

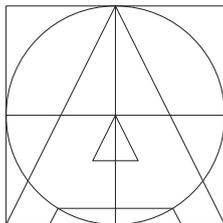
# anales

revista de la universidad de cuenca

número 62 (2023)







# anales

revista de la universidad de cuenca

Rectora

**María Augusta Hermida**

Vicerrector Académico

**Juan Leonardo Espinoza**

Vicerrectora de Investigación

**Monserrath Jerves**

Directora de Cultura

**Jimena Peñaherrera Wilches**

---

número 62 (2023)

Editora

**Jimena Peñaherrera Wilches. Univ. de Cuenca**

Director

**José Luis Crespo Fajardo. Univ. de Cuenca**

Consejo Científico

**Juana Gil Fernández. Instituto Cervantes de Lyon**

**Víctor Peralta Ruiz. Univ. Complutense de Madrid**

**Consuelo Naranjo Orovio. Instituto de Historia-CSIC**

**Emilio Ros-Fábregas. Institución Milá y Fontanals**

**Luis Alburquerque. Centro de Ciencias Humanas y Sociales**

**Miguel Ángel Puig-Samper. Instituto de Historia- CSIC**

**Javier Collado-Ruano. Univ. Nacional de Educación**

**Iván César Morales Flores. Universidad de Oviedo**

**Rubén López Cano. Escola Superior de Música de Catalunya**

Corrección de estilo

**Juan Luis Crespo Fajardo. Univ. de Cuenca**

Ilustración de portada

**Juan Largo**

Diseño y diagramación

**Galo Mosquera**

**Universidad de Cuenca**

**Dirección de Cultura**

Av. 12 de Abril y Agustín Cueva

Teléfono: (593) 74051000 Ext. 1220

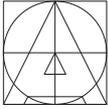
cultura@ucuenca.edu.ec

www.ucuenca.edu.ec

**Anales de la Universidad de Cuenca**

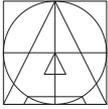
**Número 62 - Año 2023**

**ISSN: 2737-6370**



## Contenidos

<b>Editorial</b> José Luis Crespo Fajardo	4
<b>Subvertir el canon. Dos propuestas de contravisualidades marrones</b> Verónica Capasso	7
<b>Maurizio Ferraris, crítico de Kant</b> Ernesto Castro	19
<b>Propuesta de Metadatos Dublin Core para esculturas egipcias: Creación de una colección digital en Omeka</b> Beatriz Garrido	35
<b>Análisis del proceso emocional como apoyo a la creación de personajes escénicos</b> Pamela Jiménez Dragucevic	51
<b>Trabajadores de las artes y la cultura: Una configuración dentro de la economía popular y solidaria en Ecuador</b> Patricio Sánchez-Quinchuela	65
<b>Hermenéutica de la Danza en Isadora Duncan: La Re-creación de la Danza Griega</b> Herminia Pagola	79
<b>¿Nombrar es existir? Política pública en torno a la denominación de calles en Cuenca (Ecuador)</b> José Urgilés, Macarena Montes y Galo Carrión	93
<b>Donald Judd en La Fundación Chinati. Algunas notas sobre su noción de espacio expositivo</b> Pablo Llamazares	105
<b>Reinterpretando el recuerdo</b> Juan Largo	125



## Editorial

José Luis Crespo Fajardo

La lucidez, la llama del conocimiento, el mochuelo de Atenea, son conceptos asumidos generalmente sin la menor idea de la dificultad que conlleva su obtención. El fuego que robó Prometeo, para un buen observador, supuso un ominoso regalo a la civilización humana, ya que mientras el titán experimentaba un castigo infinito, el brillo del conocimiento condenó también a los hombres de moral pequeña y errática. Y, sin embargo, aquí persistimos los estudiosos, contra viento y marea, con el duro y, a veces penoso, trabajo de la indagación, garabateando apuntes en los pliegues de los cuadernos de campo, agregando webs a la barra de marcadores, con espíritu inconforme, escondidos con la nariz entre los libros.

En realidad, es esta una labor necesaria. La verdad existe y solo hay que encontrarla y compartirla. La verdad dice "Sígueme", con palabras que nos cubren y silban como el viento crepuscular entre los árboles de la selva. La verdad nos hace conocernos mejor a nosotros mismos, nos enseña a llorar, a reír, a sentir vergüenza, a soñar con el amor. Cuando miramos al cosmos y vemos el movimiento de las estrellas nocturnas en sus

constelaciones, somos conscientes del misterio. Somos apenas peces que dan vueltas en un vaso de agua, temblorosos, sin terminar de comprender qué es la libertad porque en nuestro entorno solo abundan guerras y conflictos amargos que escalan de continuo, hasta la más lacerante locura.

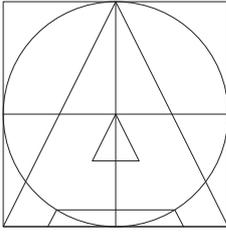
En definitiva, más allá de cuestionamientos metafísicos -siempre insatisfactorios-, el lector tiene entre manos el último número de la revista *Anales de la Universidad de Cuenca*, y las páginas del presente ejemplar vuelan alto. El primer artículo, firmado por la investigadora argentina Verónica Capasso, se titula "Subvertir el canon". Se trata de un texto que saca a colación la noción de contravisualidad como experiencia diferenciadora, susceptible de derrocar ese torbellino de conceptos hegemónicos estereotipados a los que, sin un verdadero espíritu crítico, nos hemos venido adaptando, quizá por simple comodidad. Continúa el número con el artículo "Maurizio Ferraris, crítico de Kant", del distinguido profesor Ernesto Castro. La disertación gira en torno al pensamiento de Ferraris, filósofo italiano contemporáneo del nuevo realismo. Con afilada agudeza se plantea una reflexión acerca de la clasificación dualista de los animales y lo que esto conlleva para la ontología. De interés medular es también el artículo "Propuesta de Metadatos Dublin Core para

esculturas egipcias: Creación de una colección digital en Omeka”, cuya autora, Beatriz Garrido-Ramos, se encuentra adscrita a la Universidad de Salamanca. A través del software Omeka es posible divulgar colecciones virtuales y musealizarlas, utilizando código y metadatos, lo cual se demuestra con un ejemplo. Por su parte, Pamela Jiménez Draguicevic, catedrática de la Universidad Autónoma de Querétaro, nos presenta “Análisis del proceso emocional como apoyo a la creación de personajes escénicos”. Su disertación aborda la importancia del factor psicológico en la creación de personajes. La autora comprende que la vinculación cuerpo-mente está en la base escénica del trabajo del actor, y traza un mapa teórico referencial de gran provecho para la disciplina. A continuación, el escrito de Patricio Sánchez-Quinchuela no dejará indiferente a nadie. Bajo el título “Trabajadores de las artes y la cultura: Una configuración dentro de la economía popular y solidaria en Ecuador”, recapacita sobre la situación, a veces precaria, que las personas empleadas en el campo artístico-cultural experimentan en nuestro país. Sigue el estudio “Hermenéutica de la danza en Isadora Duncan: La re-creación de la danza griega”, con el que la profesora Herminia Pagola explora la filosofía y los orígenes ocultos tras las creaciones (o re-creaciones) de Duncan, singular figura histórica de la danza. Inmediatamente

hallamos una terna de profesores de la Universidad de Cuenca, José Urgilés, Macarena Montes y Galo Carrión, quienes ponen de manifiesto una cuestión crucial en nuestra ciudad a través del artículo “¿Nombrar es existir? Política pública en torno a la denominación de calles en Cuenca (Ecuador)”. Los nombres del callejero urbano presentan un marcado sesgo de género, lo que se evidencia mediante una investigación rigurosa. Finalmente, Pablo Llamazares escribe el ensayo “Donald Judd en La Fundación Chinati. Algunas notas sobre su noción de espacio expositivo”, que indaga, a partir de material de archivo, en la teoría del gran escultor y arquitecto estadounidense. A modo de guinda del pastel, se presentan las magníficas pinturas, miscelánea entre lo cotidiano y lo místico, de Juan Largo.

Esperamos que el lector de *Anales* escudriñe los contenidos con satisfacción. El conocimiento humano nunca fue medible o comprimible en páginas de papel, situación que, incluso en esta era de espléndida conectividad, se revalida en la versión online de la revista. El saber, cuando no se viste de ignorancia, siempre se reinventa, o si no se transforma en poesía, que es, asimismo,ónimo de invención.





# Subvertir el canon. Dos propuestas de contravisualidades marrones

## Subvert the canon. Two examples of brown countervisualities

**Verónica Capasso**

CONICET. Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

*capasso.veronica@gmail.com*

Fecha de recepción: 17/07/2023

Fecha de aprobación: 16/10/2023

---

### Resumen:

Este trabajo se circunscribe al campo de los estudios visuales, como proyecto interdisciplinar que incorpora en sus análisis manifestaciones visuales diversas. En particular, para su estudio, se consideran relevantes los conceptos de visualidad y contravisualidad. Este último supone la posibilidad de generar un mapa visual de lo social diferente, una nueva manera de organizar la experiencia. Al respecto, primero se da cuenta de visualidades canónicas relativas a estereotipos presentes en el relato visual nacional, organizado en torno a tipos sociales excluidos y/o estereotipados en Argentina como los gauchos, personas negras e indígenas. Segundo, se presentan dos producciones actuales de contravisualidad: una performance y un proyecto fotográfico del colectivo Identidad Marrón que, desde la perspectiva de Mirzoeff, proponen el derecho a mirar y el derecho a existir, poniendo en jaque el fenotipo hegemónico en el país.

**Palabras claves:** *visualidad, contravisualidad, estereotipos, identidad marrón.*

**Abstract:**

This paper is limited to the field of visual studies, as an interdisciplinary project, which incorporates various visual manifestations in its analysis. In particular, for the study of images, the concepts of visibility and countervisuality are relevant. The latter supposes the possibility of generating a different visual map of the social, a new way of organizing the experience. In this work, first, canonical visualities related to stereotypes present in the national visual narrative are explained. This is organized around excluded and/or stereotyped social types in Argentina as gauchos, black and indigenous people. Second, two current productions of countervisuality are analyzed. These, a performance and a photographic project by Identidad Marrón, propose, recovering Mirzoeff, the right to look and the right to exist, putting the hegemonic phenotype in the country in check.

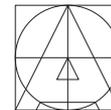
**Keywords:** *visibility, countervisuality, stereotypes, brown identity.*

## Introducción

Los estudios visuales, para Ana María Guasch (2003), suponen un proyecto interdisciplinar y relativista, que surge como alternativa al carácter disciplinar, como el de la historia del arte. La autora reconoce que uno de los primeros autores interesados en este campo es W. J. T. Mitchell, quien consideró a la cultura visual como un campo “interdisciplinar”, un lugar de convergencia y conversación a través de distintas líneas disciplinarias –la iconología, la cultura visual, las ciencias de la información–. Mitchell (2003) va a hablar de giro de la imagen, lo que lo llevó a proponer una transformación de la historia del arte en una “historia de las imágenes”, poniendo el foco en el lado social de lo visual, en los procesos de mirar y ser mirados, en los cruces entre visualidad, instituciones, discurso y cuerpo. Desde esta posición, lo importante ya no es buscar el valor estético del “arte elevado”, sino examinar el papel de la imagen “en la vida de la cultura”: su valor deviene de su significado –no es un valor inmanente–. Por ello, como veremos más adelante, una imagen televisiva o una propuesta publicitaria pueden ser tan importantes como una obra de arte canónica.

Este viraje pretende, remarca Guasch, construir una propuesta renovadora que ofrezca otros modos de análisis más allá del estilístico, el iconográfico o el de la historia social. En ese sentido, el proyecto de los estudios visuales, apunta a, por un lado, considerar una perspectiva horizontal de las imágenes, es decir, a la democratización de la imagen y, por tanto, a la ruptura de pensar una alta-baja cultura. Por otro lado, expandir los conceptos de “historia” y “arte” por ser limitados y, en su lugar, estudiar lo visual desde una óptica más general, desde marcos teóricos amplios, transdisciplinares. Por último, es un proyecto inclusivo: incorpora tanto a las deno-

minadas bellas artes –pintura, dibujo, escultura, etc.– como al diseño, la publicidad, la fotografía, el video, la televisión y cualquier otro tipo de producción visual. Respecto de esto último, según Brea, son temas de los estudios visuales



todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control, que todo ello conlleva (2005, p. 7).

Estos procesos de visualidad son importantes en tanto producen realidad y se vinculan con procesos de subjetivación –producción y consumo de imaginario–, identificación y diferenciación. En suma, consideramos relevante el campo de los estudios visuales –y la cultura visual– en tanto, ofrece herramientas para pensar y comprender el papel de las representaciones visuales del presente y del pasado y las posiciones visualizadoras de los sujetos (Hernández, 2005). Además, pensar en una historia de las imágenes y en diferentes prácticas de la visualidad, democratiza qué tipo de imágenes son susceptibles de ser historizadas, estudiadas y consideradas como significativas. A continuación, primero explicaremos los conceptos de visualidad y contravisualidad, por su importancia para el análisis. Segundo, describiremos visualidades canónicas relativas a estereotipos presentes en el relato visual nacional, organizado en torno a tipos sociales excluidos y/o estereotipados en Argentina. Tercero, analizaremos dos producciones actuales de contravisualidad, imágenes críticas del canon.



## Visualidad - Contravisualidad

Mirzoeff (2016) establece una diferenciación entre visualidad y lo que define como contravisualidad. La primera se caracteriza como patriarcal, esclavista y contrainsurgente y soporta la autoridad –definida como el poder sobre la vida– de quien la ejerce, lo cual se asemeja al orden policial definido por Rancière (1996), donde hay un cierto reparto de lo sensible que distribuye tiempos, espacios, cuerpos, voces y funciones. Ese orden, incluso, determina quiénes tienen voz y quiénes solo pueden emitir un ruido –y por lo tanto no son escuchados–, quién es visible y quién no. En este sentido, la visualidad no es solo visual, sino que “genera un panorama tanto físico como psíquico”; puede considerarse como una “práctica discursiva que busca dar forma y regular lo real con efectos materiales concretos” (Mirzoeff, 2016, p. 34). Así, para el autor, existe un complejo de visualidad como justificación estética de la dominación, compuesto por tres operaciones: clasificar lo visible de acuerdo con nombres, categorías y definiciones; separar los grupos clasificados, segregándolos, para evitar su organización; naturalizar y legitimar estéticamente dichas clasificaciones y separaciones.

Entonces, existe la visualidad que, para Mirzoeff, está vinculada con la autoridad de quien visualiza y tiene la potestad de llegar a un cierto consenso sobre “lo normal” y permite el control de los cuerpos. A ella se opone el derecho de mirar, como derecho a existir: es una contravisualidad que remite a nuevas formas y que niega la segregación. En palabras de Mirzoeff, “se trata de reivindicar una subjetividad con la autonomía suficiente para organizar las relaciones entre lo visible y lo decible” (2016, p. 32), es decir, la “autonomía que reivindica el derecho a mirar se opone a la autoridad que emana de

la visualidad” (p. 32). De este modo, si el régimen de visibilidad –y decibilidad– que prevalece en un momento histórico particular marca los límites de lo que puede ser visto, dicho y mirado y lo que se esconde o niega, es preciso, entonces, otra forma de organizar la experiencia social; trastocar lo asignado y naturalizado, oponerse a una realidad que no debería existir, generar una contravisualidad.

En suma, la contravisualidad sería la posibilidad de generar un mapa visual de lo social diferente, una nueva manera de organizar la experiencia (Mirzoeff en Dussel, 2009). Esta definición nos recuerda, como ya se mencionó, por un lado, a la propuesta de Jacques Rancière y su filosofía de la emancipación política, la cual daría cuenta de la rebelión de sectores de la sociedad –“la parte que no tiene parte”– que rechazan el orden policial –o, podríamos decir, el orden dominante– que define sus lugares y sus funciones. Estos sectores invisibles al orden dominante pueden generar otra distribución de lo sensible, un reacomodamiento de los lugares que ocupa cada uno y de lo que está permitido en términos de habla, goce, visibilidad pública, etc. Por otra parte, identificamos una semejanza con la idea de la creación de nuevos “espacios de aparición” en lo público de Butler (2017, p. 64), a partir de la reunión de cuerpos que solicitan reconocimiento, ser audibles y visibles. Butler sostiene que se puede llegar a “transformar el campo de aparición” a partir del “principio de la igualdad”, perturbando a los “poderes que distribuyen el reconocimiento de manera diferenciada” (2017, p. 49). Concluyendo, la reconfiguración del reparto de lo sensible en Rancière, la transformación del campo de aparición en Butler y la contravisualidad en Mirzoeff, proponen lo mismo: una nueva configuración de lo sensible: de sujetos, objetos, funciones, espacios y tiempos, es decir, hacer visible lo que se invisibiliza, darle

voz efectiva a quienes son silenciados, trastocar el orden impuesto.

### Visualidades hegemónicas: estereotipos del relato visual nacional

Durante el siglo XIX, la búsqueda de lo nacional estuvo fuertemente marcada por una mirada hacia el futuro que propició una desconexión con nuestro propio pasado y una conexión con el mundo europeo. En la conformación de los Estados nacionales, el arte desempeñó un papel fundamental. En este contexto, las imágenes que conformaron la cultura visual de la primera modernidad latinoamericana – pinturas y grabados fundamentalmente– sirvieron para legitimar las identidades nacionales que las clases hegemónicas construyeron en cada incipiente nación. Estos procesos identitarios se basaron en la percepción de la diferencia y la construcción de la otredad. De esta forma, por ejemplo, en Argentina, las representaciones de los gauchos, las personas negras y los indígenas merecen una mención especial, puesto que sus figuras, cuando no fueron invisibilizadas, fueron estereotipadas y/o manipuladas de acuerdo a las necesidades políticas de cada momento.

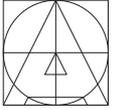
Por un lado, fue necesario crear la imagen del poblador rural, el gaucho, primero como un sujeto al margen de la ley, ocioso y vago y luego, de acuerdo a Gelman (1995), como héroe y símbolo del Río de La Plata, como si fuese un resultado lógico de la Pampa<sup>1</sup>. Se trata de un proceso largo y complejo donde

<sup>1</sup> La Pampa o, en este caso, región pampeana refiere a la zona central del país y comprende las provincias de Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe, La Pampa y Entre Ríos.

<sup>2</sup> Un ejemplo de este tipo de representaciones es la obra de Juan Mauricio Rugendas, *Parada en el campo*, de 1845. Rugendas fue un narrador de las costumbres americanas para los europeos. En la obra seleccionada, podemos ver influencias de Delacroix en tanto la tendencia orientalista de la época. Vemos que el “otro” cultural

la figura del gaucho fue adaptada a las necesidades políticas de un momento determinado. Así, murió el gaucho malo de los primeros tiempos –aquel que vagaba por la llanura pampeana mientras el territorio comenzaba a organizarse de acuerdo a la monoproducción ganadera de unos pocos– y nació el mito del gaucho bueno, en el contexto de la llegada de la gran masa de inmigrantes y de un modelo agroexportador en marcha.

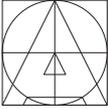
Las imágenes de los indígenas y los negros no corrieron la misma suerte. Se construyeron estereotipos sobre sus figuras, donde la representación visual de la alteridad se constituyó como una forma de marginar y borrar su verdadera presencia en la sociedad argentina. En cuanto a la representación de personas negras –y los afroargentinos después–, quedó asociada a las únicas posibilidades de participación social que esta sociedad en formación – “blanca” en pretensiones– les brindaba: sirvientes –evolución directa del sistema de esclavitud–, vendedores ambulantes, soldados o como pobres y marginados<sup>3</sup>. En cuanto al indígena, por un lado, fue cosificado bajo una simplificación “pintoresquista”, tipificado bajo el rótulo de representación de “usos y costumbres”, de lo “exótico”, lo “curioso”, mientras que, en la realidad, los indígenas eran masacrados en el sur del país o explotados en los ingenios del norte. Un ejemplo de esto es la litografía *Indios del Gran Chaco*<sup>4</sup>, de Juan Pedro León Pallière, una escena cuasi



es abordado desde lo exótico, por lo que la representación se convierte más en una cuestión valorativa y moral que plástica. En esta obra vemos una de las primeras formas de construcción del gaucho, en este caso se lo representa en un momento de ocio, pero bien podría entenderse como un momento de descanso después de una jornada de trabajo. Véase Rugendas, J. M. (1802–1858) *Parada en el campo* [Óleo sobre tela]. Colección privada. [http://www.cvaa.com.ar/00sigloxix/05\\_p2\\_06.php](http://www.cvaa.com.ar/00sigloxix/05_p2_06.php)

<sup>3</sup> Un ejemplo de este tipo de representaciones es la obra de Benjamin Franklin Rawson, *Escobero*, de 1865. Véase Franklin Rawson, B. (1819–1871) *Escobero* [Óleo sobre tela]. Colección privada <http://ict.edu.ar/renovacion/wp-content/uploads/2011/05/El-escobero-%C3%93leo-de-Benjam%C3%ADn-Franklin-Rawson-1865.jpg>

<sup>4</sup> Pallière, J. P. L. (1823–1887). *Indios del Gran Chaco* [Litografía]. Colección privada. [http://cvaa.com.ar/00sigloxix/04\\_crono\\_1865.php](http://cvaa.com.ar/00sigloxix/04_crono_1865.php)



idílica de un río, cuya figura principal es una pareja de indígenas semidesnudos que navega en piragua con un cargamento de frutos, teniendo como fondo una vegetación tupida y variada. Aquí podemos ver cómo Pallière apela a una representación del indígena en términos del “buen salvaje” rousseauniano<sup>5</sup>, en armonía con la naturaleza<sup>6</sup>. Por otro lado, y años después, se creó la imagen del “desierto” y del indígena salvaje, para justificar la expansión violenta de las fronteras blancas del Estado Nacional argentino. Un ejemplo paradigmático es la pintura *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle de 1892<sup>7</sup>, la cual dialogaba con otras obras y relatos literarios que tematizan también los malones<sup>8</sup> y las cautivas. Pero, sobre todo,

el cuadro aparece como una síntesis de los tópicos que circularon como justificación de la “campana del desierto” de Julio A. Roca en 1879, produciendo una inversión simbólica de los términos de la conquista y el despojo. El cuadro aparece no solo como una glorificación de la figura de Roca, sino que, en relación con la celebración de 1492, plantea

<sup>5</sup> Para el filósofo Jean Jacques Rousseau, el estado “natural” del hombre, antes de surgir la vida en sociedad, era el de ser bueno moralmente, feliz y libre. El “buen salvaje” vivía independiente, guiado por el sano amor a sí mismo, en paz y en armonía con la naturaleza.

<sup>6</sup> Para un análisis en profundidad sobre convenciones en la representación del indígena chaqueño y diversas significaciones presentes en el imaginario de la nacionalidad argentina, véase Ponzinibbio (2014).

<sup>7</sup> Véase: Della Valle, Á. (1852-1903). *La vuelta del malón* [Óleo sobre tela]. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297/>

<sup>8</sup> En América del sur, malón se refiere a un ataque sorpresivo y violento de un grupo de indígenas.

<sup>9</sup> La campaña o conquista del desierto de 1879 fue dirigida por el militar (y años después presidente de la república) Julio A. Roca por medio de la cual, a través del discurso “civilización o barbarie”, se avanzó sobre grandes territorios pertenecientes a los pueblos indígenas pampa, ranquel, mapuche y tehuelche, extensiones que fueron incorporadas al control del Estado argentino. Las poblaciones indígenas fueron despojadas de sus tierras, utilizadas como mano de obra forzada y/o asesinadas.

