho tiempo en los enigmáticos parajes del arte y la belleza.

La presencia de lo estético en nuestra vida se define a partir del énfasis, la intensidad con que, de forma más o menos consciente, hemos incorporado el *ejercicio sensible* a nuestra existencia. Según Mike Featherstone la estetización no es más que «[...] el rápido fluir de signos e imágenes que impregnan el tejido de la vida cotidiana [...]»<sup>19</sup> Esta manera de entender la estetización evita que se le identifique, por ejemplo, con un «embellecimiento» del mundo, lo cual sería falso, pues, junto al culto creciente por el *atractivo formal* de los productos, pululan la violencia, el horror y la muerte como condimentos nefastos de nuestro «pan de cada día»; por no mencionar, el gusto por la presentación de lo «impresentable» como un rasgo de nuestro acontecer al que ya apuntara Lyotard,<sup>20</sup> que destrona el sitial de la belleza y hace más complejo el análisis axiológico contemporáneo.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Mike Featherstone . *Theory, Culture & Society*. Londres, SAGE, 1996. p. 270

<sup>20</sup> Véase de J. F. Lyotard: *La posmodernidad (explicada para niños)*. Tr. Enrique Lynch. Madrid: Gedisa, 1986; *Lo inhumano (charlas sobre el tiempo)*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

<sup>21</sup> Al respecto de refiere la autora en: *Opacidad y complejidad. Aproximativas al horizonte estético- axiológico del presente*. Revista Cubana de Filosofía. Edición digital. Nro 5. Enero/Abril 2006 <http://www.filosofiacuba.org>

Se trata de la preeminencia de lo visible, asociada, sin lugar a dudas, al impacto del componente publicitario que impone una situación de puesta en escena permanente. Su germen, «[...] la virtual realización definitiva del proceso de colonización por la mercancía iniciado en el capitalismo clásico [...]»<sup>22</sup> Jameson lo explica a partir de que «[...] la producción estética se inserta en la producción general de bienes [...]»<sup>23</sup> En tanto «[...] la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosas (desde los vestidos hasta los aviones), con cifras de negocios siempre crecientes, asigna una posición y una función estructural que es fundamental para la innovación y a la experimentación estética [...]»<sup>24</sup>

Al explicar las bases reales del llamado postmodernismo, Jameson nos brinda elementos para entender las de la estetización: «[...] lo que hemos estado denominando espacio posmoderno (o multinacional) no es meramente una ideología o fantasía cultural, sino que está dotado de una genuina realidad histórica (y socioeconómica) en términos de una [...] expansión del capitalismo a escala global».<sup>25</sup> El fundamento de los rasgos «visibles» de la estetización es justamente la universalización del principio mercantil derivado de las relaciones productivas, que se irradia a todo el tejido social emplazado sobre la posibilidad ilimitada que le imprime el desarrollo tecnológico.

En estas circunstancias,<sup>26</sup> se puede hablar de

[...] un doble movimiento recíproco; el que trae la cultura hacia la economía a partir del creciente desarrollo de una industria cultural que viene poco a poco convirtiéndose en uno de los más poderosos sectores de crecimiento en las economías actuales, y en el que la producción contraria aproxima la economía hacia la cultura, haciendo que ella se arroge caracteres tradicionalmente asignados únicamente a las prácticas culturales, es decir, todos aquellos que tienen que ver con el poder de investir identidad (producir sujeción, efectos de reconocimiento, socialización, diferenciación, etc.) [...]»<sup>27</sup>

---

<sup>22</sup> Jameson, F. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo Tardío*. Barcelona: Editorial Paidós 1991. p. 147

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.144.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>26</sup> Al respecto, véase Naomi Klein, *No logo*, Barcelona, Paidós, 2001.

<sup>27</sup> Brea, José Luis. *op.cit.*, p. 13.

Es decir, podemos afirmar con José Luis Brea, que se ha producido una colisión funcional<sup>28</sup> entre las esferas de la economía y de la cultura. Sectores culturales como la comunicación, la información, el ocio y el entretenimiento<sup>29</sup> producen un notable crecimiento en las economías actuales y la economía, encargada tradicionalmente de la producción de riqueza, ha adquirido la posibilidad de producir identidad, diferenciación, reconocimiento. También se ha hecho de un poder en última instancia simbólico,<sup>30</sup> que ejerce, a través de la imagen, la alegórica promesa que encierran las marcas, la presentación, el show publicitario.

Es así que la imagen funciona como parte de la estrategia económica.<sup>31</sup> El componente estético se añade como valor agregado a los productos, de modo tal que impacta al consumidor y determina sus preferencias y sus acciones.

En tanto el «[...] sistema de los objetos se ha poblado, hasta la saturación, de elementos estetizados, de formas moduladas hasta la saciedad por el interés estético [...]»<sup>32</sup>. Asimismo se modela un sujeto consumista al que se «encanta» y condiciona, alguien quien «[...] se imagina a sí mismo disfrutando de sus bienes y relaciones —del poder adquisitivo que le ofrece su dinero, su posición social, su poder—, sólo si consigue realizarlo en forma “estética” [...]».<sup>33</sup> Surge un nuevo «sujeto estético» —no por artista o espectador, pero sí por consumidor estetizado—, en tanto sus necesidades y relaciones están siendo «intensificadas» estéticamente desde el mercado: en la privacidad del hogar, seleccionando una herramienta o desplazándose por la ciudad, pone en ejercicio sus gustos, preferencias, afinidades, y repudios más que en ninguna otra época anterior. Las dimensiones, formas, intensidades de los objetos que le rodean intervienen en sus decisiones, despliega hábitos, costumbres y formas de vida en los que está presente el ejercicio, la saturación y la explosión de determinados recursos, efectos, medios y relaciones susceptibles de ser consideradas como estéticos. «Sea cual sea

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 12-14. Al respecto, véase también Naomi Klein. *No logo*, Barcelona, Paidós, 2001.

<sup>31</sup> Sin embargo, muchos estudiosos de economía siguen aferrados a tablas y números, sin considerar con la debida seriedad cuánto debe el crecimiento económico a componentes tan poco «racionalizables» como las preferencias humanas.

<sup>32</sup> José Luis, Brea, «*La estetización difusa de las sociedades actuales y la muerte tecnológica del arte*», en: *La era Posmedia* <[http:// www.joseluisbrea.net](http://www.joseluisbrea.net)>

<sup>33</sup> José Luis, Brea, *op. cit.*

su construcción como personaje, su autoproducción de subjetividad sólo puede parecerse satisfactoria al hombre contemporáneo si logra resolverla de forma estética». <sup>34</sup>

¿Cuánto de censurable hay en esta conversión del placer en un culto? Mucho se habla sobre ello: irresponsabilidad, insostenibilidad, individualismo, etcétera. Nunca será suficiente advertir que «[...] La cultura del consumo puede considerarse cuando el consumo alcanza significado “simbólico” porque traspasa la necesidad de satisfacer alguna aspiración humana legítima, una vida con equidad, y se convierte sólo en ansiedad de consumo como tendencia (consumismo) [...]» <sup>35</sup>

Al mismo tiempo, tampoco es preciso que ocultemos algunas zonas contrastantes. ¿Cuánto de ganancia habría en la superación de la adustez injustificada que heredamos de cierta cultura forjada desde la culpa y el pecado? ¿Cuánto bien nos haría valorizar la flexibilidad, el gusto por la vida y el humor de nuestros pueblos?

La estetización entendida como el crecimiento de componentes sensibles en nuestra vida no es buena o mala, positiva o negativa unilateralmente. Es... y habría que considerarla desde las posibilidades que el ejercicio sensible puede brindar al hombre y deplorar en ella lo que de trivialidad y banalización contiene, que es bastante, dado su emplazamiento de mercado: se trata de una realidad que debe ser asumida desde todas las instancias, en tanto el individuo de hoy está forjado desde ella. En sus roles de ciudadano, estudiante, creyente, productor, hijo, amante... lleva el sello de un entrenamiento sensible que requiere de nuevas estrategias de comunicación e intercambio humanos.