<sup>10</sup> La pintura fue hecha el año en que se conmemoró los 400 años del “descubrimiento” (conquista) de América.

implícitamente la campaña de exterminio como culminación de la conquista de América (Malosetti Costa, s/f, s/p).

En suma, estas formas de objetivar en imágenes a un *otro* –el gaucho, negro o indígena, tipos sociales que aparecen de una manera particular en el relato canónico del arte del XIX–, son parte del relato visual hegemónico que, en el arte, en tanto práctica social significativa de construcción, reproducción y redefinición de visiones particulares de mundo, generó estereotipos y jerarquías, que operaron/an como diferencia. A continuación, detallaremos dos ejemplos que nos permiten ver cómo, también desde un registro visual, se pone en cuestión parte de estos lugares asignados y la visibilidad y la invisibilidad de identidades autopercibidas como marrones.

### Dos acciones contravisuales del colectivo Identidad Marrón

El colectivo Identidad Marrón trabaja desde el año 2019 y construye su identidad política a partir de reivindicar el color de piel marrón –ni blancos ni negros–, los rasgos y la ancestralidad, contrariando la idea de que Argentina es un país blanco y homogéneo. Quienes conforman el colectivo son descendientes de indígenas, campesinos y migrantes que se proponen visibilizar su existencia, denunciar y evidenciar la discriminación racial, deconstruir sentidos comunes que hacen a estereotipos y prejuicios y demandar igualdad de derechos y oportunidades. Es decir, reivindican el derecho de mirar como derecho a existir (Mirzoeff, 2016). En su perfil de *Instagram* el grupo se define como “un grupo de personas marrones unidas para debatir sobre el racismo estructural en Latinoamérica y buscar respuestas a ello”<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Véase en: <https://www.instagram.com/identidadmarron/?hl=es>

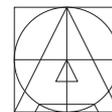
Si bien nuestro objetivo no es analizar en profundidad todas las acciones del colectivo, sí nos parece relevante mencionar dos propuestas de las cuales participaron integrantes del grupo. Estas responden críticamente a las operaciones de clasificar, separar y estetizar (Mirzoeff, 2016), en tanto tuvieron como finalidad poner en jaque el fenotipo hegemónico y cuestionar discursos visuales dominantes que estigmatizan o directamente invisibilizan a personas marrones. La primera, del año 2022, es una intervención que subvierte el sentido del cuadro antes mencionado, *La vuelta del malón*<sup>12</sup>. La segunda es el Proyecto fotográfico de Alejandra López *Belleza Marrón*, de 2023, del cual participaron mujeres activistas del colectivo.

### Recreación de *La vuelta del malón*

El colectivo Identidad Marrón realizó en el año 2022 una serie documental de cuatro capítulos para el Canal Encuentro<sup>13</sup>, con el objetivo de visibilizar las representaciones de las personas marrones en el contexto artístico argentino y su dificultad para acceder a diversas oportunidades, tanto en términos de sujetos de su propia creación, los roles que se les asignan, como la exclusión de los espacios de exhibición institucionales. En ese contexto, en uno de los capítulos<sup>14</sup>, se proponen reversionar la obra *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle, que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes, el principal del país. En ese capítulo, una de las situaciones

que se muestran es la de un grupo de tres personas marrones que recorre las salas del museo y, frente a *La vuelta del malón* dicen: “acá está nosotres” (min. 6.52)<sup>15</sup>. Una de ellas, Flora Nómada, artista visual y modelo, comienza a describir el cuadro y expresa “los protagonistas son personas indígenas, son rostros muy parecidos a los nuestros, son nuestros rostros” (min. 7.12). Otra de las integrantes, Daniela Ruiz, actriz y docente, acota, que “lo que es importante marcar también es cómo nosotros ahora estamos representándonos, viendo a nuestras familias, a nuestros padres, a nuestros hermanos y ver esto, que, en realidad, estas tierras fueron apoderadas por personas blancas” (min. 7.34). A su vez, marcan que, mientras la mujer cautiva es representada con claridad, remitiendo a la idea de pureza virginal, los rostros indígenas, todos de varones, aparecen difuminados, indiferenciados. Asimismo, se reflexiona acerca del supuesto saqueo indígena, a partir de la pregunta: “¿quién robó a quién?” (min. 8.37). Es decir, qué narrativa se construye y sobre qué historia se cimienta el Estado nacional: personas salvajes, que son violentas, que saquean y roban los símbolos católicos, justificando así el genocidio.

El colectivo Identidad Marrón, entonces, irrumpe en el espacio del museo y recrea, de modo performativo, el momento del rapto. Para ello, se instaló un caballo de madera en la sala y dos actores oficiaron de cacique de la pintura y de la cautiva. Lo interesante es que luego de reproducir esa imagen, invirtieron los roles: ella comanda el caballo, él se desmaya sobre la mujer, invirtiendo la metáfora. Es la persona blanca, entonces, la que rapta, la que ejerce violencia sobre los cuerpos y territorios. De



<sup>12</sup> Véase también Reyero (2021), en donde se analizan prácticas intermediales del arte contemporáneo que replantean el estereotipo de las alteridades y la deconstrucción de mitos visuales fundacionales argentinos, específicamente refiriendo a *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle.

<sup>13</sup> Canal argentino de televisión que comenzó a transmitir en marzo del año 2007 y que se centra en contenidos educativos, culturales y científicos.

<sup>14</sup> Canal Encuentro (Mayo 02, 2022). *Marrón. Antirracismo en tiempo presente: El color del antirracismo* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=FhFYOr-4rT8&t=488s&ab\\_channel=CanalEncuentro](https://www.youtube.com/watch?v=FhFYOr-4rT8&t=488s&ab_channel=CanalEncuentro)

<sup>15</sup> En importante mencionar que en el video también se alude a Antonio Berni y al Grupo Espartaco para dar cuenta de dos momentos en el arte argentino en los cuales se hizo referencia a personas marrones en la ciudad o el arquetipo del hombre marrón trabajador, esta última, tal como se detalla en el documental, limitado a la imagen del sufrimiento.

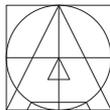


Imagen 1  
 "Marrón. Antirracismo en tiempo presente: El color del antirracismo".  
 Canal Encuentro, 2022  
 Captura de pantalla

esta forma, la acción invita a pensar sobre ¿quién escribe la historia? ¿Todos/as tienen una voz que sea escuchada para contar lo que pasó? ¿Qué se dice, cómo se dice, qué se omite? ¿Qué puede hacer el arte para ofrecer otras narrativas, otras historias?

### Proyecto *Belleza Marrón*

El proyecto *Belleza Marrón* consta de doce retratos fotográficos de mujeres activistas que son parte del colectivo Identidad Marrón, expuestas en el Centro Cultural Borges (Ciudad de Buenos Aires, 2023). La particularidad de la propuesta es el uso de un mismo dispositivo visual usado para exhibir

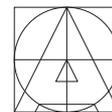
modelos –como es el caso de revistas de circulación masiva– que encajan con el fenotipo que se presenta como natural y hegemónico argentino –blanco, alto, delgado, de ojos y cabellos claros, rasgos que responden al canon europeo–, para cuestionarlo, al visibilizar mujeres marrones indígenas, quienes no suelen aparecer en los medios de comunicación o si aparecen están marcadas por algún estigma o prejuicio. En este sentido, las fotografías constan de mujeres, en primer plano, vestidas, maquilladas y peinadas, como en cualquier campaña publicitaria de moda, imágenes que transmiten éxito y *glamour* y no pobreza o fealdad, tal como suele suceder en las representaciones habituales. Cada fotografía contiene el nombre de la modelo en el cuadrante

inferior derecho: se la nombra e individualiza.

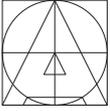
A través de esta propuesta, entonces, se busca evidenciar el negacionismo que sostiene que en Argentina no hay racismo y la idea naturalizada de que la única belleza posible es la blanca europea. Es decir, combatir un tipo de imágenes, una visibilidad hegemónica, con otro conjunto de imágenes, que podríamos definir como contravisuales (Mirzoeff, 2016). Tal como la artista visual Flora Nómada, integrante de Identidad Marrón, expone en el texto de sala:

Latinoamérica posee un enorme componente de población indígena y Argentina no es la excepción, aun cuando socialmente se muestre como el país cuyo origen se remonta únicamente a los descendientes de los barcos que llegaron de España e Italia. De esta manera se construyó históricamente como la nación que logró exterminar a los pueblos originarios, para luego poblar su territorio con la inmigración europea. Sin embargo, la realidad muestra algo distinto: en la Argentina, el 56% de la población tiene antepasados indígenas. Por eso *es llamativa la ausencia de lo marrón indígena en las imágenes que vemos cotidianamente* [letra cursiva agregada]. *¿Qué pasa al momento de*

*no encontrarse en imágenes de moda, en revista o entre las protagonistas de películas o series que atraviesas situaciones comunes y corrientes como enamorarse, viajar, ser feliz, desear? ¿Qué pasa cuando la imagen a la que te asemejas es la que mayormente representa lo excluido, el dolor, lo marginal o, en el mejor de los casos, lo solemne?* [letra cursiva agregada]. (Texto de sala)



La muestra fotográfica, entonces, tensiona porque, por un lado, visibiliza los cuerpos de mujeres marrones indígenas, poniéndolas en el centro de la representación: exhibe lo que aparece invisibilizado en múltiples espacios vinculados a lo estético-visual –una revista, el cine, la televisión, publicidades, obras de arte, entre otros–. Por otro lado, y al mismo tiempo, democratiza las narrativas y las representaciones, cuestiona cánones de belleza excluyentes y habilita “otras experiencias y nuevos protagonismos” (Texto de sala). Una característica importante de estas fotografías es que no solo vuelven pública la imagen de personas marrones sino también de mujeres. En ese sentido, podemos pensar cómo el componente étnico se cruza con el de género.



Imágenes 2, 3, 4, 5.  
 "Belleza marrón". Selección del *corpus* fotográfico, 2023  
 Fuente: propia

### Palabras finales

En este breve artículo, partimos de posicionarnos desde los estudios visuales, no solo para abordar un conjunto de imágenes desde un campo cultural expandido<sup>16</sup> sino además para comprender cómo las representaciones visuales también son un dispositivo de poder, de configuración de mundos, construcción de realidades, que incluyen y excluyen y que afirman un orden o poseen un potencial crítico. El colectivo Identidad Marrón, a través de las propuestas analizadas aquí, contribuye a la creación de espacios de aparición pública, en el sentido en que lo define Butler (2017): el poner en escena cuerpos que solicitan reconocimiento, ser audibles y visibles. De este modo, entendemos que parte de

la apuesta política es ir modificando los contornos de lo que incluyen/excluyen las prácticas culturales, visuales y artísticas, propiciar espacios y acciones donde verse y reconocerse y así apostar por la re-existencia (Hurtado y Porto-Gonçalves, 2022): una vida con horizontes de sentidos propios. Combatir las imágenes con imágenes: subvertir el canon para dar lugar a otros imaginarios posibles. O, en palabras de Rancière (1996), propiciar otros lugares y otras funciones diferentes a las asignadas por el poder policial. Es decir, dar lugar al derecho a ver, a existir y a elegir y que ello no solo sea potestad del varón blanco. En otras palabras, construir una contravisualidad (Mirzoeff, 2016).

<sup>16</sup> En el sentido que lo propone Giunta, de conectar lo artístico con procesos culturales más amplios (en Richard, 2014).

## Bibliografía

Brea, J. L. (2005). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. En J. L. Brea (ed.) *Estudios Visuales, La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 5–14). Akal.

Butler, J. (2017) *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.

Dussel, I. (2009). Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo. *Propuesta Educativa*, (31), 69-79.

Gelman, J. (1995). El gaucho que supimos construir. Determinismos y conflictos en la historia argentina. *Entrepasados*, 5(9), 27-37.

Guasch, A. M. (2003). Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales*, (1), 8-16. <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2015/03/Los-estudios-visuales-un-estado-de-la-cuestion-guasch.pdf>

Hurtado, L. M., y Porto-Gonçalves, C. W. (2022). Resistir y Re-existir. *GEOgraphia*, 24(53), 1-10. <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/54550/33356>

Malosetti Costa, L (s/f). Comentario sobre La vuelta del malón. *Museo Nacional de Bellas Artes*. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297/>

Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, (13), 29-65. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/358>

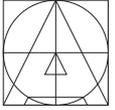
Mitchell, W.J. T. (2003). Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales*, 1, 17-40.

Ponzinibbio, J. (2014) Estereotipos en la imagen del indígena chaqueño. Un pasaje de la pintura a la fotografía. *Boletín de Arte*, (14), 1-9. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39916>

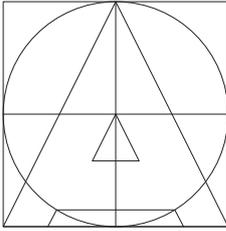
Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Filosofía y Política*. Nueva Visión.

Reyero, A. P. Y. (2021). Nación e identidad como el *entre-lugar* del arte contemporáneo. Operaciones intermediales en la deconstrucción de mitos fundacionales argentinos. En: A. Reyero, L. Sudar Klappenbach y C. Barrios (Coords.) *Mirada, memoria y territorio: desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica* (pp. 284-318). Editorial del Instituto de Investigaciones Geohistóricas.

Richard, N. (2014). *Las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Ediciones Universidad Diego Portales.







# Maurizio Ferraris, crítico de Kant

## Maurizio Ferraris, Kant's critic

**Ernesto Castro**

Universidad Autónoma de Madrid (España)

[taunesco@gmail.com](mailto:taunesco@gmail.com)

Fecha de recepción: 10/07/2023

Fecha de aprobación: 12/10/2023

---

### Resumen:

En la última década, Maurizio Ferraris se ha convertido en uno de los principales nuevos realistas. En este artículo analizamos tres grandes libros del giro realista de Ferraris: *Estética racional*, *El mundo externo* y *Documentalidad*, exponiendo en cada caso tanto sus puntos fuertes como sus limitaciones. Como veremos, una de las grandes limitaciones de la ontología que desarrolla Ferraris en esta última obra es la distinción entre los objetos y los sujetos, un dualismo ontológico que genera muchos problemas a la hora de clasificar a los animales. Los animales, como declara el propio Ferraris en la cita que abre este artículo, han sido una de las inspiraciones que le animaron a abandonar la hermenéutica y el pensamiento débil y a abandonar la deconstrucción. Por ese motivo, la ambigüedad de *Documentalidad* sobre la condición de los animales no es una cuestión marginal, sino un problema central que amenaza con derrumbar todo el edificio del nuevo realismo.

**Palabras claves:** *Maurizio Ferraris, nuevo realismo, animalismo, estética, documentalidad.*

**Abstract:**

In the last decade, Maurizio Ferraris has become the leading new realist. In this article we analyze Ferraris' three major books in his realist turn: *Rational Aesthetics*, *The Outside World* and *Documentality*; in each case we will consider Ferraris' insights and limitations. As we will see, one of the greatest limitations of the ontology Ferrari develops in this last book is the distinction between objects and subjects, an ontological dualism which generates a lot of problems when trying to classify the animals. The animals, as Ferraris himself declares in the quotation which starts this article, have been one of the inspirations of his realist turn. This is why the ambiguity of *Documentality* regarding the animal condition is not a marginal issue, but a central problem which endangers the whole new realist project.

**Keywords:** *Maurizio Ferraris, new realism, animalism, aesthetic, documentality.*

## Introducción

### Lo vivo y lo muerto en la filosofía kantiana

En 2004, con motivo del segundo centenario de la muerte de Immanuel Kant, el filósofo italiano Maurizio Ferraris publicó *¡Goodbye, Kant!* El objetivo del libro es analizar “lo vivo y lo muerto” en la filosofía kantiana. Lo vivo, a juicio de Ferraris, es la distinción fenómeno-noúmeno y la apuesta por una filosofía de la facticidad, esto es, el rechazo a la metafísica como ciencia de lo posible, de lo lógicamente no contradictorio. Frente a la lectura de la *Crítica de la razón pura* como consumación de la modernidad cartesiana y destrucción de la metafísica medievalizante, Ferraris expone la continuidad entre Kant y la “filosofía escolástica” (*Schulephilosophie*) leibniziano-wolffiana. Desde el punto de vista positivo, la *Crítica de la razón pura* es, de hecho, profundamente anticartesiana: la exposición del método ocupa unas pocas páginas; y viene después, no antes, de la exposición de los elementos. Y desde el punto de vista del contenido, es cierto que la dialéctica trascendental destruye una parte de la metafísica, aquella que Christian Wolff bautizó como metafísica especial u ontología, que versa sobre entes o ideas como el yo, el mundo o Dios. Pero también es cierto que la analítica trascendental rehabilita la posibilidad de la metafísica general o teoría del ser, reconstruida como “teoría de la experiencia o del conocimiento” (*Erkenntnistheorie*).

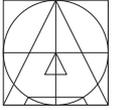
Según Ferraris, lo muerto de la filosofía kantiana es precisamente esa reconstrucción de la teoría del ser como teoría de la experiencia o del conocimiento. Ferraris acusa a Kant de haber cometido una “falacia trascendental”, de haber confundido la ontología (la teoría de lo que existe) con la epistemología (la teoría de lo que nosotros podemos co-

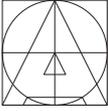
nocer), y de haber plantado de este modo la semilla del perspectivismo en la filosofía contemporánea. ¿Es válida esta acusación? Depende de cómo interpretemos la doctrina kantiana del noúmeno. Si por noúmeno entendemos el objeto trascendental —el correlato del fenómeno, su concepto conjugado, ese  $x$  que no puede ser objeto de intuición sensible y que solo podría ser objeto de una intuición intelectual cuya posibilidad se descarta en la *Crítica de la razón pura*—, entonces estamos ante un concepto límite del que no puede predicarse la existencia. A fin de cuentas, la existencia es una categoría modal que el entendimiento solo puede aplicar sobre las intuiciones sensibles. Y Ferraris tiene razón: con independencia de las contradicciones en las que haya incurrido Kant al escribir sobre la cosa en sí, es evidente que, para el sistema filosófico kantiano, solo puede existir lo que puede ser experimentado y/o conocido.

Ahora bien, de la tesis de que la categoría de existencia solo se puede aplicar sobre las intuiciones sensibles no se deduce que exista todo lo que es intuido sensiblemente, como argumenta Kant en la “Refutación del idealismo”:

Del hecho de que la posibilidad de una autoconciencia determinada requiera de la existencia de objetos externos no se sigue que toda representación intuitiva de tales objetos implique automáticamente su existencia, ya que esa representación puede ser un mero producto de la imaginación (tanto en los sueños como en la locura). (Kant, 2005a, p. 249).

En la filosofía kantiana “ser representado” y “existir” no son sinónimos, ya que puede haber repre-





sentaciones que no queden subsumidas bajo ninguna categoría y que, por lo tanto, no sean objeto de experiencia o conocimiento. En la primera edición de la *Crítica de la razón pura*, Kant distingue entre las “apariencias” (*Erscheinungen*) y los “fenómenos” (*Phänomene*), que son las “apariencias en la medida en que se piensan como objetos en la unidad de las categorías” (Kant, 2005a, p. 267). En ambas ediciones, Kant distingue entre las representaciones con conciencia y sin ella, aunque en la *Crítica de la razón pura* solo trata por extenso de las primeras, a las que llama “percepciones”, dentro de las cuales distingue entre las sensaciones o percepciones subjetivas y los “conocimientos” (*cognitiones*) o percepciones objetivas. Así pues, lo que en un primer momento parecía la confirmación de la acusación de Ferraris es, en verdad, su refutación: incluso dentro de las representaciones, esto es, de las “determinaciones internas de nuestro ánimo en esta o aquella relación temporal” (Kant, 2005a, p. 226), la filosofía kantiana reconoce la existencia —en un sentido mundano del término “existencia”— de cosas que no son objeto de experiencia o conocimiento.

Si además tenemos en cuenta las afirmaciones de la *Crítica de la razón práctica* acerca de la libertad como *causa noumenon* y de la presentación del “tú debes” como una suerte de intuición intelectual, entonces Ferraris claramente no tiene razón: además de lo que puede ser experimentado y/o conocido, Kant reconoce la existencia de una esfera moral. Por supuesto que la constatación de este dualismo en Kant (“*el cielo estrellado sobre mí y la ley moral en mí*”; Kant, 2005b, p. 190) no es una objeción, sino confirmación de la acusación de Ferraris a la tradición kantiana: Kant no es solo el padre del perspectivismo epistemológico, sino también el del voluntarismo moral. Ambas corrientes filosóficas tienen en común la reducción de la realidad al es-

tatus de mero producto de la espontaneidad humana. No obstante, aunque esto pueda ser verdad de ciertos epígonos de Kant, hay que puntualizar que en la filosofía kantiana las intuiciones sensibles están dadas por las cosas, no son una autoafección del ánimo; y la sensibilidad es receptiva, no espontánea, ante ellas. En suma, para Kant sí que existe el mundo externo.

Ferraris cree que, cuando se presenta la hipótesis de la revolución copernicana en el prólogo a la segunda edición de la *Crítica de la razón pura* (no suponer que es el conocimiento el que se adecua a los objetos, sino que son los objetos los que se adecuan al conocimiento), Kant usa ambiguamente el término “conocimiento”, que puede denotar tres cosas distintas: “(a) las operaciones ejercitadas sin nosotros saberlo en el plano del conocimiento del mundo externo por parte de nuestros sentidos y de nuestras categorías; (b) cómo estamos hechos en el nivel del conocimiento de nuestra arquitectura cognitiva, de nuestros sentidos y de nuestro sistema nervioso; (c) cuánto sabemos acerca de las cosas en calidad de expertos” (Ferraris, 2004, pp. 68-69). Pero Kant no usa ambiguamente el término “conocimiento” —sinónimo de “percepción objetiva”, como hemos visto— y se puede mostrar fácilmente cómo los tres sentidos diferenciados por Ferraris se corresponden con el uso kantiano de tres términos radicalmente distintos de “conocimiento”.

El sentido de (a) se corresponde aproximadamente con el uso kantiano del término “esquematismo”. El esquematismo es “un arte escondido en las profundidades del alma humana, cuyos verdaderos asideros la naturaleza difícilmente despejará y pondrá al descubierto ante nuestros ojos” (Kant, 2005a, p. 185). El esquematismo puede realizarse, o bien mecánicamente, mediante los esquemas del juicio

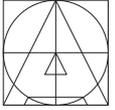
determinante, o bien analógicamente, mediante los símbolos del juicio reflexionante. Lo que hacen los esquemas es permitir la aplicación de los conceptos sobre las intuiciones mediante la temporalización de las categorías. El esquema de la categoría de sustancia es, por ejemplo, “la permanencia de lo real en el tiempo, esto es, la representación misma en tanto que substrato de la determinación temporal en general, que permanece mientras cambia todo lo demás” (Kant, 2005a, p. 186).

El sentido de (b) se corresponde aproximadamente con el uso kantiano del término “ánimo” (*Gemüt*). En el alemán medieval, “*Gemüt*” fue la expresión que utilizó Maestro Eckhart para traducir “*men*” y “*animus*” del latín; en el alemán moderno, Gottfried Leibniz recurrió a ella para referirse al sentimiento por contraposición al entendimiento; pero, para Kant, en las palabras de la *Crítica del juicio*, “el ánimo es para sí mismo solo todo vida (el principio mismo de la vida) y los obstáculos o los estímulos deben buscarse fuera de él y, sin embargo, en el mismo ser humano, o sea, en la unión con su cuerpo” (Kant, 2012, p. 376). A diferencia del “alma” (*Seele*), que es una sustancia intelectual inexistente, y del “espíritu” (*Geist*), que es un principio vivificador de tipo estético, el ánimo es —como escribe Kant en su correspondencia— “la capacidad que aúna las representaciones dadas y efectúa la unidad de la apercepción empírica” (Kant, 1938, p. 178); y sus dos “fuentes fundamentales” son la sensibilidad y el entendimiento, unidas por una ignota “raíz común” que algunos intérpretes identifican con la imaginación.

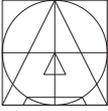
Por último, el sentido de (c) se corresponde aproximadamente con el uso kantiano del término “saber” (*Wissen*). Al final de la *Crítica de la razón pura*, Kant distingue tres formas distintas de tomar un juicio

por verdadero, dependiendo de si el juicio en cuestión es suficiente subjetivamente o no (de si produce o no *convicción* en uno) y de si es suficiente objetivamente o no (de si produce o no *certeza* en todos): la *opinión* es insuficiente tanto subjetiva como objetivamente; la *creencia* es subjetivamente suficiente pero objetivamente insuficiente; y el *saber* es suficiente en ambos respectos. En el apéndice a la *Crítica del juicio* se añade que los objetos del saber son los “*hechos (scibile)*”, entre los cuales no solo están los objetos de la experiencia y/o del conocimiento, sino también la libertad: “la única idea de la razón pura cuyo objeto es un hecho y se debe contar entre los *scibilia*” (Kant, 2012, p. 693).

Aquí nos encontramos con la fuente del malentendido que subyace a la crítica que Ferraris formula contra Kant. Ferraris cree que el objetivo de la *Crítica de la razón pura* es refutar dos tipos de escepticismos, que podemos bautizar como el “escepticismo ontológico o cartesiano” (que duda de la existencia del mundo externo) y el “escepticismo epistemológico o humeano” (que duda de la fiabilidad de nuestros sentidos); y que la estrategia kantiana para refutarlos consiste en fundar la existencia del mundo externo y la fiabilidad de nuestros sentidos sobre la geometría euclídea y la mecánica newtoniana, restringiendo de este modo todo lo existente al ámbito científico. Pero esta interpretación científicista y exclusivamente teórica de la filosofía kantiana no tiene ningún sentido. Por mucho que Kant contraponga su idealismo trascendental o realismo empírico al idealismo empírico o realismo trascendental de sus antecesores, el objetivo medular de la *Crítica de la razón pura* no consiste en refutar al escepticismo ontológico o cartesiano, el cual ya se da por refutado;<sup>1</sup> ni tampoco en refutar al escepticismo



<sup>1</sup> Para ser más exactos, Kant distingue en su “Refutación del idealismo” entre dos tipos de idealismo: el problemático, propio de Descartes; y el dogmático, propio de



epistemológico o humeano, cuyas sospechas acerca de la fiabilidad de la inducción se dan por buenas. El objetivo de Kant es fundar la posibilidad de los juicios sintéticos *a priori* y despejar la ilusión del conocimiento del uso teórico de la razón, dejando espacio de este modo para su uso práctico. Si Kant, en el conjunto de su filosofía, pretende refutar a algún tipo de escepticismo, no es tanto al escepticismo teórico cuanto al práctico y, en concreto, al que podríamos bautizar como “escepticismo ético o spinoziano”, que niega la existencia del libre arbitrio.

### La inenmendabilidad

Después de ajustar cuentas con Kant, Ferraris encuentra, en su libro *El mundo externo*, el criterio que le permite discriminar la realidad de la apariencia: la “inenmendabilidad” (*inenmendabilità*) de la realidad. Ferraris pretende demostrar que la realidad no es enmendable a través de experimentos visuales, como la contemplación de un amanecer, que muestran la autonomía de la estética respecto de la lógica, en el sentido kantiano de ambos campos filosóficos. En la contemplación de un amanecer, nuestro entendimiento puede comprender que es la Tierra la que está rotando sobre su eje, pero nuestra sen-

sibilidad no puede evitar intuir que es el Sol el que está orbitando alrededor de la Tierra. Ferraris percibe en estos experimentos visuales una falsación de la máxima kantiana de que “los pensamientos sin contenido están vacíos, las intuiciones sin concepto son ciegas”, pues ni el “pensamiento heliocéntrico” está vacío, pese a no tener un contenido sensible, ni la “intuición geocéntrica” es ciega, pese a no tener un concepto científico. Pero esta percepción de Ferraris no es correcta. El pensamiento heliocéntrico ya tenía un contenido sensible antes de los viajes espaciales (la eclíptica solar, la retrogradación de los planetas, etc.) y la intuición geocéntrica no será ciega desde un punto de vista perceptual, pero sí epistémico; en la terminología kantiana, es una apariencia y no un fenómeno.

El problema de estos experimentos visuales es que lo que parece inenmendable en ellos no es la realidad sino la apariencia. Sabemos que es la Tierra la que rota sobre su eje porque hemos enmendado nuestras teorías astronómicas para que se adecúen cada vez más a la realidad, pero no podemos enmendar la apariencia de que es el Sol el que orbita alrededor de la Tierra. Pero es que para Ferraris lo opuesto de la realidad no es la apariencia sino la verdad. En otras palabras, la realidad no está compuesta por las verdades científicas de nuestra mente (de nuestro “mundo interno”) sino por las experiencias del mundo externo. Este es el fundamento de las tres distinciones ontológicas de Ferraris, siguiendo el criterio de la inenmendabilidad: realidad/verdad, mundo externo/mundo interno; experiencia/ciencia. Examinémoslas una por una.

La primera distinción ontológica de Ferraris, entre la realidad y la verdad, resulta incomprensible para una concepción adecuacionista de la verdad. ¿Cómo puede ser más enmendable la verdad de “la nieve

Berkeley. El primero cree que no es posible demostrar la existencia del mundo externo (solo la del yo y, por extensión, la de Dios, garante en última instancia de la fiabilidad de la memoria y de los sentidos externos), mientras que el segundo afirma directamente que el mundo no existe (salvo como correlato del sujeto, ya sea este humano o divino). Kant dice que el idealismo dogmático es una consecuencia natural del presupuesto de que el espacio y el tiempo son realidades objetivas, presupuesto que, según él, ya está lo bastante refutado en la “Estética trascendental”. Por este motivo, la refutación kantiana del idealismo se centra exclusivamente en el idealismo problemático. Contra la idea de Descartes de que es posible demostrar la existencia del yo abstractando de la existencia del mundo externo, Kant argumenta que la autoconciencia propia del sentido interno del tiempo solo es posible a través de la experiencia de los objetos en el sentido externo del espacio. En palabras de Kant: “No es solo que no podamos percibir las determinaciones temporales sino a través del cambio en las relaciones externas (el movimiento) con respecto a lo permanente en el espacio [...]; es que, además, no tenemos nada permanente en que basar el concepto de sustancia, como intuición, salvo la materia” (Kant, 2005a, p. 249).

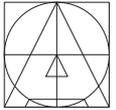
es blanca” que la realidad de que la nieve es blanca? Ferraris, sin embargo, suscribe una teoría “procesual” de la verdad, que afirma que la verdad “no resulta arqueológicamente fundada en la realidad; está teleológicamente orientada hacia ella” (Ferraris, 2001, p. 165). Esta rocambolesca formulación le lleva a Ferraris a vacilar entre una concepción de la verdad como algo incorregible (“una verdad parcial no es nunca una verdad satisfactoria y una verdad a medias es lo que sencillamente se define como una mentira”; Ferraris, 2001, p. 152) y una concepción de la verdad como algo corregible (“En el caso de la experiencia, algo es verdadero hasta que se pruebe lo contrario; lo que significa que vivimos en un mundo de certezas que sirve de fondo pre-teórico a nuestras acciones y que solo ocasionalmente, en caso de equívocos o errores perceptivos, podemos ser llevados a revisar nuestras creencias”; Ferraris, 2009a, § 2.1.2.2). El problema de esta vacilación es que la primera concepción convierte a la verdad en algo tan inenmendable como la realidad y la segunda concepción no es una teoría aceptable de la verdad por las razones aducidas por la primera concepción y como mucho se puede aceptar como una teoría de la certeza, de aquello que se tiene por verdadero.

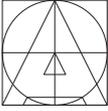
La segunda distinción ontológica de Ferraris, entre el mundo externo y el mundo interno, resulta nuevamente incomprensible para una concepción estándar de estas expresiones. ¿Qué significa que el mundo interno sea más enmendable que el mundo externo? ¿Acaso tenemos una autoridad epistémica menor sobre nuestros estados psíquicos privados que sobre las cosas físicas públicas? Un ejemplo de Ferraris apunta en la dirección opuesta: si dices que te duele la cabeza “nadie —ni siquiera el mejor médico del mundo— podrá objetar que no es verdad, a diferencia de lo que pasa si sostienes que tienes una artritis en la pierna” (Ferraris, 2009a, § 2.3.2.3). Pero

nuevamente Ferraris está utilizando estas expresiones de manera idiosincrásica. El mundo externo no es el sistema de los objetos físicos sino lo externo a nuestros esquemas conceptuales y a nuestros aparatos perceptivos. Por “esquemas conceptuales” Ferraris entiende las teorías con las que intentamos explicar la realidad y es evidente que estas son corregibles, enmendables. ¿Pero en qué sentido son nuestros aparatos perceptivos más enmendables que ese mundo externo más allá de toda percepción y comprensión? Ferraris no debería cargar las tintas sobre este punto, si no quiere llevarse por delante su estética racional y su física ingenua, a cuyas pretensiones ontológicas ya ha renunciado de todas formas:

la física ingenua no nos dice la verdad de las cosas, limitándose a proporcionar un potente instrumento para falsar la idea de una identidad arqueológica entre ciencia y experiencia; no nos proporciona un informe de la ontología, sino que indica el estrato en el cual tienen lugar las asunciones ontológicas (Ferraris, 2001, p. 161).

La tercera distinción ontológica de Ferraris está mejor fundamentada, o por lo menos mejor detallada: la ciencia, por contraposición con la experiencia, es “una actividad lingüística (los científicos hablan), histórica (ejercitan una actividad acumulativa), libre (se puede no hacer ciencia), infinita (la ciencia nunca tiene fin) y teleológica (tiene un objetivo)” (Ferraris, 2009a, § 2.2.3.1). ¿Eso quiere decir que para Ferraris la experiencia es una pasividad inefable, ahistórica, cautiva, finita y desorientada? Nada más lejos: “las experiencias manifiestan una constancia intercultural [...]. No hablo solo de las percepciones [...]. Hablo de elementos fuertemente estructurados





como por ejemplo los mitos y las relaciones elementales de parentesco” (Ferraris, 2009a, § 2.2.3.1). El problema de incluir a la cultura dentro el campo de la experiencia no es que entonces esta cumpla algunas de las características de la ciencia, pues Ferraris siempre podría argumentar que no cumple todas; el problema es que la experiencia debería estar del lado ontológico de la realidad y del mundo externo y en el momento en que incluimos los mitos dentro de su campo es inevitable ponerla del lado epistemológico de la verdad y del mundo interno. ¿Acaso los mitos no son esquemas conceptuales verdaderos (verdad incorregible) o que se tienen por verdaderos (verdad corregible)?

Vemos de este modo cómo las tres distinciones ontológicas de Ferraris son más o menos plausibles por separado, pero conjuntamente se vuelven inconsistentes y en vez de establecer un corte entre la ontología y la epistemología confunden estos dos ámbitos. El propio Ferraris reconoce que “no es concebible una ontología pura, como no es posible una epistemología pura” y que hay “una dependencia empírica de la ontología respecto de la epistemología (de hecho, es difícilísimo prescindir del poco o mucho de ciencia que tenemos y quizás solo se tenga éxito con argucias particulares en el estilo de la *epoché* fenomenológica)” (Ferraris, 2009a, § 2.2.5). Pero a estas alturas de su trayectoria intelectual, el realismo de Ferraris se puede resumir en su experimento de la pantufla, en el que distintos entes (seres humanos, animales, vegetales, etc.) experimentan una realidad del mundo externo, una pantufla, más allá de toda ciencia, de toda verdad y de todo mundo interno, de la que solo se puede decir que es una “diferencia material”. El objetivo de la siguiente gran obra de Ferraris, *Documentalidad*, publicado en 2009 y a mi juicio su obra maestra, será decir algo más acerca de esa pantufla.

## La documentalidad

En *Documentalidad* Ferraris comienza a componer una ontología a partir de la distinción entre los sujetos y los objetos: los sujetos tienen representaciones y los objetos dejan rastros. En una nota a pie de página Ferraris afirma que podría haber compuesto una ontología puramente objetual y haber comenzado distinguiendo entre objetos con representaciones y sin ellas, pero que la distinción entre los sujetos y los objetos “resulta más clara”. Pero esto no es cierto. Como veremos, Ferraris necesita de la distinción entre los sujetos y los objetos para su teoría de los objetos sociales, pero no puede llegar a esa distinción partiendo de una ontología puramente objetual, pues su teoría de la mente no permite distinguir entre las representaciones y los rastros, ya que concibe la mente como una *tabula*, esto es, como un objeto con rastros, y la única conclusión a la que se puede llegar por ese camino es que todos los objetos tienen representaciones. En *Documentalidad* se dividen las representaciones en percepciones y apercepciones. Las percepciones no están acompañadas de conciencia y no son representaciones en el sentido estricto del término sino solamente “presentaciones”; son el tipo de estados en los que podría estar un objeto. Las apercepciones, por el contrario, sí que son representaciones en un sentido estricto del término porque están acompañadas de conciencia intencional. Es una lástima que Ferraris nunca defina qué entiende exactamente por “conciencia intencional” y que el único pasaje del libro en el que se enfrenta al término, en su discusión con John Searle, sea para rechazar la posibilidad de una intencionalidad colectiva independiente de los objetos sociales. ¿Correrá mejor suerte la intencionalidad individual?

Por lo pronto Ferraris pretende componer su ontología como un catálogo de todas las cosas que hay

en el mundo siguiendo cinco reglas: clasificar/no construir; objetos/no sujetos; ejemplificar/no simplificar; describir/no prescribir; experiencia/no ciencia. Las cinco reglas apuntan hacia el mismo proyecto de una ontología neutra y el propio Ferraris anticipa algunas de las objeciones que se pueden plantear a este proyecto: no es posible clasificar sin haber construido previamente los instrumentos de clasificación; no tiene sentido hablar de los objetos si no es por contraposición a los sujetos (véase el comienzo de esta misma ontología); toda ejemplificación implica una simplificación, salvo que se pretenda ejemplificar a todos los individuos que componen el mundo, incluida la propia ejemplificación; para describir algo hay que prescribir, esto es, seleccionar las características que lo definen; etc. En vez de responder seriamente a las objeciones, Ferraris ofrece el primer ejemplo de lo que va a ser una constante a lo largo del libro: cometer una falacia (en este caso, *ad hominem*: quien formule estas objeciones “o vive en una cultura distinta de la nuestra o no es sino un rarito”; Ferraris, 2009a, § 1.1.3) y seguir como si nada con la —en ocasiones extenuante— catalogación.

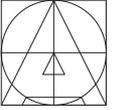
Ferraris cataloga los objetos en tres clases: los objetos ideales, que existen fuera del espacio y del tiempo con independencia de los sujetos; los objetos naturales, que existen en el espacio y en el tiempo con independencia de los sujetos; y los objetos sociales, que existen en el espacio y el tiempo dependiendo de los sujetos. Analicemos en detalle cada uno de ellos.

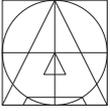
Con “objetos ideales” Ferraris se refiere principalmente a las entidades matemáticas. En *Documentalidad* se anticipa la objeción de que algunas partes de las matemáticas no parecen ser independientes de los sujetos (¿habría teoría de juegos si no hu-

biese sujetos?) y de que, por lo tanto, los objetos ideales son en todo caso la “aristocracia de los objetos sociales” (Ferraris, 2009a, § 1.3.2.2). Como de costumbre, Ferraris no responde a esta objeción, pero tampoco anticipa otra que se deduce de su propia concepción nominalista (husserliano-derridiana) de las entidades matemáticas como series de entidades particulares indefinidamente iterables. En *Documentalidad* se proclama que “lo que interesa a nuestra ontología, como a los catálogos de los zoólogos y los botánicos, no son los universales abstractos, fuera del espacio-tiempo, sino sus ejemplares-tipo” (Ferraris, 2009a, § 1.3.2.2). ¿Cómo entender entonces su afirmación de que los objetos ideales están fuera del espacio y del tiempo?

Una posible respuesta se encuentra en la oscura sección sobre las tres formas de los arquetipos. Un arquetipo es un caso (*token*) que constituye su propio tipo (*type*), un ejemplo que constituye su propio concepto, una máxima que constituye su propia ley. La primera forma del arquetipo, el Arquetipo1, es precisamente la forma ideal. Así, podría pensarse oscuramente que este numeral “3”, que está en cierto espacio y en cierto tiempo, es un ectipo del número 3, que no está en ningún espacio y en ningún tiempo, y es un arquetipo. Pero nos encontramos con el problema de que para Ferraris los arquetipos son objetos sociales y el único caso de Arquetipo1 que menciona son las promesas; lo que apunta a un problema más grave: si las promesas son objetos sociales, ¿dónde y cuándo se encuentran? ¿Dónde, en qué espacio: en la mente del promitente o del promisorio? ¿Y cuándo, en qué tiempo: durante su emisión o hasta su cumplimiento?

Nos enfrentamos a la cuestión de si existen los objetos psíquicos. Dada su distinción entre ontología y epistemología, Ferraris se ve obligado a reconocer





que las entidades psíquicas existen con independencia de su conocimiento por parte de otros sujetos (“Es verdad que la admiración, el sufrimiento y la felicidad solo pueden ser conocidos por los demás cuando se exteriorizan, pero el hecho epistemológico de que sean conocidos no se debe confundir con el dato ontológico de su existencia”; Ferraris, 2009, § 1.2.1); pero, dada su distinción entre objetos ideales y sociales, no puede atribuir un carácter objetual a entidades aparentemente ideales que sin embargo dependen de los sujetos (“Un mero evento psicológico que no se haya comunicado a nadie, por ejemplo, mi deseo de hace cinco minutos o mi sueño de la otra noche, es demasiado inestable para constituir un objeto; yo mismo podría convencerme a mí mismo de no haber tenido ese deseo o modificar involuntariamente el sueño en el recuerdo”; Ferraris 2009, § 1.2.4); así que se ve obligado a reducir a las entidades psíquicas no exteriorizadas a la condición de afecciones subjetivas (“En el mundo no hay percepciones, representaciones o recuerdos; hay sujetos que tienen percepciones y apercepciones, recuerdos y fantasías, y pensamientos; que se convierten en objetos solo cuando se expresan y se inscriben afuera”; Ferraris, 2009a, § 1.2.1).

Vemos, por lo tanto, que la distinción inicial entre los sujetos y los objetos le permite a Ferraris no incluir en su catálogo a un tipo de objetos, los psíquicos, que se deducen de sus premisas pero que contradicen sus conclusiones. El problema de fondo, sin embargo, sigue en pie: en el momento en que Ferraris reconoce que una promesa que solo está registrada en la mente del promitente y del promisorio es un objeto social, tiene que afirmar que la mente tiene su propio espacio y su propio tiempo de registro, y para ello necesita una teoría que le permita distinguir los registros objetivos de las afecciones subjetivas. Todas las confusiones y

oscuridades de esta posición se manifiestan en este párrafo:

Para que el pensamiento se pueda considerar un objeto es por lo tanto necesario que se distinga del simple acto psicológico de pensar y de la específica manifestación que este acto pueda tener en una psique individual. Y, con todo, es un hecho que el pensamiento, como tal, se presenta como algo que empuja fuera del sujeto. Yo sé, con una simple introspección psicológica, que el acto está en mi mente, y así mismo el contenido. No así el objeto (Ferraris, 2009a, § 1.2.3).

Los objetos naturales no le interesan apenas a Ferraris y lo único que dice de ellos es que en un primer momento había pensado etiquetarlos como “objetos físicos”, ya que están en el espacio y en el tiempo, pero que finalmente decidió llamarlos “naturales” para diferenciarlos de los sociales, que también son físicos. Claro que la concepción del espacio de Ferraris es tan herméticamente tridimensional que llega a negar que el arcoíris sea un objeto natural o, por tal caso, un objeto. ¿Eso significa que los colores no son algo objetivo, que son un producto de nuestra mente, como en la teoría de las cualidades secundarias del siglo XVII? Pero la verdadera consecuencia indeseable de la etiqueta “objeto natural” es que el concepto de naturaleza desborda los límites de la experiencia, tal y como la entiende Ferraris, e involucra alguna explicación científica o metafísica del origen de esta clase de objetos. Ferraris se escuda detrás de sus propios intereses: “No soy un físico ni un biólogo y los objetos naturales interesan a mi ontología antes de nada en la medida en que entran, como objetos socializados,

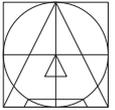
en el mundo humano” (Ferraris, 2009a, § 1.3.1.1). El paradigma de los objetos socializados es el cuerpo humano, un objeto natural que entra en sociedad mediante el sexo, la ropa, el deporte, etc. Ferraris se ve abocado de este modo a un dualismo acerca del ser humano: por una parte, el sujeto de representaciones (la mente); y por otra, el objeto socializado (el cuerpo).

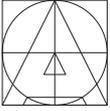
Como todo dualista antropológico, Ferraris tiene dificultades a la hora de catalogar a los animales en su ontología. Por un lado reconoce que algunos animales forman sociedades (“podemos imaginar una sociedad sin lenguaje, pero no sin escritura y esta es ya la enseñanza que viene del estudio de las sociedades animales, que no disponen de lenguajes articulados, pero están minuciosamente dotadas de rituales y de sistemas de marcado del territorio”; Ferraris, 2009a, § 4.0); pero por otro lado restringe el término cultura para referirse exclusivamente a las sociedades humanas (“el paso de la naturaleza, en la cual se ubican generalmente los animales, a lo que llamamos “cultura”, refiriéndola al ser humano”; Ferraris, 2009a, 4.2.2); y por último niega la existencia de una sociedad común a los seres humanos y a los animales domésticos (“una silla puede tener una función social y puede incluso convertirse en un trono, pero como también puede servir a un gato no es necesariamente un objeto social”; Ferraris, 2009a, 1.3.3.3). Las consecuencias de este dualismo antropológico son devastadoras para la ontología de Ferraris: incluso los objetos producidos por seres humanos con claros fines sociales no son objetos sociales sino socializados a partir del momento en que pueden ser usados por otras especies de animales. Reto al lector a encontrar un solo objeto social físico que no pueda ser usado por otras especies de animales.

## Los objetos sociales

Ferraris compone su teoría de los objetos sociales en aparente oposición a la de Searle. Según Searle, un objeto social puede ser cualquier objeto físico que sea adoptado por una intencionalidad colectiva para desempeñar una función en un contexto social. La fórmula de los objetos sociales es, por lo tanto, “X cuenta como Y en C” (cierto papel impreso cuenta como un billete de 5 € en la Unión Europea), donde X es el objeto físico (cierto papel impreso), Y el objeto social (un billete de 5 €) y C el contexto social (la Unión Europea). Ferraris no rechaza esta fórmula, sino que la convierte en un caso especial de su propia teoría aplicada a las obras de arte, como veremos más adelante. En líneas generales, Ferraris lo único que hace es llevar la teoría de Searle hasta sus últimas consecuencias. Si la intencionalidad colectiva de Searle es básicamente una traducción del espíritu objetivo de Hegel a la escuela del lenguaje ordinario de Oxford —pasamos a participar de una intencionalidad colectiva cuando dejamos de pensar en primera persona del singular (yo quiero, yo hago, etc.) y empezamos a pensar en tercera persona del singular (nosotros queremos, nosotros hacemos, etc.)—, Ferraris extrae las conclusiones wittgensteinianas y hegelianas pertinentes: para participar de una intencionalidad colectiva no basta con pensar colectivamente; hay que expresar públicamente esos pensamientos mediante entidades objetivas; y la intencionalidad colectiva solo existe a través de esas entidades objetivas.