La generalización de lo espectacular, es decir, el hecho de que todo se proyecte como espectáculo, como puesta en escena para ser visto, se apoya en un intercambio a escala formal; esta forma, al circular en una comunicación socializada por la globalización y tratar de hacerse más asequible a las mayorías, se aligera, se hace aún más superficial. Esta dinámica crea las condiciones para una «trivialización» de los mensajes. Este constituye uno de los grandes peligros de hoy y una de las grandes alertas para los especialistas en educación y comunicación. Los atuendos rastafaris, la simbología corporal de las tribus urbanas, algunas frases históricas, la imagen del Che y de otras figuras emblemáticas, pueden ser objeto de una

<sup>34</sup> José Luis, Brea, *op. cit.*

<sup>35</sup> A. Alicia Pino Rodríguez, «La cultura del consumo: problemas actuales», en *Estética. Enfoques Actuales*, Habana, Editorial Félix Varela, 2005 p. 224.

circulación trivializada y comercial al transitar como «elementos sueltos» en contextos altamente heterogéneos y globalizados. Al desembarazarse de sus referentes, circulan como íconos vacíos, que se consumen descargados de la significación que les otorgó su valor inicial. Esto puede ser altamente confuso tanto para los implicados —los jóvenes especialmente—, como para los que de algún modo interactúan con ellos: profesores, trabajadores sociales, familiares, etc. La crisis de la historicidad y la proliferación de simulacros atentan contra los emplazamientos del hombre de hoy que necesita saber quién es, de dónde viene y a dónde va. Proveerle de acicates para que encuentre su rumbo es la misión de artistas, comunicadores, maestros, políticos... Revertir la liviandad de las mágenes y resignificarlas, una de sus misiones más importantes.

Es que lo formal se inmiscuye cada vez más en los intersticios de la vida cotidiana y no es posible desterrarlo. A ello ha contribuido la extensión del diseño a todos los ambientes y actividades; desde la conducta profesional amaestrada por el marketing, hasta el esbozo programado de las zonas más íntimas del hogar y del espíritu. Desde principios del siglo xx se ha producido el «descubrimiento» del cuerpo, que se hace visible desde su imagen, como estructura y presentación. El «destape», que a simple vista impacta la moda y el espectáculo, puede ser considerado en otras dimensiones más profundas. Por ejemplo, este «enfocar» socialmente del cuerpo posibilita los regímenes de autocuidado corporal, que contiene sus tiranías —el de la delgadez, que ha tenido detrás, según M. Featherstone,<sup>36</sup> a varias industrias como Hollywood o el de los cosméticos, y que condiciona flagelos como la anorexia— pero también reporta algunos logros: el cuidado de la salud, las campañas contra la obesidad, la práctica de deportes y las formas saludables de vida que ocasionalmente encuentran un espacio mediático. Sustanciales han sido las búsquedas en el territorio de la sexualidad, en donde aún hay tanto camino que recorrer, y, no menos importante, la aceptación del cuerpo como parte del propio yo, y no como el sostén de la cabeza, tal cual lo proyectó la cultura occidental racionalista y puritana.

Los signos estéticos, agazapados tras formas y colores, sensaciones y sorpresas, placeres y emociones están presentes desde el anuncio del nacimiento, la liturgia religiosa, la búsqueda de empleo o la práctica deportiva; se extienden a la morfología de los objetos;

<sup>36</sup> Véase: Mike, Featherstone, *El Cuerpo: proceso social y teoría cultural*, Londres, Sage, 1993.

impactan a las instituciones sociales y están presentes tanto en las relaciones privadas como en las públicas, en las prácticas culturales y políticas.<sup>37</sup> En la forma de imágenes, construyen la realidad del mundo a través de los medios masivos de comunicación audiovisual.

En este universo estético expandido y descentrado, plétórico de imágenes y propuestas

[...] asistimos a una creciente segmentación de públicos [...] Esto hace que en su competencia las mega-corporaciones de la industria cultural tengan que adecuar contenidos y emisores para captar diversos públicos [...] Para ello las grandes cadenas no pueden limitarse a modular mensajes y enfoques. Tarde o temprano también se ven forzadas por los mercados a reclutar emisores variados para sensibilizarse con los distintos públicos.<sup>38</sup>

Justamente esta «[...] asimetría en el poder simbólico [...]»<sup>39</sup>, permite una participación de nuevos actores sociales, no a partir de posturas pseudodemocráticas, sino a partir de la propia lógica racionalista del capital, «[...] donde convive la hegemonía con inéditas posibilidades de minarla, subvertirla y desplazarla [...]».<sup>40</sup> A partir de su visibilidad, se valorizan prácticas culturales antes desconocidas por la segregación y exclusión constitutivas de la cultura occidental y que hoy están presentes de algún modo en la escena cultural contemporánea. Aunque es válido insistir en la complicidad de los medios, en especial de la televisión, en «[...] las manipulaciones del poder y los intereses mercantiles [...]». Es oportuno considerar, lo que dice Barbero: «[...] el lugar estratégico que la televisión ocupa en las dinámicas de la cultura

---

<sup>37</sup> Sobre la estetización de la política se refiere la autora en «Estética y poder. Aproximaciones a la estetización de la política» En Duharte, Emilio, (Comp.), *La política. Miradas Cruzadas*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 2006.

<sup>38</sup> Martín, Hopenhayn, *op. cit*

<sup>39</sup> Martín, Hopenhayn, «*Orden Mediático y Orden Cultural: Una ecuación en busca de Resolución*», en *Revista: Pensar Iberoamérica*. <<http://www.campus-oi.org/pensariberoamerica/#la>>

<sup>40</sup> «[...] La tercera razón para no desalentarse es que actualmente los márgenes e intersticios pueden convertirse en espacios protagónicos. Es tan dinámico el movimiento interno de las comunicaciones, y tan vertiginosa su proliferación de signos y símbolos, que un movimiento periférico puede rápidamente captar audiencias masivas y devenir noticia [...] cada punto de entrada encuentra muchos puntos de salida. Se pierde, con ello, la proporción entre el tamaño de la puerta y el volumen de la circulación. No importa por dónde uno entre, sale por todos lados y circula en todos los espacios [...]. Hopenhayn, Martín. *Orden Mediático y Orden Cultural: Una ecuación en busca de Resolución* En: *Revista: Pensar Iberoamérica*. <<http://www.campus-oi.org/pensariberoamerica/#la>>

cotidiana de las mayorías, en la transformación de las memorias y las sensibilidades y en la construcción de imaginarios colectivos donde las gentes se reconocen y representan lo que tienen derecho a esperar y desear [...]».<sup>41</sup>

La sociedad estetizada y su ejercicio permanente de las relaciones estéticas desde la culturización<sup>42</sup> de las relaciones y el despliegue mediático ha sido censurada como barbarie<sup>43</sup> o aclamada desde la transparencia.<sup>44</sup> Si bien no debe interpretarse como la llegada del ocaso, la depravación o la pérdida definitiva y fatal de los valores humanos, es preciso su cuestionamiento crítico por los peligros que contiene. Así también, hay que celebrar en ella lo que nos ha revelado de nuestra propia humanidad: resguardar nuestra disposición a sentir y a emocionarnos, puede ser la garantía de que un mundo mejor es posible.

---

<sup>41</sup> Jesús, Martín Barbero, «Aventuras de un cartógrafo mestizo en el campo de la comunicación», en *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 19, julio 1999, La Laguna (Tenerife) <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999fjl/64jmb.htm>>

<sup>42</sup> «[...] en la nueva dimensionalidad del espacio cultural posmoderno, las antiguas ideas de tipo conceptual han perdido su autonomía y se han convertido en algo así como subproductos, vestigios proyectados en la pantalla de la mente y de la producción social mediante la culturización de la vida». Frederic Jameson. *Estética y Geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 47.

<sup>43</sup> En *Dialéctica del Iluminismo* M. Horkheimer - T. Adorno se preguntan refiriéndose a la industria cultural «[...] por qué la humanidad, en vez de alcanzar un estado verdaderamente humano, se hunde en una nueva forma de barbarie[...]» M. Horkheimer - T. Adorno: *Dialéctica del Iluminismo*, p. 176.

<sup>44</sup> Vattimo se proyecta abiertamente partidario de los medios masivos de comunicación: «[...] Lo que intento sostener es a) que en el nacimiento de una sociedad posmoderna los *mass media* desempeñan un papel importante; b) que estos caracterizan tal sociedad no como una sociedad más "transparente", más consciente de sí misma, más «iluminada», sino como una sociedad más compleja, caótica incluso; y finalmente c) que precisamente en este «caos» relativo residen nuestras esperanzas de emancipación... Vattimo, G., *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990 p. 78.