Ferraris bautiza su teoría de los objetos sociales como “textualismo débil” porque es una versión debilitada de la gramatología; pero no en el sentido del debilitamiento de Vattimo: el textualismo débil no rebaja las pretensiones de verdad de la gramatología, sino que incluso se puede decir que las eleva





al restringir su alcance. Así, la máxima de que “no hay nada fuera del texto”, ciertamente paranoica cuando se aplica a los objetos naturales, se convierte en la cuasi-tautología de que “no hay ningún objeto social fuera del texto social” o, como lo expresa Ferraris, “objeto social = acto inscrito”. Esta relación de igualdad no debe entenderse literalmente, pues el propio Ferraris reconoce que “el acto inscrito es condición necesaria pero no suficiente para el objeto” (Ferraris, 2009a, § 3.2.4.1), justo después de haber puesto un ejemplo que sugiere que tampoco es condición necesaria: no es necesario, para que exista una fábrica (objeto social), que esté bien escrito su nombre (acto inscrito). Así mismo, Ferraris califica de “actos estériles” a la expresión de emociones, que no producen objetos sociales a pesar de poder ser perfectamente actos inscritos (véanse los nombres de una pareja cincelados a cuchillo sobre la corteza de un árbol).

¿Pero qué se entiende en *Documentalidad* por “acción” y por “inscripción”? Dado su ardor taxonómico, Ferraris no define rigurosamente sus términos la primera vez que aparecen, sino que pretende que su significado se vaya precisando conforme avanzamos en la clasificación; de modo que al final del libro tenemos noticia de tropecientas clases y subclases de actos e inscripciones, pero de los actos en general solo sabemos que tienen lugar entre dos sujetos y de las inscripciones en general, que “están siempre orientadas hacia una forma de legibilidad pública” (Ferraris, 2009a, § 3.3.3) —que es definir lo oscuro por lo más oscuro. Pero ni siquiera esta definición tan vaga y laxa resiste los contraejemplos que podemos encontrar en las propias páginas de *Documentalidad*: hay objetos sociales que no tienen lugar entre dos sujetos y por lo tanto no son actos (una multa por exceso de velocidad puesta por una máquina); hay objetos sociales que no son pública-

mente legibles y por lo tanto no están inscritos (un secreto oral); hay objetos sociales que ni tienen lugar entre dos sujetos ni son públicamente legibles y por lo tanto no son actos inscritos (un algoritmo de cifrado). Por supuesto que Ferraris es consciente de la fuente de estas inconsistencias:

Después de todo, el entero sistema social de los actos y de las inscripciones supone que detrás de esos actos hay intenciones que, a su vez, tienen que ver con recuerdos y pensamientos, no con escrituras. E incluso si —debilitando la tesis— concediera que no es necesario concebir la mente como un sistema de inscripciones, quedaría un gran problema: el hecho de que los actos registrados “en la mente de las personas”, que son un elemento central y constitutivo de la realidad social, se reducirían a una simple metáfora. Y, en este punto, toda la teoría del acto escrito se reduciría, en la mejor de las hipótesis, a una teoría de la burocracia (en una sociedad compleja hay muchos documentos), es decir, a un caso particular de realismo débil: hay ciertos X (hojas de papel) que cuentan como Y (documentos) en una sociedad C (Ferraris, 2009a, § 4.2).

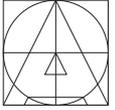
Ferraris sale de este brete distinguiendo entre los rastros, que son las incisiones sobre un fondo que definen a un objeto cualquiera; los registros, que son los rastros en la mente entendida como una *tabula*; y las inscripciones, que son rastros accesibles a por lo menos dos sujetos, que definen los objetos sociales. Nos volvemos a encontrar aquí con el problema de la existencia de los objetos psíquicos y de la distinción entre los objetos y los sujetos. Ferraris

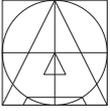
cree que la mente es una *tabula*, no en un sentido metafórico, sino literal: “hay neuronas que responden ya, automáticamente, a formas similares a la de la T, a la de la Y, a la de la L, a dos discos superpuestos como en el 8, a caracteres que recuerdan a los ideogramas chinos; como si dijera que nuestro cerebro está predispuesto a reconocer los rastros escritos” (Ferraris, 2009a, § 4.2.1.1). Estas especulaciones paracientíficas se enmarcan dentro una teoría de la archiescritura que, a pesar del nombre, no es tan descabellada. Según esta teoría, el lenguaje oral no es el mecanismo primario de comunicación animal, sino que previamente hay otros mecanismos de comunicación extra-auditivos (véase la comunicación feromónica entre las hormigas, la comunicación táctil entre las abejas, la comunicación olfativa entre los perros o la comunicación visual y gestual de los infantes humanos: a todas estas formas de comunicación las llama Ferraris “archiescritura”). ¿Entonces cuál es la diferencia entre lo natural-animal y lo cultural-humano? A juicio de Ferraris, el paso de la naturaleza a la cultura es el paso de la archiescritura a la escritura a través de —por ese orden— el pensamiento y el lenguaje. Así pues, Ferraris, pretendiendo profundizar en la crítica derridiana del logocentrismo y del especismo, termina rehabilitando la función del *λόγος*, en el doble sentido de pensamiento y lenguaje, como diferencia específica del ser humano frente a los demás animales.

Por lo demás Ferraris establece la siguiente “pirámide” de los objetos sociales por orden ascendente: cosas, instrumentos (cosas que sirven para hacer cosas), obras (instrumentos que carecen de finalidad extrínseca) y documentos. Estos últimos se dividen a su vez en documentos fuertes, que inscriben actos y por ende producen objetos sociales (véase un certificado de matrimonio en vigor); y docu-

mentos débiles, que simplemente describen hechos y por ende comunican la preexistencia de objetos sociales (véase un certificado de matrimonio después del divorcio). En el caso de los objetos sociales la ontología y la epistemología se confunden: la existencia de este tipo de objetos depende intrínsecamente del conocimiento de su existencia, ya esté registrado en la mente de los sujetos o inscrito en los rastros de los objetos. Se trata, sin embargo, de un conocimiento peculiar, pues para Ferraris los sujetos aprenden a desenvolverse en sociedad a través de la imitación y “la mimesis no proporciona un conocimiento, sino como mucho una competencia práctica; lo que explica la aparente paradoja de que la realidad social resulte epistémicamente opaca incluso a sus actores, incluidos sus protagonistas” (Ferraris, 2009a, § 3.1.3). ¿Cuál es entonces la diferencia entre la sociedad y la naturaleza? Prácticamente ninguna. Dentro de la sociedad, solo las instituciones como la ciencia o el Estado son lingüísticas, deliberadas, históricas y enmendables. Pero a estas alturas del libro ni el propio autor se toma en serio estas distinciones:

En cuanto a la contraposición entre enmendable e inenmendable, es necesario obviamente considerarla en un sentido muy laxo, como una contraposición que indica la relativa corregibilidad de lo institucional (que procede burocráticamente, con normas y regulaciones explícitas) y una relativa incorregibilidad de lo social, que a menudo procede tradicionalmente y con “reglas no escritas” difíciles de explicitar y por lo tanto de modificar (Ferraris, 2009a, § 5.1.3.3).





## Del iPhone a la OTAN

Los fundamentos ontológicos de la teoría de los objetos de Ferraris sociales son bastante endeblés, pero sus aplicaciones a campos sociales concretos son muy sugerentes. Uno de esos campos es el de las tecnologías de la comunicación, cuyos artefactos, paradójicamente, a juicio de Ferraris, ni desempeñan una función primariamente comunicativa ni son especialmente artificiosos. No desempeñan una función primariamente comunicativa porque son formas de la escritura, entendida como la técnica por antonomasia de producción de objetos sociales mediante la inscripción de actos. Y tampoco son especialmente artificiosos porque, para Ferraris, no existe una naturaleza humana a la que pueda contraponerse el artificio de la tecnología; es la propia tecnología la que va construyendo esa segunda naturaleza que es el ser humano.

Partiendo de estas premisas, en *¿Dónde estás?*, Ferraris cuestiona la interpretación de que el desarrollo de la telefonía móvil es un retorno de la oralidad reprimida por la escritura. Al contrario, lo que permiten los teléfonos móviles, con sus sistemas de mensajería, es ampliar el dominio de la escritura más allá de la oralidad, entrando en el terreno de la comunicación no verbal. Véanse los emoticonos: ¿cómo se pronuncian?, ¿cuántos fonemas tienen? *¿Dónde estás?* se publicó en 2005, antes de la explosión de los *smartphones*, las redes sociales y el ciberespionaje, cuando los móviles permitían poco más que llamar por teléfono y escribir mensajes SMS. Una década después, Ferraris retoma este y otros temas afines desde el punto de vista de la antropología en libros como *Movilización total* o *La imbecilidad es una cosa seria*. La conclusión de estos dos libros es que las nuevas tecnologías ni han acelerado nuestros ritmos vitales ni nos han

vuelto más estúpidos; simplemente han amplificado las estructuras sociales que ya estaban allí. Por un lado, que los aparatos de registro, desde las tablillas mesopotámicas hasta el doble *check* azul de Whasapp, generan responsabilidad, en el doble sentido de obligación y de respuesta, y vocación, en el doble sentido de afición y de llamada. Y por otro lado, que hay dos tipos de imbéciles: el que no tiene técnica (“imbécil” proviene etimológicamente del latín “*im-baculum*” = “sin báculo”) y el que, siendo un maestro de la técnica, es un pretencioso. Como decía Jacques Lacan, “*les non-dupes errent*” (“los no-idiotas yerran”) suena como “*les noms du père*” (“los nombres de los padres”)<sup>2</sup>.

Otro campo social al que Ferraris ha aplicado su teoría de los objetos sociales son las obras de arte. Como ya anticipamos en la sección anterior, Ferraris transforma la fórmula de Searle para los objetos sociales (X cuenta como Y en C) en la fórmula propia de las obras de arte (un urinario cuenta como *La fuente* de Marcel Duchamp en un museo de arte contemporáneo). Con dos puntualizaciones. En primer lugar, no todas las cosas se pueden convertir en obras de arte: tienen que ser objetos sociales o naturales socializados; no pueden ser ni sujetos ni objetos ideales. Esta primera puntualización pone a Ferraris en dificultades a la hora de comprender ciertas manifestaciones del *performance*, del arte conceptual y del bioarte, pero es coherente con su teoría general. Y en segundo lugar, tales objetos sociales o naturales socializados deben tener una escala humana tanto espacial como temporal: una escultura subatómica o una pieza musical de 639 años (como *Organ<sup>2</sup>/ASLSP* de John Cage) no es una obra de arte para Ferraris.

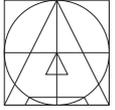
<sup>2</sup> Cfr. Ferraris (2005, 2015, 2016).

Frente al “excepcionalismo” (que afirma que solo la excepción a la norma puede ser una obra de arte) y al “extraordinarismo” (que afirma que solo lo extraordinario según la norma puede ser una obra de arte), Ferraris, en *La prometida automática*, califica de “normalismo” a su teoría del arte, pues se propone “dar cuenta no solo de las obras maestras, sino también de las obras feas y —insisto sobre este punto— sobre todo de la masa de obras ni así ni así que pueblan nuestra cotidianeidad” (Ferraris 2007, § 0). Para ello analiza el papel de la firma, esa alteración del propio nombre, esa desviación respecto de la norma, a la vez legalmente intransferible y caligráficamente reproducible, un paradigma de lo que Ferraris llama, en el último capítulo de *Documentalidad*, “el idioma”: lo propio del individuo. Hasta aquí todo bien. Pero entonces se afirma en una página que las obras de arte no tienen por qué comunicar nada, pues son documentos fuertes y no medios de comunicación; y en la siguiente página que las obras de arte comunican necesariamente sentimientos y emociones, pues son finalidades en sí mismas y las experimentamos desinteresadamente como si fueran sujetos y no objetos; y vuelven las viejas contradicciones de Ferraris con el nuevo collar de la teoría kantiana del arte.

El último campo social al que Ferraris ha aplicado su teoría de los objetos sociales es la política. Según Ferraris, el poder político no estriba en la fuerza física sino en los documentos. Como correctivo de la concepción burdamente corporeista y militarista del poder político, no está mal tener en cuenta el papel de la jurisprudencia y la burocracia en la legitimación y administración del poder político constituido, pero tampoco hay que olvidar que durante los periodos destituyentes, como las revoluciones o las invasiones, buena parte de esos documentos se convierten en papel mojado. El hecho de que a

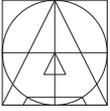
los inmigrantes ilegales se les llame “sin papeles” puede dar pie a reflexiones sugerentes sobre el papel —nunca mejor dicho— de la documentación en nuestras vidas, pero de ahí a afirmar, como hace Ferraris, que la Guerra de los Balcanes se debe a que los croatas escriben en alfabeto latino y los serbios en cirílico, es pasarse tres pueblos.

El modelo político de Ferraris es la Unión Europea, sobre la cual co-coordinó un número especial de la revista *The Monist*. Publicado en 2009, dos años antes de que la UE sustituyera al presidente electo de Italia por un tecnócrata en el marco de la crisis de la deuda europea, el número se abre con un artículo de Romano Prodi, el presidente de centro-izquierda que, entre 1996 y 1998, consiguió que el gobierno italiano cumpliera las condiciones para entrar en la zona euro recortando gastos y subiendo impuestos<sup>3</sup>. El título del artículo de Ferraris, “Documentalidad, o Europa”, es un guiño al libro de Novalis, *La cristiandad o Europa*. Lo que quiere decir Ferraris es que la unidad europea no es fruto del espíritu (la religión, la cultura) sino de la letra (los tratados, la moneda) y que los intentos de espiritualizar el subcontinente han conducido a grandes catástrofes<sup>4</sup>. Por supuesto que esta concepción letraherida de Europa olvida que la UE se formó después de tres guerras mundiales (contando la Guerra Fría) y que ningún Estado ha entrado en ella sin haber entrado previamente en la OTAN. Y es que la letra con sangre entra.



<sup>3</sup> Cfr. Prodi (2009).

<sup>4</sup> Cfr. Ferraris (2009b).



## Referencias bibliográficas

Derrida, J. (1967a). *De la grammatologie*. Minuit.

Derrida, J. (1967b). *La voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. PUF.

Ferraris, M. (1983). Invecchiamento della “scuola del sospetto”. En G. Vattimo y P. A. Rovatti (Comp.). *Il pensiero debole* (pp, 120-136). Feltrinelli,

Ferraris, M. (2001). *Il mondo esterno*. Bompiani.

Ferraris, M. (2004). *Goodbye Kant! Cosa resta oggi della Critica della ragion pura*. Bompiani.

Ferraris, M. (2005). *Dove sei? Ontologia del telefono*. Bompiani.

Ferraris, M. (2007). *La fidanzata automática*. Bompiani.

Ferraris, M. (2009a). *Documentalità: perché è necessario lasciar tracce*. Laterza.

Ferraris, M. (2009b). Documentality, or Europe, *The Monist*, 92(2), 286-314.

Ferraris, M. (2011). *Estetica razionale*. Raffaello Cortina.

Ferraris, M. (2015). *Mobilizzazione totale*. Laterza.

Ferraris, M. (2016). *L'imbecilità è una cosa seria*. Il Mulino.

Gadamer, H. G. (1986). *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophische Hermeneutik*. Mohr.

Husserl, E. (1962). *L'origine de la géométrie*, trad. e introd. de Jacques Derrida. PUF.

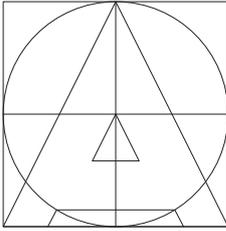
Kant, I. (1938). *Gesammelte Schriften*. Königlich-Preußische Akademie der Wissenschaften.

Kant, I. (2005a). *Crítica de la razón pura*, trad. de Pedro Rivas. Taurus

Kant, I. (2005b). *Crítica de la razón práctica*, trad. de Dulce María Granja Castro. Fondo de Cultura Económica.

Kant, I. (2012). *Crítica del discernimiento*, trad. de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Alianza Editorial.

Prodi, R. (2009). In Favour of Europe, *The Monist*, 92 (2), 198-212.



# Propuesta de Metadatos Dublin Core para esculturas egipcias: Creación de una colección digital en Omeka

## Proposed Dublin Core Metadata for egyptian sculptures: Creation of a digital collection in Omeka

**Beatriz Garrido-Ramos**

Universidad de Salamanca (España)

[bgarridoramos@gmail.com](mailto:bgarridoramos@gmail.com)

Fecha de recepción: 10/07/2023

Fecha de aprobación: 10/10/2023

---

### Resumen:

Omeka es un software libre, flexible y de código abierto pensado para la publicación de colecciones digitales. Se trata de un proyecto de Digital Scholar lanzado originalmente en el *Roy Rosenzweig Center for History and New Media*, –anteriormente *Center for History and New Media*–, institución de la Universidad George Mason. Desde hace tiempo es ampliamente utilizado en bibliotecas y en las instituciones museísticas a nivel internacional. En el presente texto se realizará una propuesta de metadatos *Dublin Core Metadata Initiative* para la descripción de tres obras de escultura egipcia pertenecientes al arte amarniense y procedentes del *Met Museum (The Metropolitan Museum of Art)* de Nueva York. Gracias a la aplicación de este tipo de metadatos se puede describir de forma estandarizada cualquier contenido digital y hacerlo más interoperable y reutilizable. Finalmente, se expondrán las principales ventajas y características tanto de Omeka como de Dublin Core para la creación de colecciones digitales, con un fin tanto divulgativo como para el desarrollo de proyectos de investigación y su posible aplicación en el aula. De esta forma, los/as estudiantes adquirirán conocimientos técnicos, artísticos y sobre bibliotecas digitales, e igualmente, se familiarizarán con dis-

tintos formatos de exportación, como *json*, *atom*, *dcmes-xml* y *Omeka xml*. En consecuencia, se contribuirá al fomento de perfiles híbridos, como es el caso de los/as humanistas digitales, con una importante base humanista y técnica.

**Palabras claves:** *Omeka, Dublin Core, metadatos, colección digital, escultura egipcia de Amarna.*

**Abstract:**

Omeka is a free, flexible and open-source software designed for the publication of digital collections. This is a Digital Scholar project originally launched at the *Roy Rosenzweig Center for History and New Media*, –formerly the *Center for History and New Media*–, an institution of *George Mason University*. It has long been widely used in libraries and museum institutions internationally. In this text, a *Dublin Core Metadata Initiative* metadata proposal will be made for the description of three works of Egyptian sculpture belonging to Amarnian art and coming from the *Met Museum (The Metropolitan Museum of Art)* in New York. Thanks to the application of this type of metadata, any digital content can be described in a standardized way and make it more interoperable and reusable. Finally, the main advantages and characteristics of both Omeka and Dublin Core for the creation of digital collections will be presented, both for informative purposes and for the development of research projects and their possible application in the classroom. In this way, students will acquire technical, artistic and digital library knowledge, and will also become familiar with different export formats such as *json*, *atom*, *dcmes-xml* and *Omeka xml*. Consequently, it will contribute to the promotion of hybrid profiles, as is the case of digital humanists, with an important humanist and technical base.

**Keywords:** *Omeka, Dublin Core, metadata, digital collection, Egyptian sculpture from Amarna.*

## Introducción

Omeka<sup>1</sup> es un proyecto de Digital Scholar<sup>2</sup> lanzado originalmente en el *Roy Rosenzweig Center for History and New Media* (RRCHNM), anteriormente *Center for History and New Media* (CHNM), una institución de investigación de la Universidad George Mason. Permite crear colecciones y bibliotecas digitales y, posteriormente, la visualización de las mismas mediante la navegación por elementos o colecciones, e incluso por exposiciones.

Trabaja con el estándar de metadatos denominado *Dublin Core*<sup>3</sup> (San Segundo, 1998), contribuyendo a la creación de un contenido reutilizable y adaptado a la web semántica, en la cual cada vez están trabajando más las instituciones y proyectos de todo el mundo.

Los formatos de salida que permite Omeka son *atom* (*Atom Web Feed Format*), formato de documento basado en XML que permite la búsqueda de actualizaciones del contenido publicado en un sitio web, *dcmes-xml*, *json* (*JavaScript Object Notation*) y *omeka-xml*. En el ejemplo 1 se adjuntará un fragmento en Omeka-XML para observar la exportación que puede realizarse en este formato. Cabe recordar que el formato XML o *eXtensible Markup Language* (Méndez Rodríguez, 2000; Martínez Usero y Palacios Ramos, 2003) es un lenguaje de marcado con formato de texto simple y muy flexible, derivado de SGML (ISO 8879).

Dispone de varias versiones, pero la de usuario permite crear una colección digital de forma sencilla, intuitiva y gratuita. Sin duda, es una opción intere-

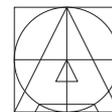
sante para proyectos que buscan difundir el patrimonio cultural.

## Definición de metadato. El caso de Dublin Core Metadata Initiative

Entendemos por *metadatos* (Berners-Lee, 1997; Ortiz-Repiso, 1999; Senso y Rosa Piñero, 2003; Méndez Rodríguez, 2003; Díaz Ortuño, 2003) el conjunto de datos que describen otros datos, como, por ejemplo, en este caso los referentes a una imagen. Su utilización facilita el acceso y recuperación de la información, siendo uno de los principales motivos de su aplicación junto con la descripción anteriormente mencionada.

Según Gilliland (1998) hay cinco tipos de metadatos: administrativos, descriptivos, de preservación, técnicos y de uso. Pero “los metadatos en sí no son algo nuevo. Lo que es nuevo hoy en día es la multitud de formatos (algunos muy simples en su descripción, otros más complejos) que se están diseñando y la forma de usarlos” (Ortiz-Repiso, 1999, p. 200).

Igualmente, “se usan para describir recursos digitales y no digitales localizados en un sistema distribuido en un entorno de red. Para que su uso sea eficaz deben estandarizarse” (Ortiz-Repiso, 1999, p. 201). El concepto utilizado en este trabajo se acerca a esta relación de cumplimiento con un estándar. Por lo que respecta a *Dublin Core Metadata Initiative* (en adelante DCMI), se utiliza para referenciar documentos. Se estandarizó por primera vez en 1998 como IETF RFC 2413. Su estructura es simple. Son 15 los Metadatos de DCMI:

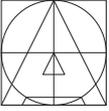


---

<sup>1</sup> <https://www.omeka.net/> y <https://omeka.org/>

<sup>2</sup> <https://digitalscholar.org/>

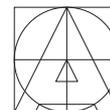
<sup>3</sup> <https://www.dublincore.org/>



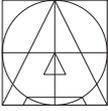
<i>Title</i>	Título
<i>Creator</i>	Autor o creador
<i>Subject</i>	Materia y palabras clave
<i>Description</i>	Descripción
<i>Publisher</i>	Editor
<i>Contributor</i>	Otras contribuciones
<i>Date</i>	Fecha
<i>Type</i>	Tipo de recurso
<i>Format</i>	Formato
<i>Identifier</i>	Identificador de recurso
<i>Source</i>	Fuente
<i>Language</i>	Idioma
<i>Relation</i>	Relaciones
<i>Coverage</i>	Alcance
<i>Rights</i>	Gestión de derechos

Tabla 1.  
Metadatos que describen el contenido en Dublin Core.

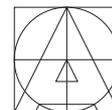
A continuación, se describirá cada uno de los elementos (información extraída de la web de DCMI):



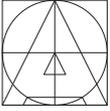
<b>Metadato</b>	
	<p><b>Definición</b> Nombre dado al recurso</p>
<b>Título</b>	<p><b>Comentario</b> Por lo general, un <i>Título</i> será un nombre por el cual se conoce formalmente el recurso</p>
	<p><b>URL dc heredada (dublincore.org)</b> <a href="http://purl.org/dc/elements/1.1/title">http://purl.org/dc/elements/1.1/title</a></p>
	<p><b>Definición</b> Entidad principalmente responsable de hacer el recurso</p>
<b>Autor o creador</b>	<p><b>Comentario</b> Los ejemplos de un <i>Creador</i> incluyen una persona, una organización o un servicio. Por lo general, el nombre de un Creador debe usarse para indicar la entidad</p>
	<p><b>URL dc heredada (dublincore.org)</b> <a href="http://purl.org/dc/elements/1.1/creator">http://purl.org/dc/elements/1.1/creator</a></p>
	<p><b>Definición</b> Tema del recurso</p>
<b>Materia y palabras clave</b>	<p><b>Comentario</b> Por lo general, el tema se representará mediante palabras clave, frases clave o códigos de clasificación. La mejor práctica recomendada es utilizar un vocabulario controlado</p>
	<p><b>URL dc heredada (dublincore.org)</b> <a href="http://purl.org/dc/elements/1.1/subject">http://purl.org/dc/elements/1.1/subject</a></p>
	<p><b>Definición</b> Cuenta del recurso</p>
<b>Descripción</b>	<p><b>Comentario</b> La <i>descripción</i> puede incluir, pero no se limita a: un resumen, una tabla de contenido, una representación gráfica o una cuenta de texto libre del recurso</p>
	<p><b>URL dc heredada (dublincore.org)</b> <a href="http://purl.org/dc/elements/1.1/description">http://purl.org/dc/elements/1.1/description</a></p>



<b>Editor</b>	<b>Definición</b>	Entidad responsable de hacer que el recurso esté disponible
	<b>Comentario</b>	Los ejemplos de un publicador incluyen una persona, una organización o un servicio. Por lo general, se debe usar el nombre de un <i>editor</i> para indicar la entidad
	<b>URL dc heredada (dublincore.org)</b>	<a href="http://purl.org/dc/elements/1.1/publisher">http://purl.org/dc/elements/1.1/publisher</a>
<b>Otras contribuciones</b>	<b>Definición</b>	Entidad responsable de hacer <i>contribuciones</i> al recurso
	<b>Comentario</b>	Los ejemplos de un <i>Contribuidor</i> incluyen una persona, una organización o un servicio. Por lo general, se debe usar el nombre de un Contribuyente para indicar la entidad.
	<b>URL dc heredada (dublincore.org)</b>	<a href="http://purl.org/dc/elements/1.1/contributor">http://purl.org/dc/elements/1.1/contributor</a>
<b>Fecha</b>	<b>Definición</b>	Punto o período de tiempo asociado con un evento en el ciclo de vida del recurso
	<b>Comentario</b>	La <i>fecha</i> se puede utilizar para expresar información temporal en cualquier nivel de granularidad. La mejor práctica recomendada es utilizar un esquema de codificación, como el perfil W3CDTF de ISO 8601 [W3CDTF]
	<b>URL dc heredada (dublincore.org)</b>	<a href="http://purl.org/dc/elements/1.1/date">http://purl.org/dc/elements/1.1/date</a>
<b>Tipo de recurso</b>	<b>Definición</b>	Naturaleza o género del recurso
	<b>Comentario</b>	La mejor práctica recomendada es utilizar un vocabulario controlado como el Vocabulario de <i>tipo</i> DCMI [DCMITYPE]. Para describir el formato de archivo, el medio físico o las dimensiones del recurso, utilice el elemento Formato
	<b>URL dc heredada (dublincore.org)</b>	<a href="http://purl.org/dc/elements/1.1/type">http://purl.org/dc/elements/1.1/type</a>



<b>Formato</b>	<b>Definición</b>	Formato de archivo, el medio físico o las dimensiones del recurso
	<b>Comentario</b>	Los ejemplos de dimensiones incluyen el tamaño y la duración. La mejor práctica recomendada es utilizar un vocabulario controlado, como la lista de tipos de medios de Internet [MIME]
	<b>URL dc heredada (dublincore.org)</b>	<a href="http://purl.org/dc/elements/1.1/format">http://purl.org/dc/elements/1.1/format</a>
<b>Identificador de recurso</b>	<b>Definición</b>	Referencia inequívoca al recurso dentro de un contexto dado
	<b>Comentario</b>	La mejor práctica recomendada es identificar el recurso por medio de una cadena conforme a un sistema de identificación formal
	<b>URL dc heredada (dublincore.org)</b>	<a href="http://purl.org/dc/elements/1.1/identifier">http://purl.org/dc/elements/1.1/identifier</a>
<b>Fuente</b>	<b>Definición</b>	Recurso relacionado del cual se deriva el recurso descrito
	<b>Comentario</b>	El recurso descrito puede derivarse del recurso relacionado en su totalidad o en parte. La mejor práctica recomendada es identificar el recurso relacionado por medio de una cadena que se ajuste a un sistema de identificación formal
	<b>URL dc heredada (dublincore.org)</b>	<a href="http://purl.org/dc/elements/1.1/source">http://purl.org/dc/elements/1.1/source</a>
<b>Idioma</b>	<b>Definición</b>	Idioma del recurso
	<b>Comentario</b>	La mejor práctica recomendada es usar un vocabulario controlado como RFC 4646 [RFC4646]
	<b>URL dc heredada (dublincore.org)</b>	<a href="http://purl.org/dc/elements/1.1/language">http://purl.org/dc/elements/1.1/language</a>
<b>Relaciones</b>	<b>Definición</b>	Recurso relacionado
	<b>Comentario</b>	La mejor práctica recomendada es identificar el recurso relacionado por medio de una cadena que se ajuste a un sistema de identificación formal
	<b>URL dc heredada (dublincore.org)</b>	<a href="http://purl.org/dc/elements/1.1/relation">http://purl.org/dc/elements/1.1/relation</a>



<b>Alcance</b>	<b>Definición</b>	Tema espacial o temporal del recurso, la aplicabilidad espacial del recurso o la jurisdicción bajo la cual el recurso es relevante
	<b>Comentario</b>	El tema espacial y la aplicabilidad espacial pueden ser un lugar con nombre o una ubicación especificada por sus coordenadas geográficas. El tema temporal puede ser un período, una fecha o un intervalo de fechas con nombre. Una jurisdicción puede ser una entidad administrativa nombrada o un lugar geográfico al que se aplica el recurso. La mejor práctica recomendada es utilizar un vocabulario controlado como el Tesauro de Nombres Geográficos [TGN]. Cuando corresponda, se pueden usar lugares o períodos de tiempo con nombre en lugar de identificadores numéricos, como conjuntos de coordenadas o rangos de fechas
	<b>URL dc heredada (dublincore.org)</b>	<a href="http://purl.org/dc/elements/1.1/coverage">http://purl.org/dc/elements/1.1/coverage</a>
<b>Gestión de derechos</b>	<b>Definición</b>	Información sobre los derechos que se tienen en y sobre el recurso
	<b>Comentario</b>	Por lo general, la información de derechos incluye una declaración sobre varios derechos de propiedad asociados con el recurso, incluidos los derechos de propiedad intelectual
	<b>URL dc heredada (dublincore.org)</b>	<a href="http://purl.org/dc/elements/1.1/rights">http://purl.org/dc/elements/1.1/rights</a>

Tabla 2.  
Metadatos, descripción y link a la web de Dublin Core.  
Fuente: <https://www.dublincore.org/specifications/dublin-core/dces/>

No es obligatorio utilizar todos los metadatos para describir un documento. Precisamente en nuestro caso no resulta necesario porque todos los campos quedan correctamente descritos. Según Senso y de la Rosa, Dublin Core:

(...) pone más énfasis en facilitar al máximo el acceso al recurso y menos en proporcionar una descripción exhaustiva del mismo. Esto resulta vital, ya que ha sido un fallo tradicional en los catálogos bibliotecarios en los que, por el contrario, se hace más hincapié en la descripción que en dotar a los registros de más y mejores elementos de recuperación. (2003, p. 105)

Por lo que respecta a los principios de DCMI, tal y como se expone en su web “es una organización que apoya la innovación en el diseño de metadatos y las mejores prácticas en la ecología de los metadatos” (<https://www.dublincore.org/about/>).

En cuanto a la descripción de los quince elementos se adaptan formalmente a los siguientes estándares:

- Norma ISO 15836:2009 de febrero de 2009 [ISO15836] (<https://www.iso.org/standard/52142.html>)
- Estándar ANSI/NISO Z39.85-2012 de febrero de 2013 [NISOZ3985] (<https://www.niso.org/>)
- IETF RFC 5013 de agosto de 2007 [RFC5013] (<https://www.ietf.org/rfc/rfc5013.txt>)

## Colecciones digitales en Omeka

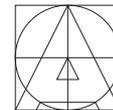
Omeka, como se ha expuesto previamente, es un software libre, flexible y de código abierto que presenta diversas ventajas a la hora de crear contenido digital, en este caso una colección. El panel de control resulta muy intuitivo para personas que no dispongan de conocimientos excesivamente avanzados.

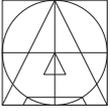
Permite estructurar el contenido y adaptarlo a un estándar internacional, como es DCMI. Igualmente, cada elemento de la colección tendrá lo que se denomina URI (*Uniform Resource Identifier*) o *Identificador Uniforme de Recursos*, es decir, una cadena de caracteres, una dirección única de carácter permanente que no podrá confundirse con ninguna otra de la colección. Podríamos asemejarlo, en cuanto a carácter, por ejemplo, al DOI en una publicación digital, el cual no variará y permitirá su consulta de forma indefinida.

Por otra parte, el tipo de materiales con los que es posible trabajar pueden ser imágenes, documentos de texto, mapas (geolocalizar mediante la inserción de links), etc.

En cuanto al uso de la información, se debe destacar que permite la inserción de CSV (valores separados por comas, un archivo de texto con formato específico que permite que los datos se guarden con estructura de tabla) y también la exportación del contenido en diversos formatos, cuestión que facilita la difusión, la creación de otro contenido e incluso la ampliación del mismo.

La herramienta dispone de dos menús: uno horizontal, ubicado en la parte superior; otro vertical, situado en el lateral izquierdo. En el primero se





puede trabajar la plantilla, la navegación y la configuración dentro de la pestaña “Apariencia”; en la de “Usuarios” crear usuarios con roles diferentes (superusuarios, administradores, colaboradores, investigadores) según el grado de contribución en el proyecto, así como personalizar el diseño, por citar algunos ejemplos; y, finalmente, en la de “Configuración”, como su propio nombre indica, trabajar aspectos referentes (mediante las pestañas General, Buscar, Set de Elementos (Metadatos), Tipo de elemento, API: esta última función sirve para que aplicaciones externas puedan utilizar Omeka tal como lo hace el usuario mediante la interfaz web). En el segundo menú se encuentran el “Panel de control”, los “Elementos” (sección en la que se puede ver la lista con los elementos existentes), las “Colecciones”, los “Tipos de elemento”, las “Etiquetas” y las “Exposiciones” (en ellas se puede añadir “Título”, “Slug”, “Créditos”, “Descripción”, “Etiquetas”, “Tema” y “Utilizar página de resumen”).

Omeka también permite instalar *plugins*<sup>4</sup> (en la versión gratuita se dispone de COins, CSV Import, Exhibit Builder, LC Suggest, Locale, OAI-PMH Harvester, Omeka Api Import, Shared Shelf Link y Simple Pages) de distinto tipo ya disponibles, o incluso existe la posibilidad de crearlos según la necesidad o funcionalidad que se requiera. Finalmente, cabe destacar que la herramienta también permite indizar y realizar búsquedas dentro del contenido creado.

### Ejemplo de Colección Digital de Escultura Egipcia

En primer lugar, se procedió a seleccionar un dominio acorde a la temática de nuestro trabajo. Como se trata de un ejemplo educativo de creación de recursos en Omeka y la aplicación de sus metadatos

<sup>4</sup> <https://omeka.org/classic/plugins/>

a casos reales de escultura egipcia, y a la vez es una línea dentro de las *Humanidades Digitales* (bibliotecas y colecciones digitales, metadatos, etc.) (Garrido-Ramos, 2022), se escogió el nombre de “Proyecto Egipto HD” con la intención de seguir ampliándolo en un futuro próximo.

Tras acceder a nuestro espacio (sitio) en Omeka.net, encontramos las siguientes opciones para poder trabajar la colección: panel de control, elementos, colecciones, tipos de elemento, etiquetas, importar CSV, exposiciones y LC Suggest.

A continuación, se adjunta la propuesta de metadatos DCMI para tres obras pertenecientes a la Colección denominada *Escultura de Amarna* que se ha creado en Omeka (en “elementos”). Se trata de un modelo de relieve en el primer caso, de una cabeza de estatua grupal en el segundo, y de un fragmento en el tercer caso.

### Ejemplo 1

Colección Escultura de Amarna  
*Metadatos Dublin Core*

Título: **Modelo con relieve de cabeza de Akhenatón**

Materia: Piedra caliza. Dimensiones: H. 35 cm (13 3/4 pulg.); W. 23,4 cm (9 3/16 pulg.); D. 4,9 cm (1 15/16 pulg.)

Descripción: El ojo rasgado, los labios gruesos y la barbilla caída identifican al faraón Akhenatón. Esta pieza es un ‘modelo de escultor’ de Amarna. Dichos modelos son losas de piedra aproximadamente rectangulares en las que se teoriza la representación como un modelo de maestro para que sus alumnos

lo sigan mientras decoran una pared con relieve o, alternativamente, la pieza de estudio de un aprendiz. Sin embargo, al menos en algunos casos, dichas piezas pueden haber sido destinadas de forma secundaria a donaciones. Por ejemplo, uno de esos relieves que se encuentra en el Gran Templo de Atón en Amarna muestra una figura arrodillada en el reverso de una representación real. La imagen del rey parece inacabada, carente de los característicos surcos y líneas y del *uraeus* real (información extraída del Met Museum).

Autoría: Beatriz Garrido-Ramos

Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/545909>

Fecha: 1353-1336 a.C. Periodo: Reino Nuevo, Amarna Dinastía: XVIII

Derechos: Imagen en dominio público: [https://images.metmuseum.org/CRDImages/eg/original/66.99.40\\_EGDP020839.jpg](https://images.metmuseum.org/CRDImages/eg/original/66.99.40_EGDP020839.jpg)

Relación

- Cooney, John (1953). Arte egipcio en la colección de Albert Gallatin. En *Journal of Near Eastern Studies*, 12, n.º 46, pp. 10-11.
- Fischer, Henry G. (1967). The Gallatin Egyptian Collection. En *Boletín del Museo Metropolitano de Arte*, Vol. 25, n.º 7 (marzo).

Formato: Digital

Idioma: Español

Tipo: Relieve

Identificador: The Met: Número de acceso: 66.99.40

Cobertura: Desde Egipto, Egipto Medio, Amarna (Akhetatón), excavaciones de Petrie / Carter, 1891-1892

Etiquetas:

- Akhenatón
- Amarna
- cabeza
- caliza
- Dinastía XVIII
- escultura
- hombre
- modelo de escultor
- piedra caliza
- Reino Nuevo
- relieve

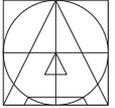
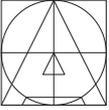


Figura 1.  
Modelo con relieve de cabeza de Akhenatón.  
Fuente: Met Museum.



A continuación, se adjunta un fragmento en Omeka-XML para observar un ejemplo de la forma de exportación de la información en ese formato.

#### Fragmento de texto en Omeka-XML

```
<elementContainer>
  <element elementId="50">
    <name>Title</name>
    <description>A name given to the resource</description>
    <elementTextContainer>
      <elementText elementTextId="36">
        <text><strong>Modelo con relieve de cabeza de Akhenatón</strong></text>
      </elementText>
    </elementTextContainer>
  </element>
  <element elementId="49">
    <name>Subject</name>
    <description>The topic of the resource</description>
    <elementTextContainer>
      <elementText elementTextId="37">
        <text>Piedra caliza <br />Dimensiones: H. 35 cm (13 3/4 pulg.); W. 23,4 cm (9 3/16 pulg.); D. 4,9 cm (1 15/16 pulg.)</text>
      </elementText>
    </elementTextContainer>
  </element>
  <element elementId="41">
    <name>Description</name>
    <description>An account of the resource</description>
    <elementTextContainer>
      <elementText elementTextId="38">
        <text><span>El ojo rasgado, los labios gruesos y la barbilla caída identifican al faraón Akhenatón. </span><span>Esta pieza es un 'modelo de
```

escultor' de Amarna. Dichos modelos son losas de piedra aproximadamente rectangulares en las que se teoriza la representación como un modelo de maestro para que sus alumnos lo sigan mientras decoran una pared con relieve o, alternativamente, la pieza de estudio de un aprendiz. Sin embargo, al menos en algunos casos, dichas piezas pueden haber sido destinadas de forma secundaria a donaciones. Por ejemplo, uno de esos relieves que se encuentra en el Gran Templo de Atón en Amarna muestra una figura arrodillada en el reverso de una representación real. </span><span>La imagen del rey parece inacabada, carente de los característicos surcos y líneas y del <em>uraeus</em> real (información extraída del Met Museum). </span></text></elementText></elementTextContainer></element>

Nota.  
Fuente: Omeka.net

#### Ejemplo 2

Colección Escultura de Amarna  
*Metadatos Dublin Core*

Título: **Cabeza de princesa de una estatua grupal**

Materia: Cuarzita. Dimensiones: H. 14 cm (5 1/2 pulg.); W. 12,4 cm (4 7/8 pulgadas); D. 16,2 cm (6 3/8 pulg.)

Descripción: En el arte de Amarna, las hijas de Akhenatón y Nefertiti expresan los principios de la nueva religión. Reunidas cerca de sus padres, sugieren fuerza creativa, enfatizan la agrupación sagrada que es la familia real y representan la intimidad, tema del nuevo arte expresivo. Esta princesa tenía

en su cráneo una extensión exagerada que es quizás la característica más reconocible de la familia Amarna. El cráneo y la cara aparecen de una manera minuciosamente detallada. Un leve giro de cabeza y la elevación de la piedra justo en la rotura del lado izquierdo de su rostro son indicadores de una escultura grupal original. Lo más probable es que el grupo incluyera a otra princesa mientras esta niña iba detrás (información extraída del Met Museum).

Autoría: Beatriz Garrido-Ramos

Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/547692>

Fecha: 1352-1336 a.C. Periodo: Reino Nuevo, Amarna Dinastía: XVIII

Derechos: Imagen en dominio público: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/eg/original/DP137930.jpg>

Relación

• Hill, Marsha (2006). Cabeza de princesa. En *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 64/2 (otoño), p. 6.

Formato: Digital

Idioma: Español

Tipo: Escultura

Identificador: The Met: Número de acceso: 2005.363

Cobertura: Egipto, posiblemente del Medio Egipto, Amarna (Akhetatón)

Etiquetas:

- Amarna
- cabeza
- cuarcita
- Dinastía XVIII
- escultura
- fragmento de estatua grupal
- grupo
- mujer
- princesa
- Reino Nuevo

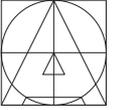
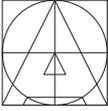


Figura 2.  
Cabeza de princesa de una estatua grupal.  
Fuente: Met Museum



### Ejemplo 3

Colección Escultura de Amarna  
Metadatos Dublin Core

#### Título: **Nariz y labios de Akhenatón**

Materia: Piedra caliza endurecida. Dimensiones: H. 8,1 cm (3 3/16 pulg.); W. 6,3 cm (2 1/2 pulg.); D. 5,5 cm (2 3/16 pulg.)

Descripción: Encontrado al sur del Santuario del Gran Templo de Atón o en el Santuario mismo, este fragmento se atribuye a Akhenatón. La esquina interior de un ojo es visible a lo largo de la nariz. La línea especialmente a lo largo de la nariz y el labio superior sinuoso apoyan esa identificación (información extraída del Met Museum).

Autoría: Beatriz Garrido-Ramos

Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544710>

Fecha: 1353-1336 a.C. Periodo: Reino Nuevo, Amarna. Dinastía: XVIII

Derechos: Imagen en dominio público: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/eg/original/DT222401.jpg>

#### Relación

- Petrie, William Matthew Flinders, Sir (1894). *Tell el Amarna*. Londres, pl. 1 n.º 15.
- Newberry, Percy E. y Hall, H.R. (1922). *Catálogo de una exposición de arte egipcio antiguo*. Londres: Burlington Fine Arts Club, p. 81, n.º 40a, pl. 6.
- Winlock, Herbert E. (1937). *Estatuas y estatuillas egipcias*. Nueva York, fig. 17.
- Scott, Nora E. (1945). *Estatuas egipcias*. Nueva York: Museo Metropolitano de Arte, fig. 17a, b.

- Posener, Georges (1959). *Dictionnaire de la civilization égyptienne*. París: F. Hazan, p. 275.
- Hayes, William C. (1959). *Cetro de Egipto II: antecedentes para el estudio de las antigüedades egipcias en el Museo Metropolitano de Arte: el período hicsu y el nuevo reino (1675-1080 a.C.)*. Cambridge, Mass: Museo Metropolitano de Arte, p. 286, fig. 174.
- Aldred, Cyril (1973). *Akhenaten & Nefertiti*. Nueva York: Brooklyn Museum, p. 91, n.º 3.
- Reeves, Nicholas (1990). *The Complete Tutankhamon: the King, the Tomb, the Royal Treasure*. Nueva York: Thames & Hudson, 40.
- Laboury, Dimitri (2008). Colosses et Perspective: De la prise en considération de la parallaxe dans la statuaire pharaonique de grandes dimensions au Nouvel Empire. En *Revue d'Égyptologie*, 59, p. 190, pl. XXXIII.
- Kampp-Seyfried, Friederike (2012). A la luz de Amarna. 100 años del descubrimiento de Neferiti. Berlín: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin, pp. 228-229.

Formato: Digital

Idioma: Español

Tipo: Escultura

Cobertura: Desde Egipto, Egipto Medio, Amarna (Akhetatón), Gran Templo de Atón, pozo fuera del muro sur, excavaciones de Petrie / Carter, 1891-1892

#### Etiquetas:

- Akhenatón
- Amarna
- caliza
- caliza endurecida

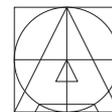
- Dinastía XVIII
- escultura
- fragmento
- hombre
- labios
- nariz
- Reino Nuevo



Figura 3.  
Nariz y labios de Akhenatón.  
Fuente: Met Museum

*Omeka* permite insertar notas para poder completar el contenido de los distintos tipos de metadatos. También se puede crear contenido enlazado (hiperlink) para poder navegar dentro de la propia

colección o incluso insertar enlaces externos para enriquecer la experiencia de usuario. Igualmente, facilita la navegación de manera que puede ser por elementos, por colección y por exposición.



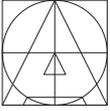
## Conclusiones

En este artículo se ha llevado a cabo, a modo de ejemplo, la creación de tres elementos pertenecientes a una colección de *Escultura de Amarna* con casos reales procedentes del Met Museum. La información se ha insertado siguiendo el modelo de metadatos DCMI de manera que se estandarice y se efectúe el modelado de datos para que estos puedan adaptarse a la *web semántica*<sup>5</sup> (Euzenat y Troncy, 2004) –hay una versión disponible denominada *Omeka S* que se centra en el aspecto semántico (Peñalver y Bocanegra, 2018; Alcaraz Martínez, 2022)–, que se facilite su recuperación y, en un futuro, la interoperabilidad (Moreiro González, et al., 2012) entre webs.