## **ACTUALIDAD EN EL ARTE CUBANO, APUNTES PARA UN ENFOQUE COMUNICOLÓGICO**

Natividad Norma Medero Hernández<sup>1</sup>

Un espacio de percepción-apropiación que había devenido, tras un largo bregar, en modelo de representación para los seres humanos, tiene que escamotear su lugar, otrora paradigmático, ante múltiples máquinas de producción de subjetividad, sujeción, diferenciación, estatus... El arte se encuentra ante el peligro de diluirse en esa producción simbólica, masiva, electrónica, comunicativa, mercantilizada... Al tiempo que las llamadas industrias de la subjetividad (capitalistas) se desarrollan para indicar y proponer cómo hemos de cubrirnos, qué comer y beber, con qué y cómo divertirnos, y, sobre todo, qué y cómo «pensar». No obstante aun es posible constatar cómo se autogeneran prácticas culturales que convocan a sentir, reflexionar y pensar libremente, incluso dentro de las sociedades del espectáculo. Prácticas que reivindican la permanencia de un «mundo del arte», de los artistas, de obras y públicos artísticos. Es en ese sentido que Gerardo Mosquera refiere la existencia de «economías subterráneas» de las prácticas artísticas y las localidades sociales que quedan por debajo del radar institucional y corporativo. Así, en un sentido bien peculiar, el caso Cuba.

---

<sup>1</sup> Doctora y especialista en Estética y Arte; profesora principal del colectivo de profesores de Estética de la Universidad de las Artes de Cuba (ISA); subdirectora de la revista *Cúpulas*.

La disolución progresiva de la noción de arte —con la imposición, desde los centros, del término *arts*— condujo a una aparente deshabilitación definitiva. Ante el dilema de diluirse o diferenciarse, de una autonomía o heteronimia, lo que se hace incuestionable es «[...] la cuestión, según vimos, no es ya, ¿qué es arte? Sino, ¿cuándo es arte?: bajo qué condiciones, en qué contexto, frente a qué situación asociar ciertos temas en un texto, manipular un objeto o recorrer el mundo, es arte. En otros términos: en qué situación un gesto, un objeto o un texto adquieren un valor significativo que trasciende su mera existencia funcional y convencional». <sup>2</sup> Esta cuestión repasa, además del tiempo, el espacio, los contextos y las circunstancias. En ese sentido, da la posibilidad de apostar hoy por el arte, incluso cuando parezca «desautorizado» en tanto sumergido en la vida cotidiana o «diluido» en toda suerte de producciones simbólicas. Esto, si se atiende a: intencionalidades y fines, consensos, facturas y espacios de legitimación; y se tiene claridad de que, ahora más que nunca, éstas cuentan, al menos, en determinadas realidades.

Con *Actualidad*, coordinada epistemológica, establecida desde un enfoque estético- filosófico, sustentada también en lo comunicológico, se centró la atención en ese modo libre de actuar e interactuar que proponen las prácticas artísticas hoy. El arte vive en un entorno comunicacional, y no sólo para su recepción sino desde su producción misma. De ahí la necesidad de penetrar ese acto en su accionar dialéctico y dialógico. Éste se despliega en y entre sus elementos constitutivos, esos que quedaran definitivamente establecidos: el artista, la obra y el público. La intención se pone en la superación de aquellas miradas que centradas en el fragmento —y que si bien han aportado al debate desde saberes o enfoques particulares— no alcanzan a atender la totalidad del proceso en toda su complejidad, en tanto, por regla general, se dedican a la descripción de los hechos, o se valen de la producción artística para sustentar un discurso teórico... Sólo los enfoques filosóficos podrían aislar desde esa perspectiva particular y atendiendo a la época, contexto y circunstancias —sin desconectarlas del resto— rasgos o cualidades que es posible encontrar en todas éstas.

---

<sup>2</sup> Rubert de Ventós, 1974, p. 59.

Al atender la evolución de la práctica artística cubana, desde las últimas décadas del pasado siglo, es posible afirmar que se asiste a uno de los sucesos más rico, multidiverso y prolífero dentro del horizonte de las prácticas culturales. Así, particularmente en relación con el continente latinoamericano...

no hay duda de que la producción artística en Cuba se ha mantenido en sintonía —a pesar de algún que otro «desfasaje»— con el arte occidental en su conjunto, y no es menos cierto que ha sabido recorrer un camino propio, pleno de hallazgos y con reconocida patente de autenticidad, en la medida en que no se ha limitado a copiar líneas, corrientes e «ismos» de última moda en el mundo, sino que ha sabido asimilar y adecuar a sus condiciones y tareas específicas las conquistas del arte universal de la segunda mitad del siglo veinte.<sup>3</sup>

Enfáticamente, a partir de los años ochenta se hace evidente que éstos «[...] constituyeron, en efecto, el ámbito temporal de una renovación más profunda [...]. Pero bien ponderadas las relaciones causales, el también denominado «renacimiento cubano» no puede asumirse como un fenómeno inesperado».<sup>4</sup> Ya desde los años sesenta se funda la Escuela Nacional de Arte (ENA) y para 1976 el Instituto Superior de Arte. El ISA, constituido como una singular institución de nivel superior en el ámbito latinoamericano, resultó ser la expresión de una voluntad política por atender los requerimientos del desarrollo del arte cubano.

La Universidad de las Artes actúa como uno de los centros culturales, conceptuales y de creación del más alto nivel en el campo del arte, mediante el ejercicio de una práctica confrontada con el desarrollo del discurso y la creación artística contemporánea. La docencia superior del arte exige a todos (artistas, teóricos y maestros en arte) una constante confrontación con las concepciones más avanzadas del quehacer artístico y cultural nacional e internacional. Tal confrontación se da desde sus aulas con todos los retos y riesgos que ello implica. La concreción del ejercicio docente —docencia de arte— en la práctica social cuestiona sistemáticamente la viabilidad de los proyectos artísticos que se generan y también del propio proyecto

---

<sup>3</sup> Pereira, 1999: 247

<sup>4</sup> *Ibid.*, 1999, p. 251

académico. De ahí que fueran las aulas del ISA el lugar desde donde, en sentido general, se gestara lo que se ha dado en llamar «Arte Joven Cubano» o «Nuevo Arte Cubano».<sup>5</sup>

La entrada de los años noventa impone nuevos desafíos al arte.<sup>6</sup> Participar de este proceso, y en ese contexto, desde la docencia y en sus circuitos de producción y legitimación, permite decir que ya para el segundo lustro de esta década se comienzan a sentir los primeros signos de recuperación. No obstante, al tiempo de enfrentar un cambio de la sensibilidad en general, se impone atender al giro epistemológico que se ha producido. La apertura de Cuba a otras áreas del mundo, coincide con lo que, desde los centros, se ha dado en llamar «giro pictórico» y apunta a un predominio de las artes visuales. Estos años —último lustro del pasado siglo y el primero del tercer milenio— en relación con el arte cubano, refiere accesos y propuestas de todo tipo, que se concretan en poéticas y discursos que no siempre se dejan reconocer fácilmente. Se produce un cierto retorno a la tradición a partir de la innovación, y en igual medida un despliegue de todo tipo de proyectos experimentales. Había que enfrentar, desde la teoría,

---

<sup>5</sup> Refiere un modelo de prácticas artísticas. Surge a partir de un proyecto al que se denominó Volumen Uno. Fue este un proyecto que cristaliza en virtud de la apertura de espacios institucionales —de la galería a los medios de comunicación— que hasta entonces le habían sido vedados, como grupo, a los jóvenes artistas y al crítico Gerardo Mosquera. Aparecen entonces reunidos y discutidos en *Juventud Rebelde* y en *El Caimán Barbudo*. La exposición *Volumen Uno* (Centro de Arte Internacional, enero de 1981), fue un evento que trascendería como emblemático del afán de cambio llevado adelante en la isla por artistas jóvenes —a veces muy jóvenes— desde el final de los años setenta. La renovación posterior [...] perfilada en ciernes en aquel espacio, se extendió a partir de entonces y casi sin interrupciones hasta bien entrada la década de los años noventa.

<sup>6</sup> El derrumbamiento del campo socialista y la desintegración de la URSS produjo efectos inmediatos y mediatos en la sociedad cubana, que tendrían su repercusión en el ámbito cultural en general y específicamente en el terreno de la enseñanza y la práctica artística. Se vivieron entonces momentos tensos y complejos en relación con el vínculo arte-institución. Sin embargo, la voluntad política en diálogo con la vocación crítica y liberadora del arte —en tanto expresión de su compromiso con nuestra realidad socio-cultural— hizo posible que se observaran los primeros signos de una recuperación progresiva de la esfera de la cultura, y esto se da en un lapso de tiempo relativamente corto. Entonces, como refiere la Dra. Pereira: «[...]la recuperación obedeció sin dudas a la asunción madura y responsable de un modelo de desarrollo institucional de la cultura que al tiempo que trataba de operar con preceptos económicos de nuevo tipo, articulaba con la vasta experiencia promocional acumulada y, muy especialmente, con la sólida tradición de una enseñanza artística que, ni en los momentos más críticos se permitió el más mínimo retroceso.»

un espacio multidiverso. A un tiempo se legitimaban y destronaban poéticas y discursos.