No obstante, cabe decir que en la versión de prueba de *Omeka* esto, por el momento, no es posible y, por tanto, no será localizable para los motores de búsqueda. Pero eso no resta importancia a la creación de este tipo de contenido, el cual se podrá exportar a otras colecciones que sí dispongan de dicha opción, para que resulte de utilidad y aparezca en las búsquedas que se lleven a cabo en relación al tema objeto de estudio.

Por lo que respecta al formato de salida de *Omeka*, como se ha expuesto previamente, posibilita su inserción en otras bibliotecas y colecciones, así como el hecho de compartir contenido o, incluso, trabajar con él en distintos formatos.

<sup>5</sup> <http://www.w3c.es/Divulgacion/GuiasBreves/WebSemantica>



No se han utilizado los 15 metadatos en este caso porque no ha resultado necesario. En cuanto a las etiquetas, estas permiten clasificar la obra gracias a la descripción de la misma de manera que se cree un listado común para elementos comunes, como es el caso de las etiquetas “Amarna”, “Reino Nuevo”, “Dinastía XVIII” y “escultura”. La inserción de etiquetas es necesaria para poder realizar búsquedas dentro de la colección digital. Además, cuando se trata de una colección de grandes volúmenes de datos (no es el caso, puesto que es un mero ejemplo de aplicación de metadatos) aporta una valiosa información que permitirá observar, a su vez, cuáles son las más utilizadas en la colección, con la finalidad de extraer posibles conclusiones al respecto del tema objeto de estudio.

Por todo ello, se concluye que este tipo de trabajo resulta de especial interés tanto para realizar proyectos personales y/o de investigación de cualquier temática, así como para su posible inserción en el ámbito educativo. De esta forma, los/as estudiantes podrán familiarizarse con las piezas escultóricas, crear ellos/as mismos/as las colecciones y, en consecuencia, ampliar conocimientos de lenguajes de marcado como XML, estándares internacionales como DCMI y todo tipo de cuestiones relativas a herramientas de este tipo para poder llevar a cabo sus trabajos.

Finalmente, recordemos que ese Proyecto se denominaba precisamente *Egipto HD* porque, como se ha expuesto previamente, el trabajo relacionado con estándares, metadatos, colecciones y bibliotecas digitales, por mencionar únicamente algunos ejemplos, se inserta en las Humanidades Digitales (Garrido-Ramos, 2021), las cuales desde sus inicios han apostado por el desarrollo y fomento de perfiles híbridos (que aúnen humanistas y perfiles técnicos)

para llevar a cabo cualquier tipo de investigación. El futuro de las Humanidades, sin lugar a dudas, pasa por el desarrollo de los/as humanistas digitales.

#### Referencias bibliográficas:

Alcaraz Martínez, R. (2022). Omeka S como alternativa para el desarrollo de colecciones digitales y proyectos de humanidades digitales. *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, (48), 1-28. <https://dx.doi.org/10.1344/BiD2022.48.06>

Berners-Lee, T. (1997). *Metadata architecture: documents, metadata and link*. <http://www.w3.org/DesignIssues/Metadata.html>

Díaz Ortuño, P. M. (2003). Problemática y tendencias en la arquitectura de metadatos web. *Anales de documentación*, (6), 35-58.

Euzenat, J. y Troncy, R. (2004). Web sémantique et pratiques documentaires. En J. C. Le Moal, B. Hidoine y L. Calderan (Eds.), *Publier sur internet* (pp. 157-188). ADBS.

Garrido-Ramos, B. (2021). Cibercultura y Humanidades Digitales como medios de construcción de conocimiento y aprendizaje colaborativo en red. En M. Blanco Pérez (Coord.), *El progreso de la comunicación en la era de los prosumidores. Sección II. Narrativas* (pp. 570-586). Dykinson.

Garrido-Ramos, B. (2022). Bibliotecas y Humanidades Digitales: un nuevo espacio para la educación y la investigación desde la mirada digital y tecnológica. *Revista PH, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, (106), 145-147. <https://doi.org/10.33349/2022.106.5138>

Gilliland-Swetland, A. J. (1998). Defining metadata. En: *Introduction to metadata: pathways to digital information* (pp. 1-8). Getty Information Institute.

Martínez Usero, J. A. y Palacios Ramos, E. (24 Oct 2003). XML: un medio para fomentar la interoperabilidad, explotación y difusión de contenidos en la administración electrónica. *Contenidos y Aspectos Legales en la Sociedad de la Información (CALSI)*, Valencia.

Méndez Rodríguez, E. M<sup>a</sup>. (2000). Metadatos y Tesoros: aplicación de XML/RDF a los sistemas de organización del conocimiento en intranets. En: *La gestión del conocimiento: retos y soluciones de los profesionales de la información. VII Jornadas españolas de documentación* (pp. 211-219). Universidad del País Vasco.

Méndez Rodríguez, E. M<sup>a</sup>. (2003). Tratamiento de los objetos de información en los archivos: retos y estándares para la descripción basada en metadatos. En *La administración electrónica y los archivos: amenazas y oportunidades para la archivística* (pp. 51-72). Junta de Comunidades de Castilla la Mancha.

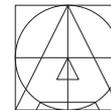
Moreiro González, J. A., Sánchez Cuadrado, S. y Morato Lara, J. (2012). Mejora de la interoperabilidad semántica para la reutilización de contenidos mediante sistemas de organización del conocimiento. *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, 17(33), 46-58.

Ortiz-Repiso, V. (1999). Nuevas perspectivas para la catalogación: metadatos versus MARC. *Revista Española de Documentación Científica*, 22(2), 198-219.

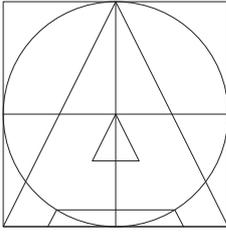
Peñalver, E. y Bocanegra, J. (2018). Omeka S para exposiciones digitales. En: *XVII Workshop REBIUN. Conectar tecnologías, enlazar contenidos, innovar servicios*. Universidad Pablo de Olavide. <http://hdl.handle.net/20.500.11967/215>

San Segundo, R. (1998). Organización del conocimiento en Internet: metadatos bibliotecarios Dublin Core. En: *Los sistemas de información al servicio de la sociedad. VI Jornadas Españolas de Documentación. Fesabid'98* (pp. 805-818). FESABID.

Senso, J. A. y Rosa Piñero, A. de la (2003). El concepto de metadato. Algo más que descripción de recursos electrónicos. *Ciência da Informação*, 32(2), 95-106.







# Análisis del proceso emocional como apoyo a la creación de personajes escénicos

## Analysis of the Emotional Process to Support the Creation of Scenic Characters

**Pamela Jiménez Draguicevic**

Universidad Autónoma de Querétaro (México)

*pamela.jimenez@uaq.mx*

Fecha de recepción: 10/06/2023

Fecha de aprobación: 20/08/2023

---

### Resumen:

En el arte escénico, y específicamente en la creación de personajes, resulta indispensable valorar a las emociones como parte de un estudio que permita tomar conciencia sobre aquellas que son reales para, a través de su comprensión, crear las ficticias. Sería idóneo analizar cómo las emociones conllevan un proceso de conocimiento y práctica donde la/ el artista indaga sobre los efectos que estas tienen en su accionar, con la finalidad de hacer consciente cuerpo-mente y optimizar capacidades al momento de la creación. Así, se puede ir reconociendo la correspondencia entre circunstancias de la escena, pensamiento del personaje y la línea de acción a través de su trabajo mental, físico y emocional. El objetivo de este artículo es exponer elementos que conformen un análisis consciente del proceso emocional a través de diferentes referentes teóricos, con el fin de que sirvan como apoyo a la creación de personajes en montajes escénicos. Para ello se van a establecer tres apartados: inteligencia emocional, desarrollo y funcionamiento del cerebro frente a la emoción, y proceso emocional. El resultado esperado es que el artista escénico tome conciencia de que, en la ficción, se puede escoger

la línea expresiva emocional del personaje: lo primero es la atención sostenida en los procesos emocionales, lo segundo es la capacidad de fijación y lo tercero es nutrirse en el proceso.

**Palabras clave:** *creación de personajes, análisis, emociones, cerebro, línea expresiva emocional.*

**Abstract:**

In scenic art and, specifically in the creation of characters, it is essential to value emotions as part of a study that allows awareness of the real ones, in order to create the fictitious ones. It would be ideal to analyse how emotion entails a process of knowledge and practice where the artist inquires about the effects that emotions have on their actions, in order to make their body-mind conscious and optimize their capacities at the moment of creation. Thus, it is possible to recognize the correspondence between the circumstances of the scene, the character's thought and line of action through his mental, physical and emotional work. To more clearly develop the objective of this article: -exposing elements that make up a conscious analysis of the emotional process through different theoretical references and with the purpose of serving as the construction of characters in stage productions-, three sections will be established: Emotional Intelligence, Development and functioning of the brain in front of the emotion and Emotional process. The expected result is that the stage artist becomes aware that, in fiction, the emotional expressive line of the character can be chosen: the first is sustained attention to emotional processes, the second is the ability to fixate, and the third is nourishment in the process.

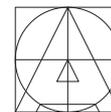
**Keywords:** *character creation, analysis, emotions, brain, expressive emotional line.*

## **Introducción**

De manera continua, la/el artista escénico requiere construir personajes de una forma integral: su psicología, su físico, así como sus sensaciones, emociones, impulsos y reacciones. Por tal motivo, este artículo inicia con los aspectos más objetivos y tangibles: la psicología y fisicalidad de un personaje, los cuales pueden dilucidarse y crearse a partir de ir respondiendo y trabajando sobre cuestionamientos tales como los rasgos de personalidad del personaje, los años que tiene frente a los que quiere aparentar y los que representa realmente, la clase social a la que pertenece, cómo es considerado por las y los demás dentro de su entorno y cómo se lleva con el mismo, qué quiere, por qué y qué va a hacer para lograrlo, qué conflictos se le presentan, cuál es el ritmo natural del personaje, la potencia de su energía, su forma de expresarse oralmente, rango de movimiento en cuanto a amplitud y cuál es la sensación que emite a los demás a partir de su comportamiento (Jiménez, 2022).

Todo ello estimula, inevitablemente, que las acciones y reacciones construyan también una cadena de emociones propia del personaje. Esta cadena provoca que se explore sobre, quizá lo más complicado, el interior del personaje: qué y cómo siente y de qué manera lo expresa. En esta búsqueda lógica, pero también orgánica e interna, se establece una línea muy delgada para que haya una creencia honesta sin que el ser humano que está detrás del personaje se vea perjudicado (esto ocurriría si las emociones personales afloraran por encima de lo que requiere el personaje). Es necesario entonces, considerar lo más evidente pero que, al mismo tiempo, se tiende a omitir: las emociones de un personaje,

así como la psico-fisicidad, se van construyendo paulatinamente, junto con el entendimiento de lo analizado en el ser de ficción. Por ello, la emoción ficticia es un proceso y no un resultado. Así que, si un personaje se construye de manera integral, se vuelve indispensable prepararse de la misma manera como artista. Para lograr lo anterior, se ofrecen herramientas que apoyen este estudio de análisis de las emociones para la construcción de personajes.

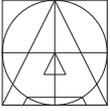


Las emociones han terminado integrándose en el sistema nervioso en forma de tendencias innatas y automáticas de nuestro corazón. [...] Todas las emociones son, en esencia, impulsos que nos llevan a actuar, programas de reacción automática con los que nos ha dotado la evolución. [...] La aparición de nuevos métodos para profundizar en el estudio del cuerpo y del cerebro confirma cada vez con mayor detalle la forma en que cada emoción predispone al cuerpo a un tipo diferente de respuesta. (Goleman, 2018, pp. 14-16)

## **Desarrollo**

### **Inteligencia Emocional**

Para llevar a cabo el objetivo presentado, es necesario comenzar con un término que, inevitablemente sale a la luz porque es esencial para la compleja profesión de un/una artista escénica: la Inteligencia Emocional, la cual, según Daniel Goleman (2018), posibilita la toma de conciencia emocional, así como entender qué sucede con los sentimientos de las demás personas, sopor-



tar tensiones y obstáculos en distintos ámbitos, incrementar la facultad de colaborar en equipo, ser personas empáticas y sociales y controlar impulsos. Todo ello conforma la voluntad y el carácter y permite un mayor desarrollo personal.

Se presenta otra definición que complementa la previa. Para ello se parafrasean a Mayer y Salovey (1997): Facultad de observar, apreciar y manifestar las emociones con precisión; así como poder permitir y crear sentimientos que posibiliten el pensamiento, potencial para comprender tanto la emoción como el discernimiento emocional; y, finalmente, facultad de adecuar las emociones y suscitar el desarrollo emocional e intelectual.

La conciencia de la Inteligencia Emocional se vuelve indispensable en la construcción de personajes: primero para comprender sus impulsos y emociones, después para poder llegar a estos tolerando reiteraciones y ajustes para crear a ese ser ficticio, tanto en lo individual como en el encuentro con otros personajes. Goleman (2018), comparte un término del psicoanálisis: el Ego observador, que es la conciencia de uno mismo, la atención continua a los propios estados internos. La conciencia autorreflexiva es fundamental para el trabajo de la/ del artista escénico, pues desarrolla la capacidad de observar e investigar sus emociones, lo que tiene como consecuencia lograr el autocontrol emocional.

En este punto, tanto para el enlace de ideas como para evidenciar la importancia de la conciencia emocional personal para una posterior construcción de personajes en escena, es pertinente exponer las aportaciones de los psicólogos Peter Salovey y John Mayer, puesto que “ha[n]

formulado la teoría de la inteligencia emocional, ser consciente de uno mismo significa «ser consciente de nuestros estados de ánimo y de los pensamientos que tenemos acerca de esos estados de ánimo» (Goleman, 2018, p. 59). Peter Salovey (1990) presenta cinco dimensiones, basadas en las inteligencias múltiples de Gardner,

1- Conocimiento de las emociones particulares (conciencia). Reconocer los propios sentimientos cuando aparecen, lo cual es base de la inteligencia emocional.

2- Aptitud para registrar las emociones (autorregulación). Conciencia de sí mismo en la identificación de sus sentimientos y ajustarlos en tiempo presente.

3- Capacidad de automotivación (autonomía). Habilidad que permite ser más productivo y eficaz en los objetivos a alcanzar.

4- Reconocimiento de las emociones de otras personas (competencias sociales). Capacidad empática. Se captan los signos sociales que requieren los demás.

5- Regulación de las relaciones (solución de problemas). Habilidad para conectarse con las emociones ajenas de forma apropiada.

John Mayer (1997) ha visualizado tres formas en que el ser humano está atento a sus emociones:

1- Consciente de sí: se encuentra consciente en tiempo presente de sus estados anímicos; esto provoca que tenga una vida emocional desarrollada y que esta atención posibilite un mayor control emocional.

2- Presa de sus emociones: las emociones lo dominan y no pueden liberarse de ellas, como sometidos a sus estados anímicos. Inestables y poco conscientes de lo que sienten, percibiéndose como víctimas de sus emociones.

3- Que se resigna a sus emociones: se encuentra consciente en tiempo presente de sus estados anímicos y los aceptan de forma pasiva y sin buscar cambiarlos.

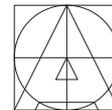
A su vez, y como complemento, es fundamental tomar en cuenta que esta atención se encuentra condicionada a cinco dimensiones, propias de la inteligencia emocional. Soler Nages asegura que:

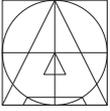
Las dimensiones que se desprenden de la inteligencia emocional se concretan en cinco y se agrupan en dos áreas [...], la inteligencia intrapersonal (capacidad que tiene el individuo de poder entender e identificar sus emociones, además de saber cómo se mueve subjetivamente en torno a sus emociones), y la inteligencia interpersonal (capacidad que tiene el individuo de entender las emociones de las otras personas y actuar en consonancia con ellas). En estas dos áreas se recoge la autoconciencia, la autorregulación y la motivación, para la primera área, y, la empatía y las habilidades sociales, para la inteligencia interpersonal. (2016, p. 50)

Por ello, es esencial tener presentes las sensaciones y señales instintivas que nos van llevando a determinadas emociones, al mismo tiempo

de no irse al extremo de intentar dominarlas al grado de llegar a la indolencia, o de caer en un descontrol emocional que nos conduzca a situaciones desbocadas. Goleman (2018) enfatiza que los seres que han podido desarrollar de forma apropiada sus habilidades emocionales, en general, se sienten más satisfechos, son más efectivos y más capacitados para controlar hábitos mentales esenciales para el rendimiento. Los seres que no tienen la capacidad de dominar sus habilidades emocionales sufren de incesantes controversias internas que bajan su rendimiento y capacidad laboral porque se les dificulta razonar con claridad.

Lo trascendente no es lo que sucede, sino lo que uno piensa que le sucede. El bienestar se convierte, entonces, en una forma de ver el entorno y la propia forma de pensar (Hue, 2016). Pero, ¿cómo lograr este bienestar y cómo canalizarlo hacia la profesión actoral? Para la y el artista escénico es esencial saber que: “La conciencia de uno mismo es la facultad sobre la que se erige la empatía, puesto que, cuanto más abiertos nos hallemos a nuestras propias emociones, mayor será nuestra destreza en la comprensión de los sentimientos de los demás” (Goleman, 2018, p. 114); y es que la empatía logra compartir sentimientos, llega a un encuentro físico con la alegría o sufrimiento del otro que permite tener iguales o similares sensaciones en uno mismo. Aunado a lo anterior, es de destacarse la importancia del estado de “flujo” para la creación de la vida de un personaje, pues, parafraseando a Goleman (2018), se puede afirmar que un alto grado de inteligencia emocional es entrar al estado de «flujo» que controla las emociones para permitir un mayor rendimiento y aprendizaje. Así, las emociones están activadas y canalizadas a lo que está sucediendo. Para ello, es necesario





entrar en calma y enfocarse con total atención y concentración al objetivo a emprender, soltar preocupaciones emocionales y comenzar a realizar comprometidamente la acción.

Para un proceso formativo óptimo (si ya es necesario para cualquier nivel educativo, es fundamental para el aprendizaje actoral), Bisquera (2005) propone un programa de educación en competencias emocionales donde visualiza el trabajo integral de las siguientes: conciencia emocional, regulación de emociones, habilidades socioemocionales, concepto de *fluir*, *Mindfulness* y diario emocional. Así, y como asegura Peribáñez:

Mediante el desarrollo de las competencias emocionales, los alumnos aprenden a emplear diversas estrategias emocionales, como la regulación emocional, asertividad, empatía, resolución de conflictos, etc., con el fin de hacer frente a

situaciones emocionalmente difíciles, tanto dentro del ámbito escolar como en contextos laborales o personales. [...] Las estrategias emocionales, se pueden enseñar y aprender. (2016, p.145)

### **Desarrollo y funcionamiento del cerebro frente a la emoción**

Según Goleman (2018), las personas poseemos dos mentes: la emocional (siente) y la racional (piensa), y entre ellas existe una unión inseparable. Juntas crean la acción y reacción mental. Por ejemplo: la comprensión empática y las reacciones impulsivas pertenecen a la emocional, mientras que la reflexión y evaluación corresponden a la racional. De hecho, lo que se denomina como cerebro emocional es anterior a la comprensión racional. Para establecer mayor claridad, se especifica la Tabla 1:

---

#### **Etapas de desarrollo del cerebro**

---

- Cerebro primitivo (tallo encefálico). Comenzando por el lóbulo olfatorio hacia los demás centros emocionales. Hipocampo y amígdala esenciales para la evolución del cerebro primitivo.
  - De centros emocionales a cerebro pensante: de tallo encefálico, a sistema límbico y a neocórtex.
  - Sistema límbico: capacidad de aprendizaje y memoria. Neocórtex: base del pensamiento y del procesamiento de los sentidos y de la reflexión de los sentimientos.
  - La amígdala se encarga de lo emocional: es un depósito propio de impresiones y recuerdos emocionales. Reconoce la situación emocional de los hechos.
  - El hipocampo suministra la memoria al contexto, los hechos puros, y es esencial para el significado emocional.
  - La mente emocional puede tener criterios diferentes a la mente racional, aunque la relación entre las dos es completa y directa.
- 

Tabla 1.  
Etapas de Desarrollo del Cerebro  
Fuente: paráfrasis de Goleman (2018)

En cuanto al funcionamiento del cerebro, este, según Goleman (2018), contiene dos sistemas de registros: el de los hechos ordinarios y el que conlleva una fuerte carga emocional, donde la amígdala explora la vivencia actual y la contrasta con vivencias pasadas, puesto que su proceso es asociativo. Entonces, como se había mencionado en la Tabla 1, la relación entre la mente racional y la emocional es total:

El neocórtex es el responsable de que nos entristezcamos cuando experimentamos una pérdida [...] o de que nos sintamos dolidos o encolerizados por lo que alguien nos ha dicho o nos ha hecho. Del mismo modo que sucede con la amígdala, sin el concurso de los lóbulos prefrontales gran parte de nuestra vida emocional desaparecería porque sin comprensión de que algo merece una respuesta emocional, no hay respuesta emocional alguna. [...] La región cerebral encargada de procesar la memoria de trabajo es el córtex prefrontal, la misma región [...], en donde se entrecruzan los sentimientos y las emociones. (Goleman, 2018, pp. 36- 37 y 96)

Las emociones, entonces, son esenciales en el proceso de razonamiento, pues, parafraseando a Ekman (2013), producen alteraciones en zonas específicas del cerebro que provocan que este atienda lo que haya producido la emoción y, como consecuencia, las variaciones suscitadas en el sistema nervioso autónomo. Estas variaciones se dan como consecuencia, no se escogen.

Las emociones tienden a gobernar nuestras decisiones potenciando o abrumando a la mente

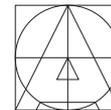
racional. A su vez, y del mismo modo, la mente racional es guía de nuestras emociones, sobre todo durante los hechos ordinarios, cuando no se es presa de las emociones desbordadas. El sistema nervioso está conformado de tal forma que resulta difícil cambiar la conexión de la experiencia emocional con la posterior reacción. “La base de datos de alerta emocional [...] no es un sistema que permita una fácil eliminación de datos una vez introducidos. (Ekman, 2013, p. 63)

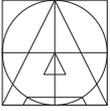
Así que estamos regidos tanto por la mente racional, como por la mente emocional. Por ende, contamos con inteligencia racional y con inteligencia emocional. Como artistas escénicos, es indispensable un funcionamiento equilibrado de las dos.

### **Proceso emocional**

Este apartado otorga la posibilidad de entender el proceso integral en el cual vivimos como seres humanos y cómo este puede aportar al ámbito ficcional para la creación de un personaje. Para ello, se comienza con una serie de términos:

a) Sensación: la información entra al cerebro a través de los sentidos. Es el primer contacto que se establece entre el medio ambiente y el organismo. Comienza ahí la relación entre el ambiente físico y el conocimiento que tenemos de él, a través de los atributos y cualidades establecidos previamente (Schiffman, 2004). Tanto la sensación como la percepción son el soporte para la cognición, puesto que son moldes de circunstancias neuronales cerebrales. Esto provoca que se establezcan como la base del discernimiento sobre la realidad (Muñoz y Velarde, 2000).





b) Percepción: es la elaboración cerebral de las sensaciones. Implica el uso de la memoria, el significado, el contexto, las relaciones y la imaginación. En esta etapa se organiza y se da significado a las sensaciones (Schiffman, 2004). En palabras de Oviedo: “La Gestalt definió la percepción como una tendencia al orden mental” (2004, p. 2). Como inicio, la percepción es la que establece el ingreso a la información; posteriormente, provoca que la información que ha llegado del exterior genere las consabidas abstracciones como juicios de valor, conceptualizaciones y clasificaciones entre otros.