El ISA, como se ha dicho, es un espacio de producción y reflexión para el arte, al tiempo de favorecer su confrontación. Múltiples proyectos se gestaron, desde la universidad o en relación con ésta, en este arco temporal. Se promueven toda suerte de propuestas y discursos: aquellas con más apego al canon clásico, a las que siguen todo tipo de tendencias dentro de las «nuevas vanguardias» y hasta aquellas que se inclinan por lo más trasgresor e insólito. Intentar explicar, desde la estética tradicional, lo que acontece con el arte en Cuba y por supuesto a escala mundial, resulta una empresa imposible.

En esta etapa, se encuentra un predominio de proyectos artísticos de inserción, asunción y vínculo con la realidad sociocultural cubana actual. En ciertos casos, se aparecen como colectivos; proponen un estudio vivencial de la realidad social del hombre en situaciones disímiles, todo a partir de la creación artística. Subrayan los vínculos del arte con la vida. Es justo la intencionalidad del artista y, desde su persistencia, pericia y conocimientos, lo que está decidiendo la producción de ofertas de arte.

Vale significar dentro de los muchos proyectos de artes aquellos que se generaron desde la universidad durante este período. La DUPP (Desde una Pragmática Pedagógica), guiado por el artista René Francisco Rodríguez; el colectivo ENEMA, liderado por Lázaro Saavedra; el proyecto Investigación, Arte y Experiencia (2001-2007); el DIP (Departamento de Intervenciones Públicas); la L.CONDUCT-A-RT, de Ruslán Torres; el Estudio Carlos Fariñas de Arte Electroacústico Musical del ISA, que fundaran el propio Fariñas y Roberto Valera; también Isadanza, dirigido por la Dra. Bárbara Balbuena; y el Proyecto de Teatro El Ciervo Encantado, que dirige Nelda Castillo. Todos estos proyectos experimentales devienen, de alguna forma, en tanto exploran en procesos de construcción a partir de experiencias vivenciales.

La invitación es a compartir el proceso, a tenor de ese punto de mira, ese enclave conceptual: *Actualidad*, para atender a los diversos modos de hacer arte en el presente contexto. Así, se entiende que las prácticas artísticas pueden ser diversas como

diversas son también las poéticas que se asumen y legitiman. De igual modo los discursos que se promueven sobre las múltiples propuestas. La praxis toma lo que necesita de la tradición y de otros saberes, asume el desarrollo tecnológico y propone la trasgresión.

Desde la noción *Actualidad*, tal como se maneja en este trabajo, se orienta la mirada dentro del contexto cubano actual. Se visibiliza que el arte es un acto, y resulta ser presencia de algo que está ubicado, también, en un tiempo-espacio; asimismo, revela la capacidad de actuación que tiene ese algo —posibilidad real de actuar, de accionar y actualizar— desde modos diversos, y por lo tanto de existir actualizado. Subsume elementos conceptuales diversos y los trasciende.<sup>7</sup> Da la posibilidad de captar no sólo el instante sino el devenir del proceso, en tanto «totalidad» devenida en «obra de arte».

«Mirar no es percibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia»,<sup>8</sup> en tanto no se trata de meras visiones porque «más que visiones, ahí hay organizaciones del mundo».<sup>9</sup> Régis Debray hace evidente que el arte, a lo largo de la historia humana, es resultado de un tipo de visión, mirada o perspectiva; entonces, cada etapa de la historia tiene un modo de entenderlo, que no sólo resulta una concepción o modo de asumirlo y explicarlo, sino que refleja una visión que organiza el mundo y lo configura. El arte de hoy, como el de todos los tiempos, da testimonios de cómo somos, cómo vivimos e incluso de cómo estructurar, desde el presente, el mundo en que deseamos vivir.

Resultan, entonces, un buen pretexto —y sólo a modo de ilustración— algunas de las propuestas de algunos de los proyectos antes referidos: el proyecto Investigación, Arte y Experiencia (2001-2007) es un espacio de fusiones de toda índole, que convoca a otros jóvenes talentos, desde la docencia de arte, a unirse para desplegar sus ofertas en *El Ciervo Encantado*. E igualmente parte de la obra del cineasta Fernando Pérez que, aun cuando no es un proyecto generado desde el ISA, ha existido, también, en relación con este centro de altos estudios.

---

<sup>7</sup> *Actualidad* aparece en tanto noción que al tiempo de ser contentiva de otras: como pueden ser novedad, objetualidad y performatividad, las trasciende.

<sup>8</sup> Debray, 1994, p. 38.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 39.

Centrada la atención en algunas de las propuestas que fueran guiadas por Ruslán Torres, es posible revelar cómo a partir de la acción-reflexión-acción, en una dinámica grupal, es que se va auto-generando cada propuesta. Tal dinámica condiciona la manera en que el artista interactúa con su público, pues más que dirigir, estimula un proceso de análisis y reflexión; para aprender junto a él y de él para construir entre todos. No se puede predecir lo que va a suceder, sólo es posible prever los posibles rumbos de dicho accionar, atendiendo a una intencionalidad. Es en ese margen liberador e irrepetible que pueden llegar a vivirse experiencias o situaciones portadoras de novedad emocional, cognitiva, intelectual, valorativa. De ahí que la actuación viene a ser la herramienta o el elemento principal en el desarrollo de una propuesta o «acto», que actualiza los contenidos y formas en que se despliega lo artístico, pues es ella la encargada de permitir el avance del proceso de creación, asimismo de dar valor y significación a lo que se está realizando. Es así que la vehiculiza y permite alcanzar ciertos estados, esos que valorizan la propuesta.

En estos casos, la «obra de arte» —si es que se puede seguir usando este término— se presenta involucrando directamente, como nunca antes, al propio artista con sus experiencias vitales, psicológicas y conductuales, portadoras de significantes con implicaciones éticas, políticas... Del mismo modo, se involucran todos aquellos que decidan participar como sus interlocutores: el público, devenidos, en innumerables ocasiones, como participantes-hacedores. Se apela a la formación de un consenso que resulta de flexibilizar e integrar estructuras jerárquicas. Esto se corrobora en las reflexiones que hace el propio Ruslán Torres sobre la teoría estética de vincular, en la cual propone que «un vínculo no es sólo pensar con responsabilidad en y desde el otro, es *actuar* con él, es interactuar, es incorporarse a su experiencia, es en definitiva ayudar a construir una nueva experiencia».

Estas propuestas no se pueden asumir desde la teoría estética tradicional, sobre todo, si insistimos en asumirlas con una perspectiva homologante y lineal, o simplemente descriptiva, que, como en la tradición, centre la atención, indistintamente, en uno u otro de los elementos constitutivos de la praxis: el artista, la obra (asumida incluso como la actitud del sujeto, el espacio o el proceso del arte) y el público

(al que se le asigna un nuevo rol). También es posible otorgarle al arte un estatuto enfáticamente autónomo.

El Ciervo Encantado resulta una propuesta que se reconoce dentro de la más depurada concepción del teatro experimental. Se trata de una práctica que apela a una tradición teatral, desde donde se actualizan estructuras morfológicas ya trascendidas. Se distingue y protege de cualquier intento de espectacularidad. Al respecto, Nelda, su directora, señala:

La obra de teatro tiene su centro en el cuerpo vivo del actor. Ese aquí de la obra parte del cuerpo. La esencia está en que yo vengo todos los días a ver la obra y veo a alguien ahí que está vivo, y como está vivo es distinto todos los días. Es a partir del actor que se pueden tender puentes de comunicación, o no, con las demás artes, pero es ahí, del cuerpo del actor, que puede ser ya una escultura, puede ser ya que pase por no sé cuántas imágenes artísticas, de qué tipo, convocando no sé qué misterios [...].<sup>10</sup> Es el accionar, desde y con el cuerpo del actor, el modo de actuar, y, al propio tiempo, lo que actualiza y distingue las propuestas: «el teatro no debía imitar al cine, ni imitar la televisión. Yo lo digo porque he visto obras de teatro que me han parecido un horror. Hace poco estuve en Avignon, y asistí a una obra de teatro, se llamaba Cocaine. En el escenario, se desplegaban cantidad de medios sofisticados y éste daba vueltas, pero resultado era un espanto. Para mí, es un error que en una obra de teatro se tenga que recurrir a otro medio expresivo, como si lo teatral resultase insuficiente.»<sup>11</sup>

Sin embargo, se trata de una invitación a cuestionar, liberar e integrar espacios y derribar fronteras. Fronteras que ya han sido derribadas en el mundo de hoy, sólo que con otros fines, con el fin de desmovilizar al ser humano, de entretenerlo y consumirlo..., al mismo tiempo en que consume. En este caso se trata de las fronteras entre las artes y sus lenguajes:

---

<sup>10</sup> Coloquio, 2005: 8.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 2005: 9.

el teatro que ellos hacen nace orgánicamente del entramado experimental del gesto, la acción corporal y la dimensión visual toda del actor; su cuerpo siempre dará el principal parlamento, en tanto su voz se proyecta como una incautación, como un orgánico sonoro más allá de la palabra. Es tanto de imágenes lo que nos brindan que nos parece estar ante esa frontera borrosa que nos convoca, ante nuevos Agenciamientos Territoriales de Enunciación, como diría Guattari.<sup>12</sup>

Estas propuestas tienen la resistencia abierta o cautelosa de muchos teatristas, que inmersos en concepciones puristas no alcanzan a ver la hondura y profundidad del reto al que está convocado el arte actual y al que Nelda, con su grupo, accede y desafía, sin que por ello se niegue el valor del canon clásico o tradicional, aún en vigencia. En relación con esto, apunta:

hay una cosa interesante, casi todo el mundo del teatro que viene a ver obras de los demás teatristas, vienen con un prejuicio, el prejuicio que les impone el modo en que ellos conciben debe hacerse teatro. Yo pienso que, a veces, un público menos conocedor y hasta ingenuo, está más abierto a toda propuesta y es más penetrante. Por eso muchas veces yo prefiero que vengan bailarines, que vengan músicos, que venga gente de la calle a ver mis obras, a que vengan gente de teatro. Y, claro, esto tiene que ver con pautas, con reglas que recibieron en su formación, que fueron pautas y reglas mal asumidas, pues se concibieron como excluyentes.<sup>13</sup>

Pensar el arte como integración o fusión de poéticas, de lenguajes, como un espacio de confluencia de saberes-haceres, que en virtud de la intencionalidad del artista determina sus modos de actuar... y de donde brota esa nueva poética, la suya:

si asumes un método de actuación y lo concibes como pauta de valoración para todo tipo de actuación, como el único modo válido de hacer teatro, lo que podría ser bueno se convierte en un error

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, 2005: p. 5.

<sup>13</sup> *Idem.* 2005: p. 10

[...]. En el teatro la hay y pasa por el cuerpo del actor. Para mí el a, b, c del teatro radica en el cuerpo del actor. Lo primero que tiene que conocer el actor es su cuerpo, de ahí parte todo. Ahí está la esencia que no puede olvidar ningún actor, ahí está su memoria, luego podrán venir métodos, estilos, estéticas [...]. Me gustaría, además, aclarar que ese camino que yo proyecto como el a, b, c es una vía para eliminar obstáculos, pero no para repletarte de habilidades técnicas. Estas vendrán y se necesitarán después del conocimiento de tu cuerpo. Lo primero no será un llenarte, sino un vaciarte. Después de despojarte de lo que no es tuyo, de lo que no te es propio, de andar este camino de liberación, donde encuentras tu voz, tu ser, tu esencia, es que puedes enfrentar cualquier tipo de teatro.<sup>14</sup>

Por otra parte, el cine puede resultar la mejor expresión de esta época; desde el séptimo arte es posible hacer una cartografía cognitiva de nuestro inconsciente político, como diría Jamenson.<sup>15</sup> El cine cubano de la época revolucionaria es un cine esencialmente de vanguardia que, signado por el neorrealismo italiano de posguerra y por lo más revolucionario de la producción internacional, pone de manifiesto lo que hemos sido, lo que somos o pudiéramos ser. Ha contado con destacados realizadores, entre los que se puede señalar, por su obra a Fernando Pérez. De lo que aquí se trata es de cómo se estructuran sus propuestas, en particular su *Suite Habana* y *Madrigal*.

Este artista protege con toda vehemencia una cinematografía, devenida arte, de cualquier tipo de realización con fines comerciales y de entretenimiento; aquella que en tanto industria cultural hiciera a Benjamin preocuparse y ocuparse del asunto, y a Adorno tornarse apocalíptico. Cada propuesta de Fernando hace pensar en el cine, en tanto arte, como un *acto-actuante*; acto que implica un determinado modo de actuar y accionar, en una dinámica de la que resulta una actualización de contenidos y formas de hacer y entender. Esa dinámica compromete a todo el equipo que participa en el proyecto y garantiza su factura desde la fotografía, la banda sonora, el diseño...

---

<sup>14</sup> *Idem.*, 2005: p. 10

<sup>15</sup> Jamenson, 1995, p. 6.

Para componer su *Suite...* este director libera las impresiones que, conscientes o inconscientes, habitan en él. Construye una visión de la vida cotidiana. Por el grado de intensidad con que se da su relación con esta, puede decidir, además, aquella Habana que más le interesa contar:

Me gusta, como a Eusebio Leal, andar en La Habana y observarla. Y compartir los sucesos cotidianos y sorprendentes que a cada momento se vive en Centro Habana, Los Sitios, Jesús María. Me gusta caminar. Y a veces, cuando camino, siento como si tuviera una cámara en mi cabeza. A muchos de los personajes de *Suite Habana* los conocía sin conocerlos personalmente, ya los había visto en la calle. Cuántas veces me pregunté qué vida, qué esperanza, qué desesperanza habría en los viejos que venden maní por el Prado, en los bicitaxistas de Zanja, en las colas que esperan el camello para Alamar.<sup>16</sup>

La Habana de la *Suite...* se expresa a través de los habaneros, en sus actuaciones. Con la mirada de un creador que se impresiona, conmueve y emociona con lo que ve y actúa. Transmite una especie de energía a los otros, a aquellos que junto a él se lanzan a vivir la experiencia; esa que más tarde devuelven en imagen y sonido, como en el caso del ojo a través del que ve: el director de fotografía, su colaborador fundamental Raúl Pérez Ureta, según declara el propio Fernando.

Es, pues, su capacidad de actuación y actualización —con una mirada capaz de captar sutilezas en los gestos, los rostros...— la que permite a Fernando relacionarse, seleccionar, valorar, asumir o desechar —porque sufre y disfruta— lo que decide narrar. La poética brota de su intencionalidad, en virtud de la responsabilidad social que el artista de este tiempo asume. El artista se produce de una comunicación particular consigo mismo y con su entorno, esa que permite a los poetas, artistas, filósofos... penetrar en el mundo de la vida para lograr decir su verdad, que es también poética, con claridad meridiana... *Suite Habana* devuelve el juego de luces y sombras de una Habana que despierta, al ritmo de esa música que se percibe,

<sup>16</sup> Martínez Tabares, 2003, p. 4.

del empaste producido a partir de cada uno de los sonidos que le son característicos. Son los rostros de los seres que la habitan los que hablan desde cada una de sus expresiones. El movimiento en el interior de los hogares; la dinámica del ir y venir en las avenidas en ese amanecer. Todas son acciones cotidianas.

Los actores presentan al cubano común inmerso en su vivir cotidiano. Este equipo de realización discierne en lo estético de la cotidianidad; aprovecha lo artístico que existe en cada una de esas personas y que contienen el mundo de la vida. Dibuja y desdibuja, en lo virtual, una Habana objetual; la arquitectura en toda la suntuosidad que tuvo y la que aún conserva. Se detiene en cada uno de los gestos, en los rasgos que definen a estos seres y los presenta ante los demás. Acciones que se repiten en un tiempo real: el batir de las hojas de los árboles en contraste con el movimiento de los pensamientos. Todo se puede sentir. Cada «actor» genera una relación con cuanto le rodea. Así, acciones cotidianas e intrascendentes se tornan trascendentes.