En pocas palabras, según Vilatuña et al. (2012): “Sensación y percepción constituyen, junto con la toma de decisiones, el control motor, la memoria, el lenguaje y las emociones, la base para la construcción del conocimiento” (p. 27). Se complementa la cita recién expuesta con el análisis de Oviedo (2004), quien expresa que, de acuerdo a la Gestalt, la percepción y la conceptualización poseen una estrecha relación. La Gestalt creó las leyes de la percepción para poder entender cómo se establece: concepto de forma (que ayuda a generar abstracciones mentales), pregnancia (la abstracción a su máxima potencia), proximidad (forma de agrupamiento de la información), semejanza o igualdad (propensión a reunir los fenómenos de categoría semejante), tendencia al cierre (cerrar los contornos para conceptualizar el objeto) y, relación figura-fondo (distribución interna y externa de las formas).

c) Figura: emoción que emerge a través de una imagen que hemos hecho presente en nuestro ser. Sobre las emociones innatas o básicas, Myriam Muñoz señala:

Son las emociones con las que venimos equipados y que están a nuestra disposición para satisfacer las necesidades fundamentales de supervivencia. Forman parte de la persona desde el nacimiento. [...] Las emociones tienen una función exclusivamente de supervivencia, pero los sentimientos tienen una implicación psicológica, [...] tienen una implicación directa con el desarrollo personal de cada individuo. (2013, pp. 47 y 52)

Sentimientos: parafraseando a Muñoz (2013), son una forma más elaborada de las emociones innatas, puesto que entra el nivel psicológico. Hay sentimientos de desarrollo (hacia lo constructivo, favoreciendo el desarrollo del potencial) y sentimientos de detrimento (cuando se deteriora la estima).

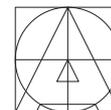
Los sentimientos de fondo involucran los aspectos existenciales del ser y cómo vive su vida emocional; también cómo percibe, vive y matiza sus experiencias. Estos se generan a partir de experiencias que han dejado huella en el ser humano, pero que pueden cambiar según la etapa de vida y el significado que le esté otorgando. Se vuelven parte innata de la conducta y, en los momentos difíciles, surgen con mayor evidencia.

MATEA: Son las emociones primarias: la base de las demás emociones y sentimientos. Todos los seres humanos las tenemos. Miedo, alegría, tristeza, enojo y afecto o amor, juntos forman las siglas MATEA.

Somos seres complejos y completos: somos MA-TEA. Nuestras emociones pueden ser momentáneas o duraderas, profundas o superficiales, estables o en expansión, hacia el pasado o hacia el futuro. En el transcurso de las emociones el ser es partícipe en su totalidad, como un bloque indisoluble; por tal motivo, cuando un sujeto siente, lo hace de manera integral, de forma cognitiva, psicológica, corporal y espiritual, respondiendo a lo que sucede a su alrededor (Muñoz, 2013).

Aquí, se requiere considerar que las emociones negativas suelen ser más frecuentes, más intensas y más duraderas que las positivas. Por na-

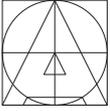
turalidad estamos más sensibilizados ante lo negativo que ante lo positivo. Esto se explica en el hecho de que las emociones negativas tienen una función esencial para aumentar las probabilidades de supervivencia, mientras que las emociones positivas no son indispensables para sobrevivir, y van orientadas a la felicidad. En este sentido, conviene tener presente que estamos programados para sobrevivir, no para ser felices. (Bisquerra, 2016, p. 26)



A continuación, para obtener una mayor claridad y precisión, se presenta la Tabla 2, que relaciona cómo diferentes teóricos y teóricas explican las diferentes emociones.

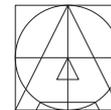
Teórico/ Emoción	Miedo	Alegría	Tristeza	Enojo	Amor
(ANUIES) <sup>1</sup> . Sensaciones Corporales. (2021)	“Sudoración Temblor Taquicardia Cambios de Presión. Boca seca, Insomnio. Alerta” (p.2).	“Tendencia a querer compartir. Ganas de Expresar. Sonrisas Sensación de Conexión” (p.2).	“Energía baja Llanto, nudo en la garganta. Cansancio. Tendencia al Aislamiento” (p.2).	“Ganas de pegar. Hablar con voz alta. Respiración Agitada. Energía explosiva Sangre hacia las Extremidades” (p.2).	“Movimiento en abdomen (mariposas). Sudoración. Suspiros Alta energía” (p.2).

<sup>1</sup> Se han agregado algunos signos de puntuación a las citas de la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES)



D. Goleman (2018)	La sangre se relega (palidez y cuerpo frío) y va a las piernas para ayudar a huir. Las conexiones nerviosas ponen en alerta al cuerpo, lo dispone para accionar, y con la atención en el peligro para la mejor reacción.	“Aumento en la actividad de un centro cerebral que se encarga de inhibir los sentimientos negativos y de aquietar los estados que generan preocupación, (...) aumenta el caudal de energía disponible” (p.17).	Ayuda a digerir grandes pérdidas. Esta introspección permite llorar, evaluar consecuencias y planificar, para que cuando la energía se reanude, se dé un nuevo inicio.	Crece el flujo de sangre hacia las manos, preparando para el ataque. Se acelera el ritmo cardíaco, se genera la energía suficiente para realizar acciones fuertes.	“El amor, los sentimientos de ternura y la satisfacción sexual activan el sistema nervioso parasimpático (el opuesto fisiológico de la respuesta de lucha o huida propia del miedo y de la ira)” (p. 17)
Myriam Muñoz (2013)	Tiene como objetivo de supervivencia, la autoprotección.	Reacción de satisfacción que produce vitalidad.	Nos retira de la sensación de pérdida y nos enfoca hacia nosotros mismos.	No defiende de la invasión hacia nuestros límites o espacio vital.	Crea vínculos cercanos con el medio ambiente.
Paul Ekman (2013)	El impulso es paralizarse para evitar ser delatado, o de apartarse de lo que motiva el daño.  Si se queda para resolver la amenaza, se da un efecto analgésico de disminución del dolor. Si se preocupa por la amenaza, se incrementa el dolor.	Emociones placenteras inducen a hacer cosas positivas.  La felicidad puede resultar un término ambiguo, aunque refiere al bienestar y estabilidad emocional.  La diversión, por ejemplo, es una emoción agradable y simple.	Se produce una pérdida de tono muscular de modo general; hay retracción, falta de acción. Profundiza la experiencia personal sobre la pérdida. Transmite un mensaje de auxilio. El trastorno es la depresión, donde hay un rebase de emociones.	Se da el impulso de acercarse a lo que origina la emoción. Puede buscar que el ofensor se quite o herirlo. Puede descontrolarse hasta llegar a la violencia.  Se suma la tensión corporal, aumento de frecuencia cardíaca y de respiración.	“Tanto el amor de padres como el amor romántico implican compromisos a largo plazo y un cariño intenso por otra persona concreta. Pero en sí mismo no es una emoción. Las emociones pueden ser muy breves, pero el amor perdura.” (p. 241)

Paul Ekman (2013) Tenemos siete emociones básicas, mismas que contienen una expresión facial y vocal específicas, así como impulsos que conducen a determinados patrones de acción. Estas son: felicidad, sorpresa, repugnancia, desprecio, ira, tristeza y miedo. Sobre las emociones que también considera Ekman:



**Desprecio:** se siente por las personas o por sus acciones. **Menosprecio:** el impulso es mirar de arriba a abajo hacia lo despreciado. **Repugnancia:** el impulso es alejarse de aquello desagradable y que se siente que ofende. Puede ser visual, olfativo y gustativo. **Asco:** puede originarse a través de los sentidos, de las acciones e ideas de las y los demás.

**Sorpresa:** emoción que solo dura segundos y rápidamente se transforma en otra emoción. **Asombro:** es un estado intenso, sensación de no comprender lo que sucede, se da una atención enfocada en lo que causa de la emoción. **Alivio:** se produce al terminar algo que había provocado una emoción de gran intensidad, es relajación de la postura corporal.

Tabla 2.  
Descripción Emocional desde Diferentes Propuestas Teóricas  
Fuente: elaboración propia

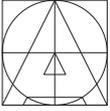
## Conclusiones

Es importante que, como artistas escénicos, tomemos en cuenta que la comunicación se da de manera constante con uno mismo, con las y los compañeros durante la creación escénica y, finalmente, con el público. Para ello van fluyendo la percepción interna, la interpersonal y la social. El equilibrio entre ellas son base de nuestro bienestar, puesto que, de manera continua, pensamiento, sentimientos y acción están completamente relacionados en la profesión. Por tal motivo, se busca que las y los artistas escénicos desarrollen un gran conocimiento sobre sus emociones, así como mayor conciencia, regulación y autonomía, todo lo cual colaborará de manera clara y directa con su creatividad artística a la hora de la construcción de personajes, sin tensiones ni bloqueos previos.

Es esencial que las y los artistas escénicos tengan como objetivo que los hábitos que se aprenden

y funcionan de manera automática en el mundo real se vuelvan conscientes en el ficticio y que, a cada cambio emocional que se gestó por el conflicto en el que se encuentra el personaje, se sepa que van a producirse también alteraciones fisiológicas internas que provocan expresiones vocales, faciales, corporales y de acción.

El artista que construye un personaje no comienza de cero, como si fuera a recibir por vez primera ciertas emociones. Hay circuitos internos ya gestados en la persona que han sido asimilados previamente a través de su experiencia de vida. Estos son los que, si se utilizan para determinado personaje, deben ser manejados con conciencia, puesto que son circuitos propios de la persona, y no del personaje. Lo explicado es un proceso en el que está integrado de manera automática el propio pasado y que tiene una forma particular de percibir lo que está ocurriendo a su alrededor.



Existen cuatro factores de dinámica experiencial emocional que se pueden hacer conscientes para que el proceso emocional del ser ficticio sea diferente al personal. Para ello, retomo a Ekman (2013): la velocidad con la que aparece la emoción, la fuerza con que responde la emoción, el tiempo de duración y el periodo de recuperación para regresar a una neutralidad emocional. El uso de estos cuatro factores, provocaría que se gestase un perfil emocional pro-

pio del personaje diferente al del ser que crea el personaje. Si a dichos factores se le suman, de manera objetiva, las expresiones vocales, faciales y corporales diferentes a las propias, tendrá también un comportamiento específico y la construcción del personaje será integral. Téngase en cuenta de que, a diferencia de la vida real, se puede escoger la línea expresiva emocional del personaje y no permitir que simplemente suceda.

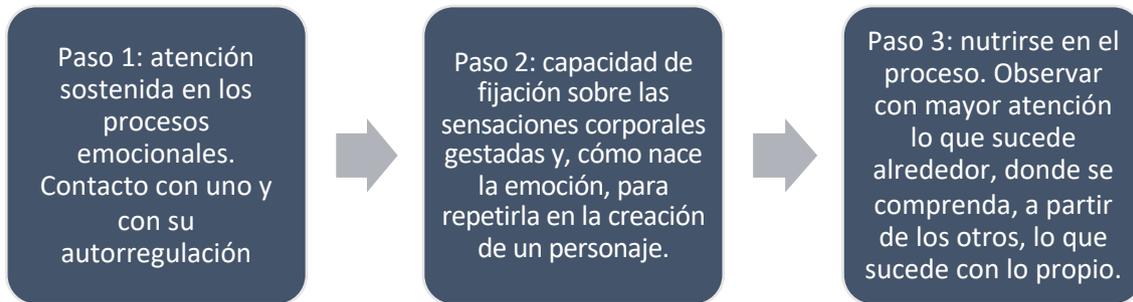


Figura 1.  
Pasos para realizar la línea expresiva emocional del personaje  
Fuente: elaboración propia

Por todo lo expuesto, en los procesos formativos actorales es esencial alguna materia a educación emocional.

## Referencias bibliográficas

Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES), (2021) *MATEA para docentes. Educación y emoción de la mano*. México. <https://espaciocdocente.mx/assets/matea-para-docentes.pdf>

Barrientos, G. J., Peñalva, V. A. y López-Goñi, J. J. (2016). Incidencia de la educación emocional en la salud emocional del profesorado: estado de la cuestión. En J. L. Soler, L. Aparicio, O. Díaz, E. Escolano y A. Rodríguez (Eds.). *Inteligencia Emocional y Bienestar II. Reflexiones, experiencias profesionales e investigaciones* (pp. 52-65). Ediciones Universidad San Jorge.

Bisquerra, R. (2005). La educación emocional en la formación del profesorado. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19(3), 95-114.

Bisquerra, R. (2016). Universo de emociones: la elaboración de un material didáctico. En J. L. Soler, L. Aparicio, O. Díaz, E. Escolano y A. Rodríguez (Eds.). *Inteligencia Emocional y Bienestar II. Reflexiones, experiencias profesionales e investigaciones* (pp. 20-31). Ediciones Universidad San Jorge.

Ekman, P. (2013). *El rostro de las emociones: signos que revelan significado más allá de las palabras*. RBA Libros.

Goleman, D. (2018). *La inteligencia emocional. Por qué es más importante que el coeficiente intelectual*. Barataria.

Hue, C. (2016). Inteligencia emocional y bienestar. En J. L. Soler, L. Aparicio, O. Díaz, E. Escolano y A. Rodríguez (Eds.). *Inteligencia Emocional y*

*Bienestar II. Reflexiones, experiencias profesionales e investigaciones* (pp. 32-44). Ediciones Universidad San Jorge.

Jiménez, P. (2022). Análisis dramático y emociones. *Tsanta. Revista de Investigaciones Artísticas*, (13), 333-344.

Mayer, J. D. y Salovey, P. (1997). What is emotional intelligence? En Salovey, P. y Sluyter, D. (Eds.). *Emotional development and emotional intelligence: Educational implications* (pp. 3-31). Basic Books.

Muñoz J. y Velarde, J. (Eds.). (2000). *Compendio de epistemología*. Trotta.

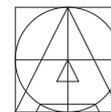
Muñoz, M. (2013). *Emociones, sentimientos y necesidades. Una aproximación humanista*. Castellanos de Impresión.

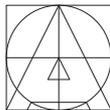
Oviedo, G.L. (2004). La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt. *Revista de Estudios Sociales*, (18), 89-96. <https://journals.openedition.org/revetsudsoc/24808>

Peribáñez, M. (2016). Educación Emocional 3.0. En J. L. Soler, L. Aparicio, O. Díaz, E. Escolano y A. Rodríguez (Eds.). *Inteligencia Emocional y Bienestar II. Reflexiones, experiencias profesionales e investigaciones* (pp. 140-155). Ediciones Universidad San Jorge.

Salovey, P. y Mayer, J. D. (1990). Emotional Intelligence. *Imagination, Cognition and Personality*, 9(3), 185-211.

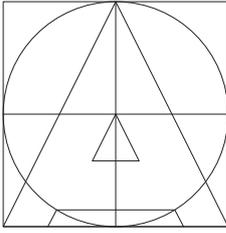
Schiffman H.R. (2004). *Sensación y Percepción. Un enfoque integrador*. Manual Moderno.





Soler Nages, J. L. (2016). Orientación, educación emocional y bienestar. En J. L. Soler, L. Aparicio, O. Díaz, E. Escolano y A. Rodríguez (Eds.). *Inteligencia Emocional y Bienestar II. Reflexiones, experiencias profesionales e investigaciones* (pp. 45-50). Ediciones Universidad San Jorge.

Vilatuña Correa, F., Guajala Agila, D., Pulamarín, J.J. y Ortiz Palacios, W. (2012). Sensación y percepción en la construcción del conocimiento. *Revista Sophia: Colección de Filosofía de la Educación*, (13),123-149.



# Trabajadores de las artes y la cultura: Una configuración dentro de la economía popular y solidaria en Ecuador

## Arts and culture workers: A configuration within the popular and solidarity economy in Ecuador

**Patricio Sánchez-Quinchuela**

Universidad Nacional de Educación a Distancia - UNED<sup>1</sup> (España)

Universidad de las Artes (Ecuador)

*cpsanchez7@hotmail.com*

Fecha de recepción: 05/05/2023

Fecha de aprobación: 11/10/2023

---

### Resumen:

Este artículo es una reflexión sobre las particularidades denotativas que acercan a los trabajadores de las artes y la cultura a la caracterización de los actores de la economía popular y solidaria, referida dentro del sistema económico social y solidario del Ecuador. En esa línea, se configura a los trabajadores de las artes y la cultura alrededor de las tipologías fundamentales de este sector, como son: el trabajo autogestionado o por cuenta propia, la pluriactividad, el uso de la unidad doméstica como medio de producción y la precariedad laboral. Para el análisis se han tomado los datos de las encuestas de condiciones laborales de los

---

<sup>1</sup> Investigador en formación en la Escuela Internacional de Doctorado de la UNED. Programa de Doctorado en Sociología: Cambio Social en Sociedades Contemporáneas.

trabajadores de las artes y la cultura realizadas por el Observatorio de políticas y economía de la cultura en los años 2020 y 2021, del Sistema Integral de Información Cultural (SIIC) y estudios realizados acerca del sector de la economía popular y solidaria.

**Palabras clave:** *Trabajadores de las artes y la cultura, pluriactividad, trabajo autogestionado, unidad doméstica, precariedad laboral.*

**Abstract:**

This article is a reflection on the denotative particularities that bring arts and culture workers closer to the characterization of the actors of the popular and solidarity economy, referred to within the social and solidarity economic system of Ecuador. In this line, the arts and culture workers are configured around the fundamental typologies of this sector, such as: self-managed or self-employed work, pluriactivity, the use of the domestic unit as a means of production and labor precariousness. For the analysis we have taken data from the surveys on working conditions of workers in the arts and culture conducted by the Observatory of the policy and economy of culture in 2020 and 2021, from the Integral Cultural Information System (SIIC) and studies conducted on the popular and solidarity economy sector.

**Keywords:** *Art and cultural workers, pluriactivity, self-managed work, domestic unit, labour precariousness.*

## Introducción

Ecuador, a partir de la Constitución del año 2008, definió en el ámbito de la economía un sistema económico social y solidario que comprende o integra a los sectores de economía pública, economía privada y economía popular y solidaria según se expresa en el artículo 283 de la Constitución. Seguidamente, en el año 2011, se expide la Ley Orgánica de Economía Popular y Solidaria y del Sector Financiero Popular y Solidario (en adelante LOEPS). Esta ley describe, según el artículo 73, a los emprendimientos unipersonales, familiares y domésticos como una de sus formas organizativas de las unidades económicas populares, siendo estos sujetos claves en este sector (LOEPS, 2011).

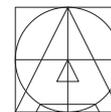
De otra parte, la Ley Orgánica de Cultura aprobada en el año 2016, según su Artículo 4, reconoce a los sujetos que laboran en el campo de la creación artística y la producción cultural y patrimonial como sujetos claves que contribuyen a la construcción de la identidad nacional. Asimismo, según el artículo 9, se implementa el Sistema Integral de Información Cultural, que sirve como una herramienta de datos del sector de la cultura y el arte, con el fin de brindar información valiosa para la política pública y la toma de decisiones. Concomitante con esta herramienta, según el artículo 10 de la misma ley, también se implementa el Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC) como un instrumento que recaba información sobre el estatus de los trabajadores de la cultura y las artes en una base de datos de nivel nacional para la disponibilidad de información sistematizada, analizada y divulgada a la ciudadanía, y en especial a los actores involucrados en este campo (Ley Orgánica de Cultura, 2016). En este contexto, y debido a la poca información estadística relevante sobre los trabajadores del campo

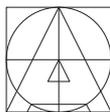
de la cultura y las artes, surgen instancias académicas como el Observatorio de políticas y economía de la cultura (en adelante OPEC) junto con la Universidad de las Artes y el Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (ILIA), y otras organizaciones tanto gubernamentales como no gubernamentales que en los últimos años inician procesos de investigación estadística y aplicada en este campo. En los años 2020 y 2021 se han realizado publicaciones del OPEC bajo el título de “Termómetro cultural” acerca de los resultados de las encuestas sobre condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura, siendo este un insumo principal, así como los datos disponibles presentados por el Sistema Integral de Información Cultural al año 2022, que se constituyen en la base de análisis y reflexión del presente estudio.

Bajo esta mirada se plantea, por un lado, evidenciar los aspectos comunes existentes entre los trabajadores de las artes y la cultura con los actores de la economía popular y solidaria; y por otro, caracterizar a los trabajadores de las artes y la cultura desde sus potencialidades y amenazas inherentes al sector de la economía popular y solidaria, con el fin de empoderar a estos sujetos económicos.

## Desarrollo

Es necesario partir de reconocer que en la actualidad existe una disputa por la hegemonía entre los sectores que conforman el sistema económico social y solidario en el país, pues tanto el sector público como el sector privado protagonizan una lucha por el control del poder político y económico en la toma de decisiones a través de las élites gubernamentales de turno para satisfacer intereses personales y de grupos, invisibilizando y restando,





de esta manera, el protagonismo del sector de economía popular y solidaria, cimentado en el mayor porcentaje de la población económicamente activa (PEA), que para el año 2022 se ubicó, en el Ecuador, en 8, 4 millones de personas (Instituto Nacional de Estadística y Censos, 2022).

### Criterios de diferenciación de los sectores del sistema económico social y solidario

Es necesario mencionar que cada sector económico tiene su institucionalidad, sus propias característi-

cas, actores y unidad de análisis que dinamizan su propio sector y que también se articulan, relacionan e interconectan entre sectores a partir de la oferta de los bienes productos y servicios que posee cada uno de ellos.

Sin embargo, partiremos de una relación y diferenciación entre estos sectores a partir de categorías que establecen criterios de diferenciación que nos acercan de mejor manera a la configuración de los trabajadores de las artes y la cultura dentro de este sistema.

Categorías	Economía Privada	Economía Pública	Economía Popular	Economía Solidaria
Unidad de análisis	Empresa	Institución y empresa pública	Unidad Doméstica: individuo/familia	Organización asociativa
Relación laboral	Empleador Dependiente	Empleador Dependiente	Trabajo autogestionado individual y/o familiar. Trabajador independiente	Trabajo autogestionado con socios
Destino de bienes y servicios	Mercancías para el mercado	Servicios públicos para la sociedad y la ciudadanía	Productos y servicios para Autoconsumo, intercambio y mercado	Autoconsumo, reciprocidad y mercado
Fines	Maximización de la ganancia (Acumulación de riqueza)	Administración armónica del estado y redistribución de la riqueza. Bien común.	Garantizar la subsistencia y condiciones materiales para vivir	Interés colectivo y reproducción ampliada de la vida
Patrimonio sustancial	Propietarios de medios de producción y capital	Propietarios de medios de producción y servicios	El cuerpo en su integridad física, intelectual y afectiva como: "Capacidad de trabajo"	Capacidad de trabajo y capacidad organizativa

Tabla 1.  
Categorías comparativas entre los sectores del sistema económico social y solidario.  
Fuente: (Sánchez Quinchuela, 2016)

Como podemos identificar en la Tabla 1, dentro del sector de la economía popular se identifica una particularidad muy importante, que es en cuanto a la categoría de relación laboral, pues en ella se determina como característica principal de este sector la calidad de trabajadores autogestionados o también denominados trabajadores autónomos o por cuenta propia. A decir de Quijano y Coraggio (2007), estos trabajadores se constituyen como “un sistema de autogestión de los trabajadores, de su fuerza de trabajo, de los instrumentos de producción, de los recursos u objetos de producción y de sus productos” (p. 157). Es decir, que estos trabajadores son dueños de su propia fuerza de trabajo, así como de sus herramientas, que intervienen en la producción y, finalmente, son los propietarios de sus productos, bienes y servicios puestos de alguna forma al intercambio o comercialización en el mercado. De esta manera, esto se convierte en una característica fundamental de los trabajadores de las artes y la cultura que se verá más adelante en el análisis de los datos.