Otro mérito que asiste a estas propuestas es hacer de lo ordinario lo extraordinario. *Suite...* no registra parlamento alguno, apela a otros lenguajes: sonoro, visual, quínésico... Sorprende con el sentir de cada uno. Capta las emociones, el discurrir de los pensamientos, capta el entramado de los sueños y revela las aspiraciones. Lo que fue, lo que es. La mirada de diferentes generaciones que coexisten. Con todo, se va contando una historia mayor desde las historias individuales. Para *Suite...* no es posible pensar en clasificaciones convencionales. La obra sigue una estructura musical, pero se asienta en la expresividad de la imagen y la banda sonora, y logra revelar las esencias del ser, del cubano común de este tiempo.

Obligar a determinadas formalizaciones conceptuales contribuiría a la fuga de las sutilezas que dan sentido y riqueza a esta búsqueda actual, sumergida en el sentido de la vida misma. Razón, quizás, por la que el arte contemporáneo se apoyara, una y otra vez, en la experiencia, la vivencia en el proceso, que son donde interactúan libremente todos y cada uno de los elementos constitutivos del arte y sus discursos, donde el proceso comunicativo es determinado por el vínculo entre el artista, la obra y el público.

Con *Madrigal* sucede otro tanto, aún con esa carga elevada de simbolismo que señalan algunos críticos. Lo cierto es que Fernando es un intelectual con una agudeza especial para ver y penetrar en lo más profundo de la vida. Apela aquí enfáticamente a la búsqueda en la subjetividad humana. Se trata de una película deliberadamente artificiosa, eso sí, impecablemente bien realizada. Se plantea serios retos dramáticos y los resuelve. Revela el modo en que coexisten la «verdad y la mentira». Eso justo es lo que busca y devuelve.

Penetra los confines y sin proponérselo asume la fórmula filosófica de relacionar lo aparente y lo real; lo que parece y no es; lo que es y no parece, estimulando al espectador a no detenerse en la superficie de las cosas porque siempre hay algo más<sup>17</sup>. Se trata de buscar respuestas a las mismas preguntas: quiénes somos, qué hacemos, cuál es la relación con el mundo de la vida, cómo se configura y reconfigura el mundo que nos rodea. Quizás Danto tenga razón cuando habla de la configuración de un lugar común para el arte actual y la filosofía. Y no quiere decir esto que el artista tenga que ser un filósofo, o que el filósofo sea un artista. Sin embargo, lo que es inevitable es que el arte hoy sólo es posible cuando deviene espacio para sentir, reflexionar y pensar.

Cabe apuntar aquí que la elección de la obra de Fernando Pérez no excluye la existencia de múltiples proyectos en el ISA, enriquecedoras en ese mismo sentido, sólo que no es posible pedirle a los jóvenes creadores un resultado estético que sólo puede ser fruto de una maduración del pensamiento artístico, como es el caso de la obra de Fernando Pérez. El grado de hondura de su mirada en nuestra realidad de hoy es tan lacerante y actual, precisamente por el nivel de organicidad que alcanza su reflexión simbólica.

El desarrollo de cada una de las propuestas antes reseñadas, a modo de ilustración y vista desde la coordinada propuesta, permite advertir que el proceso artístico, en sí mismo, no admite ser enfrentado, hoy, asumiendo la perspectiva propuesta por el pensamiento clásico tradicional. Aquel que acostumbrado a seccionar el mundo en conceptos jerárquicos no da la posibilidad de captar en toda su complejidad la dinámica de las relaciones, y lo que establece

---

<sup>17</sup> Coloquio, 2004: p. 20

son «determinaciones, dependencias, causas y efectos».<sup>18</sup> Ahora de lo que se trata es de intentar atrapar, de alguna manera, toda la riqueza de estos procesos en sus dinámicas, para hacer visible que el *arte* es, atendiendo a sus fines, ese espacio de reflexión, investigación- acción, crítica, aprendizaje, búsqueda de identidad, análisis de problemáticas humanas que, al ser cotidianas y recurrentes, median y determinan la proyección del mundo que constantemente configuramos.

Dicho proceso se va autogenerando en dependencia de las representaciones, actitudes, comportamientos, circunstancias, entrenamientos y competencias comunicativas, o sea *habitus*.<sup>19</sup> Como diría Bourdieu, se va desarrollando a lo largo del proceso de generación y realización del valor artístico. Se asumen los imperativos de la época, el desarrollo científico-técnico, los medios de producción de información y conocimiento, así como de comunicación. En ese proceso de autodescubrimiento se condiciona una manera novedosa de asumir y entender tanto el arte como la vida actual. Cada «obra» es un acto que construye una dinámica de relaciones comunicativas —de orientación dialógica— que actualiza, a partir de sus elementos estructurales, el artista, el público, sus consensos y los espacios. Es éste el elemento esencial para luego valorizar, en toda la gama posible de relaciones, cada propuesta.

De modo que lo más interesante es la manera en que se articulan los procesos de interacción humana en los nuevos contextos, con los nuevos medios y modos asumidos por el artista. Estos actos se edifican a partir de las matrices culturales de los individuos es decir, del conjunto de conocimientos que poseen de su historial sensible, de las experiencias vividas —esas que condicionan la forma de entender la realidad—. Es desde ahí que se puede ascender a un trance colectivo que legitime el reconocimiento, la aceptación y la búsqueda de los consensos. Proceso mediado necesariamente por la acción comunicativa.

La idea anterior remite directamente —además de a Habermas— a la propuesta de Paulo Freire que, a pesar de haber sido concebida desde lo pedagógico, sirve para pensar y asumir de

<sup>18</sup> Delgado, 2002, p. 9.

<sup>19</sup> Estructura generadora de prácticas, guía de las percepciones e interpretaciones, que se forma a partir de los grupos fundamentales que determinan el desarrollo del individuo: la familia, la escuela, la comunidad, etcétera.

un modo novedoso el proceso de conocimiento y transformación que vive el arte. En ese mismo camino, los trabajos de Katia Mandoki, en particular los que refieren a una estética de lo cotidiano, resultaron básicos desde el punto de vista teórico-metodológico para atender desde su construcción, configuración y despliegue la praxis del arte actual. Martín Barbero alertó, en relación con las prácticas culturales, la necesidad de atender el necesario «desplazamiento metodológico para ver el proceso entero de la comunicación desde su otro lado: el de las resistencias y las resignificaciones que se ejercen desde la actividad de apropiación [...]».<sup>20</sup> Procesos en los cuales los sujetos, en su interrelación, construyen significados a partir de su reconocimiento y de su identificación con determinados saberes-haceres.

La sustentación de trabajos experimentales dirigidos a asumir y reflexionar sobre los retos contemporáneos del arte en su relación con el hombre mismo y con el mundo de la vida cotidiana, devela claramente la asunción de un acto comunicativo dialéctico y dialógico, con énfasis en el proceso. Precisamente en eso es donde radica hoy el valor de la «obra».

Desde *Actualidad* ha sido posible pensar y hablar de arte cubano actual, en virtud de que los límites entre quien propone y quien dispone se disuelven para dar paso a la coexistencia de ambas condiciones y en cada uno de los polos del proceso. Las propuestas de los proyectos antes mencionados, amén de sus distancias y puntualidades, se encuentran en el hecho de que existen en tanto acto —como proceso comunicativo— que tiene presencia actual, poder de actuación y capacidad de actualización. En ese proceso se revelan las matrices culturales, esas que habitan en el cuerpo y en la mente y actúan desde el cuerpo cultural;<sup>21</sup> desde ahí se reconoce el necesario desplazamiento del arte en los umbrales del tercer milenio.

---

<sup>20</sup> Martín- Barbero, 1987, p. 23.

<sup>21</sup> Término manejado por Victor Fuenmayor: 1999. Se refiere a la creación de una técnica del cuerpo desde la identidad corporal y el autoconocimiento, como huellas de identidad individual y cultural; los modos de relacionar el cuerpo con los diferentes lenguajes del ser y del arte, a partir del proceso de personalización del aprendizaje técnico, de la creación y de las lecturas de las obras. Según él, es este proceso el fondo artístico expresivo y un medio eficaz para el desarrollo del sujeto. Se detiene en la situación del sujeto y las técnicas corporales que han formado la socio-imagen del cuerpo latinoamericano, desde una comprensión del cuerpo cultural, expresado de forma integral y simbólica.

Esto responde a una situación que se revela cada vez más compleja, difusa y heterogénea, especialmente en la producción artística, aunque también afecta a otros aspectos de la actividad humana. Tal como se ha explicado, los cambios se suceden desde lo cultural.

Téngase en cuenta la noción de cultura que se expande e instaura desde los centros, en virtud del fenómeno globalizador, esencialmente como canal con un contenido banal, fútil, trivial, superficial. Desde esta vía se ha entronizado, sutil y sistemáticamente, esa sociedad del consumo. Desde lo cultural se ha impactado sustancial y definitivamente en la economía neoliberal del mundo de hoy. La sociedad es diseñada desde las lógicas comunicativas, desde las industrias productoras de subjetividad. Otros aspectos pueden añadirse a los antes mencionados; ahora lo que permite la diferencia, en el caso del arte, está en la voluntad de provocación y crítica que implica el poner en tela de juicio los sentidos, el cuerpo, los comportamientos humanos y sociales, a tenor de la tradición y desde lo más innovador, igual en términos de producción simbólica.

*Actualidad* permite afirmar que el arte existe, al menos, desde tres razones suficientes: 1) atendiendo a la intencionalidad del artista; 2) a los consensos que se establecen desde el proceso de generación del valor artístico, y 3) a la existencia, cualesquiera que estos sean, de circuitos de legitimación. Estos tres elementos se fusionan en el acto mismo de generación del arte. Todo, atendiendo a la «totalidad» y configuración dialéctica y dialógica, como propuesta de superación a toda suerte de miradas parciales o fragmentadas, las que se afilian a uno u otro polo: ya sea el de la definitud o el de la total apertura de referentes.

El artista no es simplemente un productor,<sup>22</sup> que ha sido producido por sus circunstancias, es un productor intelectual que asume la responsabilidad con su tiempo; asiste al cónclave y desde éste explota todas las posibilidades que tiene aún la práctica cultural a la que se dedica: el arte. A pesar de las lógicas comunicativas y de mercado, de los espacios de legitimación y de las instituciones, despliega su oficio, convierte el proceso de generación y realización del arte en un

---

<sup>22</sup> Aun cuando sea el trabajo quien nos produce y reproduce, y en eso se concuerda con Brea, es posible la diferenciación si se tiene en cuenta la responsabilidad social que asuma el artista, en tanto trabajador intelectual.

espacio de fusiones y confluencias. Legítima, en medio de un caos aparente o real, el compromiso consigo mismo —por decirlo de alguna forma— y con la realidad que le toca vivir. No son, ni pretenden ser, seres exclusivos; eso sí, poseen una percepción muy aguda y desde ahí logran ver con una penetración peculiar —esa que no es común a todos los humanos— las asonancias y disonancias que lógicamente porta todo proceso socio-cultural. Dicen su verdad, que resulta ser una verdad poética, y lo hacen con peculiar precisión y profundidad, devolviendo al arte su función crítica y liberadora.

Queda clarificada a lo largo de estas líneas que es la intencionalidad del artista, por su capacidad para zanzar cualquier fisura, la que está decidiendo la supervivencia del arte en el contexto actual: «existe un despliegue tan amplio de operaciones artísticas en las que prevalece de forma clara el aspecto mental- intelectual, filosófico- analítico, frente al hasta hace poco considerado como determinante para el arte visual [...]».<sup>23</sup> Sus operaciones de hoy son portadoras de los desplazamientos producidos por el arte de vanguardia: «una vez desaparecida la importancia del objeto en sí [...] quedaba por considerar, más que nada, la operación ejecutada por el artista y su intencionalidad y no su resultado tangible y comercializable [...] efectivamente, estos, insistieron en la importancia del momento intencional...».<sup>24</sup> No existen, tal como señala Brea, las «obra de arte» en sentido moderno. La «obra de arte», sería pues esa *red comunicativa* que da cuenta de todo el proceso de generación y realización del arte, ese que se visibiliza a partir del trabajo y las prácticas que, como él mismo afirma, podemos denominar como «artísticas».<sup>25</sup>

El testimonio de todo cuanto se ha dicho es el trabajo de esos intelectuales que se reconocen a sí como mismos artistas, al igual los teóricos y críticos de arte cubano, como es el caso de Graziella Pogolotti, Raquel Carrió, Amado del Pino, Eberto García, Vivian Martínez Tabares, Omar Valiño, Noel Bonilla, Ismael Albelo, Manuel López Oliva, Lupe Álvarez, Rufo Caballero..., por sólo mencionar algunos. Todos ellos fueron, en algún momento, profesores o cómplices del acontecer del ISA.

---

<sup>23</sup> Dorfler, 1975, p. 95.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 89-90.

<sup>25</sup> Brea, 2004 (*El Tercer Umbral*), p. 156.

La idea del arte como algo vivo, sensiblemente cargado y comprometido con el paisaje socio-estético, ético y político cubano, es una constante en la obra de Gerardo Mosquera; un arte que según sus propias palabras «pone de manifiesto y comunica cierta relación entre la humanidad y el mundo, o de viene un modo de asumir responsabilidad por ella, viviéndola o experimentando con ella [...]». Este crítico argumenta en favor de la importancia del artista en relación con los acontecimientos de la cultura cubana actual, del reconocimiento de los cambios que han sido obligados por las relaciones de poder y sus estructuras, a tenor de los inevitables alcances globalistas.

Otro tanto sucede con el público, ese al que se le fue asignado la condición, asignada, de observador. Este es un rol que fue cambiando a todo lo largo del siglo xx. Sus posibilidades de participación se amplían progresiva e infinitamente. En nuestros predios, suele hablarse de público cuando hay una familiaridad con el lenguaje y los códigos; sin embargo, en un universo tan fragmentado como el que vivimos sería un reduccionismo suponer la posibilidad de una misma tesitura para este elemento estructurador. Si bien muchas propuestas presuponen un público entendido, otras apelan al más común de los mortales puesto que lo asumen como parte de la propuesta misma.

El lenguaje constitutivo de esos proyectos a medio camino entre lo etnográfico, lo antropológico, lo ecológico, lo lingüístico, lo psicodramático y muchas otras vertientes disciplinarias, algunas de ellas de extrema juventud, no resulta totalmente descifrable ni tampoco lo pretenden. El arte se ha constituido como espacio de confluencias con fines útiles para sistemáticamente escapar de cada condicionamiento formal. Pueden, por tanto, resultar lógicas las manifestaciones de perplejidad que se constatan en relación con lo artístico de hoy en día. Del mismo modo en que lo estético se ha extendido visiblemente, tal como siempre estuvo, en todo el tejido de lo social, así el arte incorpora lo vivencial, la experiencia y agregando elementos de la cotidianidad. Ese confluir de vertientes no es tan nuevo en sí mismo. Dorflès hablaba abiertamente de ese fenómeno a mediados de los sesenta. En el patio este fenómeno ha ganado especial relevancia en las últimas décadas, sin que llegue a conquistarlos a todos: unos porque no logran sustraerse del purismo occidental y otros porque no pueden rebasar el lugar que el sentido común ha otorgado al arte.

De ahí que en los circuitos de legitimación se encuentre a los rostros convidados de siempre. Esto no es noticia.

Lo cierto es que una parte de esas propuestas necesitan vivir como experiencias de cotidianidad, a pesar de que el transeúnte implicado, en muchos casos, sólo llega a medias a ser el «público» en el sentido que le fuera asignado por la tradición. En las obras de Fernando Pérez o Ruslán Torres, por ejemplo, el público alcanza un alto grado de implicación, pero no necesariamente porque comprenda la naturaleza simbólica del discurso en que participa. De hecho, esto no siempre tiene que resultar algo relevante. Por tanto, el reconocimiento de la heterogeneidad del público lejos de inhabilitar las propuestas, a nuestro juicio, añade otra importante arista a estas prácticas. En todos los casos mantienen la atención claramente concentrada en la producción de un valor: la del arte y su inserción en la sociedad. Estos consensos también inciden y en ocasiones deciden los destinos del arte.

Los eventos, festivales, encuentros de arte y publicaciones, promovidos o auspiciados por toda suerte de instituciones cubanas, así como los talleres de crítica que se desarrollan en o fuera del ISA dan testimonio de la existencia de circuitos de legitimación. En todos los casos hay espacio para el debate, la presentación y difusión de lo que se produce. El arte no siempre se produce con fines comerciales o para colocarse en los circuitos tradicionales, aún cuando sería muy ingenuo afirmar que la circulación y comercialización no sea, también, uno de sus imperativos y destinos... No se puede negar que exista un intento de autenticación de sus productos en los espacios exhibitivos, de circulación y comercialización del arte, y aunque mucho se ha especulado acerca de los efectos que el mercado ha podido ejercer en el arte cubano —que transitó largos años casi al margen y a salvo de los arrasadores tentáculos de «la industrialización de la cultura»— se observa que la mejor parte de ese arte (nada minoritaria, por cierto) ha sabido prepararse y adecuarse al reto sin envilecerse...

Detrás de cada «alarde técnico» que habilita a las obras para hallar un espacio en los circuitos exhibitivos nacionales y foráneos y para competir en el mercado de bienes simbólicos, persiste la irreversible

conciencia del valor social del arte y de su necesario accionar en los enclaves ideológicos y culturales de su propio ámbito.<sup>26</sup>

Para cerrar estas páginas vale recordar las palabras de Ales Erjavec: «como se ha dicho, el arte, como la vida en general, siempre encuentra un camino, si surge la necesidad»,<sup>27</sup> tal como ocurre en una época en la que no es posible distinguir, claramente, entre la producción industrial y la artística, por demás sobresaturada de imágenes y lógicas comunicativas que nos han sido impuestas. No obstante, existe la otredad al hacer y pensar globalizado. La alteridad, incluso dentro de estas producciones, simplemente, existe.

---

<sup>26</sup> Pereira, 1999, p. 258.

<sup>27</sup> Erjavec, 2003, p. 14.

## Bibliografía

ADORNO, T. *Teoría estética*. Barcelona, Ediciones orbis, 1983.

BARBERO-Martín, J. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura, hegemonía*. México, Gustavo Gilí, 1987.

BOURDIEU, Pierre, *Las regals del arte: génesis y estructura del campo artístico*. Madrid: editorial Anagrama, 1995

BREA, J. L. *La Era Postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Disponible en: <<http://www.laeraposmedia.net>> y <<http://www.joseluisbrea.net>>, 2004.

\_\_\_\_\_, *El tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. CendeaC. Disponible en: <<http://www.joseluisbrea.net>> Coloquio. (2004): «...una Habana no tópica, no típica, pero que existe», en *Revista Cúpulas*. Publicación semestral. ISA. ISSN 1025- 0263. núm. 16. agosto-diciembre, 2004.

\_\_\_\_\_, “La frontera borrosa entre las artes”. (en) *Revista Cúpulas*. Publicación semestral. ISA. ISSN 1025-0263. núms. 17-18, 2005.

DEBRAY, Regis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona, Paidós ibérica, 1994.

DELGADO, Carlos J. «Marxismo y ecología: complejidad de un problema, o ¿un problema de complejidad?», en *Revista Cubana de Ciencias Sociales*, Instituto de Filosofía. La Habana, núm. 32, 2002.

DORFLES, Gillo. (1975): *Del significado a las opciones*. Editorial Lumen. Barcelona.

ECO, U. (1991): «La Definición del arte». en: J. O. Suárez Tajonera. (comp.) *Textos Escogidos. Estética*. Tomo I. Ciudad de la Habana. Editorial Pueblo y Educación, 1991.

\_\_\_\_\_, *La Estrategia de la ilusión*, Buenos Aires, Lumen, 1998.

\_\_\_\_\_, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona. Lumen, 1993.

\_\_\_\_\_, *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen, 1997.

ERJAVEC, Aleš. «El giro pictórico y sus consecuencias globales.» Disponible en: <[http://www.miradas.eictv.co.cu/content.php?id?id\\_articulo=265](http://www.miradas.eictv.co.cu/content.php?id?id_articulo=265)>, 2002.

\_\_\_\_\_, (2003): «El 'fin del arte' y otros mitos postmodernistas.» Disponible en: <[http://www.miradas.eictv.co.cu/content.php?id?id\\_articulo=265](http://www.miradas.eictv.co.cu/content.php?id?id_articulo=265)>, 2003.

FUENMAYOR, Victor, *El cuerpo de la obra*. Venezuela, Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Universidad de Zulia. 1999.

JAMESON, Frederic, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid, Visor Distribuciones S. A. 1989.

\_\_\_\_\_, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona, Paidós, 1991.

\_\_\_\_\_, *La Estética Geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Madrid, Paidós, 1995.

LYOTARD, J. F. *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra. 1986.

\_\_\_\_\_, «¿Qué era la posmodernidad?» en *El debate modernidad posmodernidad*, p. 160. Disponible en: <<http://www.educ.ar>>, 2003.

MARTÍ, José, «Nuestra América», en *Páginas Escogidas*, Tomo I. La Habana, Ediciones Políticas, 1974.

MARTÍNEZ Tabares, V. «Intuiciones de Fernando Pérez», en *La Gaceta de Cuba*, julio-agosto, UNEAC. C. de la Habana, 2003.

MARX, K. (1965): *Manuscritos económicos y filosóficos de 1944*. La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1965.

PEREIRA, Ma de los Ángeles. «El arte cubano en el continuo de sus desafíos: ante y durante un período 'especial'», en *Revista Universidad de La Habana*, núm. 250, 1999.

PRADA OROPEZA, Renato, *Literatura y realidad*. México: FCE/ UV /BUAP, 1999.

RUBERT de Ventos, X. *La Estética y sus herejías*, Barcelona, Anagrama, 1974.

SÁNCHEZ MEDINA, Mayra. *La Estetización del mundo de la vida, problemas epistemológicos*. [Tesis de Doctorado]. Instituto de Filosofía. Ciudad de La Habana, Cuba, 2005.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. *Las ideas estéticas de Marx*, La Habana. Ediciones Revolucionarias, 1966.

## **Cynthia Pech Salvador**

Doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona, España. Maestra y Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora-Investigadora de la Academia de Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) de CONACYT (Nivel 1); miembro de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC) y de la Red Internacional de Investigadores sobre la Frontera. Es coautora de *Manual de Comunicación Intercultural: Una introducción a sus conceptos, teorías y aplicaciones* (2008 y 2011), *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000* (2007) y autora de *Fantasmas en tránsito, prácticas discursivas de videastas mexicanas* (2009). Sus líneas de investigación son: Género y Comunicación, Arte y Comunicación, Comunicación Intercultural. Correo electrónico: cpech\_2000@yahoo.com

## **Vivian Romeu Aldaya**

La Habana, Cuba, 1970. Doctora en Comunicación por la Universidad de La Habana. Actualmente es profesora-investigadora de la Universidad Iberoamericana y directora de la Revista Iberoamericana de Comunicación. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II; de la Red Internacional de Investigadores sobre la Frontera (RIIF); de la Asociación Mexicana de Investigadores en Comunicación (AMIC); de la Asociación Latinoamericana de Estudios sobre el Discurso (ALED); del Programa de Estudios Semióticos (PES-UACM). Áreas de investigación: comunicación artística, comunicación estética, comunicación intercultural, representaciones sociales, semiótica y análisis del discurso. Ha publicado libros y artículos académicos en revistas nacionales e internacionales. Correo electrónico: [vromeu.romeu@gmail.com](mailto:vromeu.romeu@gmail.com)

*Lo comunicativo, lo artístico y lo estético. Práctica y  
recepción del arte. Reflexión y análisis*

compilación de Cynthia Pech y Vivian Romeu

se terminó de imprimir en el

mes de enero de 2017, en los talleres de impresión  
de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México,

San Lorenzo 290, Col. Del Valle,

Del. Benito Juárez, C. P. 03100,


con un tiraje de 1000 ejemplares.

Cuidado de la edición: Ángeles Godínez Guevara

Diseño de Portada: Aarón Aguilar Almanza

Diseño interiores: Sergio Cortés Becerril

Difusión y distribución: Ana Beatriz Alonso Osorio



Este volumen ofrece una mirada más profunda e incisiva en la reflexión sobre los procesos que tienen lugar, desde la creación, la recepción del arte. Se trata de textos de autores contemporáneos que desde la estética, la filosofía y la comunicación ofrecen reflexiones sobre las relaciones entre comunicación y arte.

El valor de esta tercera parte reside en proporcionar información actualizada sobre el tópico arte/comunicación en aras de diversificar el criterio que se ha venido aplicando en la primera y segunda parte del libro. Sin embargo, al ampliar la discusión sobre las relaciones entre arte y comunicación, tanto desde el punto de vista empírico como teórico y metodológico, los lectores estarán en condiciones de contrastar sus propias opiniones con las de los autores cuyos trabajos se muestran aquí.

Consideramos que ésta es una apuesta interesante, un plus en el conocimiento que refresca y complejiza el debate sobre la presencia de lo comunicativo en el arte. Dicho debate, más allá del enriquecimiento mismo que esta discusión académica supone, resulta también —y eso es justamente lo valioso— un paso más en la consolidación de una línea de investigación olvidada tanto por la teoría estética como por la teoría del arte y la teoría de la comunicación.