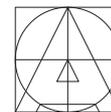
Por otro lado, está el patrimonio sustancial, que en la mayoría de las actividades de las artes y la cultura es el cuerpo humano, con todas sus capacidades intelectuales, físicas y afectivas, que se constituye en el medio de producción y capacidad de trabajo. De otra parte, en cuanto a la unidad de análisis de este sector de la economía, encontramos a la unidad doméstica, entendida esta como el núcleo organizativo básico de la economía popular, diferente a los microemprendimientos mercantiles analizados en la lógica de empresas de capital (Coraggio, 2011). Adicionalmente abordamos, en el campo de la subsistencia como un mecanismo de ejecución de actividades económicas emergentes diversas que ejecutan las personas y que, en última instancia, intentan garantizar la satisfacción de necesidades

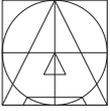
básicas de los trabajadores, la realidad de los trabajadores de las artes y la cultura entorno a la pluriactividad. Para finalizar, como un desenlace de los datos, se anota la precariedad laboral como consecuencia de las condiciones laborales no favorables para los trabajadores de las artes y la cultura.

En este punto es necesario acercarnos a una descripción o noción de la economía popular como un sector con características propias que puede transitar, o no, hacia la economía solidaria. Sus actores, consciente o inconscientemente, ofertan su patrimonio, constituido por su capacidad de trabajo, al sector económico público o privado, siendo esto un aspecto cotidiano en los trabajadores de las artes y la cultura. En este sentido, es preciso mencionar cómo José Luis Coraggio caracteriza a este sector:

Por economía popular entendemos a la economía de los trabajadores que, en una sociedad capitalista, están presionados a buscar la propia sobrevivencia, amenazados por el desempleo, la exclusión, el hambre. Pero la economía popular no es una “economía de pobres”, ni una “economía para los pobres”. La economía popular nos incluye a todos nosotros. La economía popular comprende a quienes dependen para la reproducción de su vida del ejercicio de su capacidad de trabajo (Coraggio, 2010, p. 57).

En efecto, Coraggio hace hincapié en desmontar el prejuicio que existe en la sociedad sobre la economía popular anclada o necesariamente subsumida a la pobreza y a la precariedad, poniendo énfasis en que, en este sector, lo que prima es el patrimonio que tiene su gente; esto es, la capacidad de trabajo





es lo que dispone fundamentalmente para la reproducción de la vida.

Así también, tomando como referencia el resto de los criterios sobre las características de la economía popular señalados en la Tabla 1, se toman aquellas categorías como campos contenedores para la relación con los indicadores proporcionados por los resultados de las encuestas de condiciones laborales de los trabajadores de las artes y la cultura, y otros datos que nos permiten acercarnos a una configuración de los actores dentro de este sector de la economía.

### **Configuración económica de los trabajadores de las artes y la cultura**

En este punto es necesario referirnos a los trabajadores de las artes y la cultura como aquellos sujetos que, en su diversidad amplia, laboran en el campo de la creación artística y producción o gestión cultural, sean o no formados académicamente. Esto último, reiterando que el nivel de educación y el estatus de formación universitaria no definen por sí mismos la pertenencia a alguno de los sectores económicos que constituyen el sistema en nuestro país.

Partimos entonces nuestro análisis, abordando el indicador que hace referencia al trabajo autogestionado, el cual entendemos como el trabajo por cuenta propia, sea individual o familiar, realizado sin relación de dependencia en el sector público o privado. Este dato se muestra según la publicación del OPEC, en la encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura realizada en el año 2021, la cual nos indica que el 61.19% son trabajadores por cuenta propia e independiente,

frente a un 22% de empleados que laboran en instituciones públicas y un 15.30% de empleados en el sector privado, al que se suma apenas un 1.52% como empleadores (Observatorio de políticas y economía de la cultura, 2022).

Estos datos dan muestra, claramente, de que el trabajo autogestionado representa alrededor de las dos terceras partes de estos trabajadores, siendo mínima la participación del sector empresarial con el rol de empleadores.

Si consideramos los datos anotados del porcentaje de empleados o trabajadores que laboran prestando sus servicios (capacidad de trabajo) para los sectores de economía pública y privada, se expresaría entonces que el 98.48% se encuentra en esta condición de trabajador autónomo o prestador de servicios, por lo que la característica de la capacidad de trabajo de la gente como patrimonio de los actores de la economía popular la convierte en el talento humano vital e imprescindible para dinamizar los otros sectores de la economía.

Sin duda, los datos del OPEC en el año 2020 indican que el 78.53% de los encuestados trabajó de manera independiente. Es decir, por cuenta propia, frente a un 1,29% que fue empleador (Observatorio de políticas y economía de la cultura, 2020). En consecuencia, en base a los datos de los años 2020 y 2021, se ratifica que la mayoría de los trabajadores de las artes y la cultura son trabajadores autogestionados o por cuenta propia, que de alguna forma empujan o se enmarcan en un segmento de la caracterización que establece la LOEPS sobre las unidades económicas populares en su artículo 75<sup>1</sup> sobre la

<sup>1</sup> Art. 75- Emprendimientos unipersonales, familiares y domésticos. - Son personas o grupos de personas que realizan actividades económicas de producción, comercialización de bienes o prestación de servicios en pequeña escala efectuadas por trabajadores autónomos o pequeños núcleos familiares, organizadas como socie-

definición de los emprendimientos unipersonales, identificando a personas o grupos de personas que realizan actividades económicas efectuadas por trabajadores autónomos (LOEPS, 2011).

Abordando otra característica de los actores de la economía popular y solidaria como es la pluriactividad, a la misma que entendemos como el ejercicio de varias actividades económicas llevadas a cabo por una misma persona con el fin de satisfacer sus necesidades materiales para vivir, o lo que algunos denominan también bajo el término de pluriempleo. Así, tenemos que en el libro *Trabajadores de la Cultura* (Cardoso, 2021), se considera al pluriempleo como un elemento del subempleo que se configura como una situación negativa, ya que un trabajador, al no poder satisfacer sus necesidades con un solo empleo o actividad económica, debe realizar otras actividades para complementar sus ingresos y satisfacer sus necesidades.

En este marco, tenemos entonces que, en el año 2020, el 51% de trabajadores de las artes y la cultura declaró tener otra actividad secundaria, mientras que en el año 2021, el 55.76% de encuestados declaró tener una actividad cultural secundaria, enfatizando que el 44,49% realizaba trabajos no artísticos en su actividad secundaria. Es decir, que la mayoría realiza actividades secundarias relacionadas al campo de la cultura y el arte (Observatorio de políticas y economía de la cultura, 2022).

En este punto debemos comprender que la pluriactividad laboral se da básicamente por una necesidad de complementar los ingresos que requieren las/os

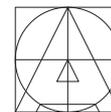
---

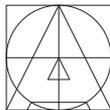
dades de hecho con el objeto de satisfacer necesidades, a partir de la generación de ingresos e intercambio de bienes y servicios. Para ello generan trabajo y empleo entre sus integrantes.

ciudadanos para satisfacer y resolver sus necesidades materiales básicas. Por ende, la pluriactividad está directamente relacionada con el ingreso monetario o salarial al que tiene acceso la población. En este sentido, para el caso de los trabajadores de las artes y la cultura, los datos sobre ingresos denotan una precariedad laboral, siendo que el año 2020 fue el peor de los últimos 3 años (época de pandemia COVID 19), pues el 76% de estos trabajadores tuvo un ingreso entre 250 y 399 dólares, cantidad que apenas bordeó el salario básico del año mencionado. Asimismo, apenas un 28% tuvo ingresos que no superaron los 2 salarios básicos (Observatorio de políticas y economía de la cultura, 2020).

En cambio, para el año 2021 tuvieron ingresos por actividad principal el 49,81% de trabajadores, el mismo que estuvo por debajo de los 400 dólares, siendo inferior al salario básico de ese año, seguido de un 22,25% que tuvieron ingresos entre 400 y 750 dólares, que no alcanzó a dos salarios básicos. Solo apenas un 14,16 % superó ingresos por encima de los 1201 dólares. (Observatorio de políticas y economía de la cultura, 2022). Hay que recalcar sobre estos datos de bajos ingresos que fueron en un contexto en donde la canasta básica para el año 2021 se ubicó en 712,11 dólares (Instituto Nacional de Estadística y Censos, 2021).

La falta, o el contar con mínimos ingresos económicos para solventar las necesidades más básicas para la vida, hacen precarias las condiciones laborales no solo para los trabajadores de las artes y la cultura, sino para la sociedad en general. En este contexto, la precariedad laboral, a decir de Jaramillo, se entendería como “el proceso multidimensional e interdependiente que afecta la existencia de los individuos, profesional y personalmente” (Jarami-





llo-Vázquez, 2022, p. 248). Esto es sin duda, un hecho que afecta a los proyectos de vida de los y las trabajadores de las artes y la cultura.

En efecto, es común escuchar entre la población que las preocupaciones y afectaciones emocionales de las personas y las familias son a causa de la falta de empleo, trabajo, o el poco ingreso monetario que reciben por sus actividades, y no alcanza para cubrir los gastos y necesidades básicas del diario vivir, por lo que nos enfrentamos a la búsqueda de modos de subsistencia en donde la pluriactividad es, sin duda, una de ellas.

Sin embargo, se puede decir que la pluriactividad encierra algunos aspectos importantes, como el hecho de que las personas quienes se enfrentan a la pluriactividad demuestran una alta voluntad y actitud para ampliar sus conocimientos y destrezas

al momento de ejecutar otras actividades laborales. Ciertamente, la pluriactividad requiere de una alta capacidad de adaptabilidad y versatilidad frente a nuevas condiciones laborales.

En el caso de trabajadores de las artes y la cultura, este ejercicio de la pluriactividad se basa en la interdisciplinariedad que ofrece este campo de las artes y la cultura, y en la oportunidad temporal de compartir nuevas experiencias y conseguir algún tipo de ingreso monetario o no monetario.

En esta línea, según el OPEC un 36,72% de encuestados en 2021 declararon realizar actividades interdisciplinarias. En este punto se debe visualizar los ámbitos de actividad en los que se encuentran ubicados los/as artistas y gestores culturales según el Sistema Integral de Información Cultural (SIIC) (Tabla 2).

Ámbito de actividad vigentes	Porcentaje
Artes musicales y sonoras	40,00%
Artes vivas y escénicas	27,38%
Artes cinematográficas y audiovisuales	9,56%
Artes plásticas y visuales	8,98%
Artes literarias, narrativas y producción editorial	4,96%
Diseño, artes aplicadas y artesanías	3,41%
Patrimonio cultural	1,54%
Memoria Social	1,04%
Producción y gestión cultural	1,67%
Investigación, promoción y difusión	1,12%
Otros ámbitos culturales	0,32%

Tabla 2.  
Artistas y gestores culturales por ámbito de actividad: 2017-2022.  
Fuente: (SIIC, 2022)

Como se puede ver, de los once ámbitos descritos en la Tabla 2, las dos actividades que más concentran a los trabajadores de las artes y la cultura están en los ámbitos de artes musicales y sonoras junto con artes vivas y escénicas. Estas actividades concentran a los dos tercios de los 21.324 registrados en el Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC), mientras que las actividades que menos abarcan, con porcentajes inferiores al 2%, son las relacionadas con patrimonio cultural, memoria social, producción y gestión cultural, investigación, promoción y difusión, respectivamente. Hay que recalcar que estos dos ámbitos concentradores también se caracterizan principalmente por ser trabajos colectivos en su mayoría.

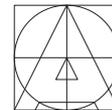
Otro dato relevante que se puede mencionar es que la mayoría de los trabajadores de las artes y la cultura son hombres y que representan un total de 65,80%, mientras que las mujeres llegan al 34,20%. De otra parte, las provincias que más concentran a estos trabajadores son: Pichincha con 6.555 registrados; luego está Guayas con 3.160, seguido de Azuay con 1483, Manabí con 1296 y Tungurahua con 1139 (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2022).

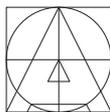
Cabe mencionar que la precarización laboral se agudiza por un lado a partir de la década de los 80, en un contexto mundial de globalización y libre mercado, y, por otro lado, debido a la implementación de políticas propuestas en el marco del neoliberalismo en América Latina. Así lo expresa Julio Montalvo (2013) en su trabajo doctoral, que señala los efectos regresivos que tuvo la sociedad ecuatoriana en la década de los 90, causados por el ajuste neoliberal que, con sus políticas económicas, priorizaban la estabilización macroeconómica, favoreciendo a las personas que tenían mayores in-

gresos e incrementando su participación de 34,84% a 42,78%, mientras que los que menos ingresos tenían sufrieron una sistemática pérdida de participación en el ingreso total, provocando nuevos segmentos de pobreza (Montalvo, 2013).

En ese contexto, los trabajos, oficios y profesiones se impregnaron de una mayor precarización y discriminación, lo cual aún subsiste en el presente siglo, en donde las profesiones técnicas administrativas ligadas al comercio y la exportación son las más relevantes, relegando a las profesiones relacionadas con las ciencias sociales, y qué decir de las artes y humanidades. Como un hecho empírico, se pone el caso de que hasta finales de la década de los 90 las profesiones artísticas no tenían codificación exacta en el Servicio de Rentas Internas (SRI), pues estas profesiones no estaban consideradas del todo como actividades productivas. Sin embargo, años después, con la demanda social y la presencia de institucionalidad especializada en el campo del arte y la cultura, se ha ido incrementando aquella codificación en las distintas categorías de la actividad económica dentro del arte y la cultura, haciendo visible de alguna manera a este sector.

Ahora bien, otros de los indicadores que dan muestra de la precariedad laboral de los trabajadores de las artes y la cultura son los referentes a la seguridad social. Es así que, del cien por ciento de personas registradas en el RUAC, el 60,29% tiene acceso a la seguridad social, siendo que de ese porcentaje el 50,82% son afiliados voluntarios, o sea, trabajadores por cuenta propia; en tanto el 47% dependientes y solo el 1,8% son jubilados, lo que devela que un alto porcentaje no tiene acceso a esta cobertura. Por otro lado, están los datos de acceso a la educación superior de estos trabajadores, ya que el 45,9% tiene título de tercer nivel mientras que la mayoría,





el 54.1%, no lo tiene y solo un 11% registra título de cuarto nivel, aclarando que los títulos de tercer y cuarto nivel no se adscriben necesariamente al campo cultural (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2022). Esto demuestra que la mayoría de la población es vulnerada en su derecho de acceso a la formación en artes.

En base a los datos analizados se puede decir que, en el marco de algunas de las características de la economía popular, como el trabajo autogestionado, la unidad o administración doméstica, la subsistencia, principios de reciprocidad, redistribución e intercambio, la disponibilidad de venta de la capacidad de trabajo en el mercado laboral, la pluriactividad, la resistencia o adaptabilidad propia a los modelos de gestión empresarial, entre otras (Sánchez Quinchuela, 2016) las/os trabajadoras de las artes y la cultura se enmarcan principalmente en las características de trabajo autogestionado por enfrentarse al ámbito laboral por cuenta propia.

Asimismo, se comparte la característica referente a la unidad o administración doméstica en tanto no se cataloga mayoritariamente como empresario o microempresario. En efecto, el 62,60% de trabajadores de las artes y la cultura menciona que no fue declarado microempresario a partir de la Reforma Tributaria implementada en 2020, en la que se debió declarar el 2% de impuesto a la renta adicional (Observatorio de políticas y economía de la cultura, 2022). Vale mencionar que, en este caso, el mismo SRI no los calificó como empresarios y, por ende, deberían ser ubicados como actores económicos en otro sector.

Otra característica muy visible es la disponibilidad de venta de la capacidad de trabajo en el mercado laboral, ya que luego del trabajo autogestionado, en

segundo lugar está la prestación de servicios como empleado en una institución pública del gobierno central o local, empleado del sector privado y empleado de una institución cultural pública, que juntas alcanzan a representar el 37,30%.

De otra parte, quizá una característica más conatural al campo de las artes y la cultura es el de la pluriactividad, ya que por la tendencia misma de este campo que se desarrolla en los últimos tiempos en la línea de la trans o interdisciplinaridad, muchos trabajadores de las artes y la cultura ejercitan este mecanismo como parte de sus actividades económicas, enmarcadas en proyectos y propuestas colaborativas.

La precariedad laboral es, sin duda, una característica perjudicial de la economía popular, y en este sentido los trabajadores de las artes y la cultura, por sus condiciones de vulnerabilidad y desamparo, se configuran también dentro de esta característica. Visto así, el sector de las artes y la cultura es un sector donde la mayoría de sus trabajadores tienen bajos ingresos, insuficiente cobertura de seguridad social, y limitado acceso a la educación superior especializada en artes y cultura.

Sin embargo, este sector dinamiza sus relaciones económicas no solo en base a la puesta en valor de cambio (monetario) de sus bienes, productos o servicios. También le da predominancia al valor de uso (no monetario) de sus productos o servicios puestos a circulación en la sociedad, configurándose en una especie de valor espiritual intrínseco que comparte a la sociedad bajo la premisa expresada por los mismos trabajadores de las artes y la cultura: “por amor al arte”; tema que aún es de permanente discusión frente a un mundo marcado por la hegemonía de la mercantilización.

Finalmente, no se puede dejar de hablar del término popular que, en este caso, califica a un sector de la economía. Por tanto, se debe enfrentar al imaginario social y clasista que concibe a lo popular como de menor valía o como aquello que no alcanza los estándares de las élites.

El campo de lo popular, lejos de pensar en categorías absolutistas que lo estigmatizan como lo informal, lo no académico, sin educación, sin tecnología, lo artesanal, los pequeños negocios, lo cholo, lo longo, lo indio, lo suburbano, lo rural, es, sin duda, un sector mayoritario de población muy heterogénea que, por distintas causas, está fuera de las élites y construye su identidad en base a las relaciones sociales de subsistencia o sobrevivencia. Para ello se adapta en el medio haciendo uso desde las prácticas económicas solidarias ancestrales, hasta mecanismos de explotación laboral modernos que imponen los modelos económicos hegemónicos del capital. Entonces se configura como un sector híbrido que tiene sus propios mecanismos de administrar sus recursos de manera muy diferentes a los modelos de gestión empresarial, con sus propias dinámicas, y no por ello inferior a otros sectores.

Por lo tanto, es erróneo encasillar a lo popular en la simple expresión o particularidad de objetos o productos como las artesanías o las danzas indígenas, sino más bien reconocer que se trata de una posición y acción propia de un sector de la sociedad que se ve permanentemente afectado por los conflictos sociales (Canclini, 1989).

Por ello, a nuestro entender, lo popular, como calificativo en el ámbito de la economía es, sin duda, una actitud, una forma de ser y hacer; es una cultura en donde prevalece una economía del trabajo que

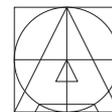
se basa en el patrimonio sustancial de las personas antes que en su capacidad de trabajo. Finalmente, es fuente que dinamiza a partir de la administración doméstica (no menor a la empresarial) la economía de su propio sector, constituyéndose en la base principal de toda economía, sea pública o privada, y no subordinada por encima del capital.

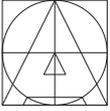
### Conclusión

Los trabajadores del arte y la cultura en el Ecuador son sujetos que se configuran en gran parte dentro de las características del sector de la economía popular, especialmente en lo referente a la categoría del patrimonio sustancial que compone su capacidad de trabajo, la cual lo dispone como trabajo autogestionado o por cuenta propia, y como prestador de servicios en el mercado laboral hacia otros sectores económicos, como el público o privado.

Las características diferenciadoras del sector de la economía popular y economía solidaria, frente a los otros sectores, como son el trabajo autogestionado, la pluriactividad, la unidad doméstica como forma administrativa, el patrimonio sustancial y la precariedad laboral, son comunes en las prácticas laborales que desarrollan las y los trabajadores de las artes y la cultura sea de manera individual o colectiva. Los datos evidencian que estos trabajadores se muestran alejados de una configuración inserta en el sector de la economía empresarial privada.

La pluriactividad para trabajadores de las artes y la cultura no es necesariamente una limitación en la especialización de alguna actividad económica. Es, más bien, un campo que se convierte en una oportunidad de ejecutar la trans o interdisciplina-





riedad connatural al campo del arte y la cultura; más todavía si de por medio está la vocación y la actitud para experimentar procesos de interaprendizaje con otras actividades económicas del sector. Es también, sin duda, una oportunidad para obtener nuevos conocimientos holísticos que nos preparan para los grandes desafíos de estos tiempos contemporáneos.

Se devela, como aspecto negativo, la evidencia de las condiciones de bajos ingresos económicos que tienen las/os trabajadoras de las artes y la cultura como un aspecto preocupante en el marco de la precariedad laboral que afecta a muchos sectores de la sociedad. Por lo que, urge que se planteen políticas públicas e inversión en el campo del arte y la cultura, más aún ante el incremento de nuevos profesionales que emergen de las carreras de arte de las instituciones de educación superior en el Ecuador.

Finalmente, lo popular demanda de nuevos procesos de comprensión y construcción simbólica que empoderen a sus actores de la valía de sus propias construcciones sociales, hábitos y formas de enfrentarse y luchar en la vida como una forma cultural distinta pero no menor, simplemente diferente o distinta a otros sectores hegemónicos.

### Referencias bibliográficas

Canclini, N. G. (1989). *Las culturas populares en el capitalismo*. Talleres Gráficos Continental.

Cardoso, P. (Ed.). (2021). *Trabajadores de la cultura. Condiciones y perspectivas en Ecuador*. UArtes- Ediciones Prisma.

Coraggio, J. L. (2010). ¿Cómo construir otra economía? La economía popular en el marco de una economía mixta como punto de partida.... En *Economía social y agricultura familiar* (pp. 49-61). INTA.

Coraggio, J. L. (2011). *Economía social y solidaria: El trabajo antes que el capital*. Editorial Abya-Yala.

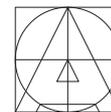
Instituto Nacional de Estadística y Censos. (2021). *Boletín técnico N° 01-2021-IPC Índice de Precios al Consumidor*. Instituto Nacional de Estadística y Censos. [https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/Inflacion/2021/Enero-2021/Boletin\\_tecnico\\_01-2021-IPC.pdf](https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/Inflacion/2021/Enero-2021/Boletin_tecnico_01-2021-IPC.pdf)

Instituto Nacional de Estadística y Censos. (2022). *Encuesta Nacional de Empleo, Desempleo y Subempleo—ENEMDU. Indicadores laborales. I trimestre de 2022* (pp. 1-64). Instituto Nacional de Estadística y Censos. <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/EMPLEO/2022/>

Jaramillo-Vázquez, A. (2022). Precariedad laboral en el sector cultural: Consecuencias en las vidas personales de las y los jóvenes artistas de la Ciudad de México. *Sociológica* (México), 37(105).

Ministerio de Cultura y Patrimonio. (2022). *Boletín trimestral: Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC)- junio 2022* (pp. 1-14) [Boletín trimestral]. Ministerio de Cultura y Patrimonio. <https://ruac.culturaypatrimonio.gob.ec/estudios.php>

Montalvo, J. O. (2013). *Ecuador 1972–1999: Del desarrollismo petrolero al ajuste neoliberal* [Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar]. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4099/1/TD049-DH-Oleas-Ecuador.pdf>



Observatorio de políticas y economía de la cultura. (2020). *Resultado de la encuesta de condiciones laborales de trabajadores de las artes y la cultura*. Universidad de las Artes / ILIA. <https://observatorio.uartes.edu.ec/investigaciones/>

Observatorio de políticas y economía de la cultura. (2022). *Resultados de la segunda encuesta de condiciones laborales de trabajadores de las artes y la cultura*. Universidad de las Artes / ILIA. <http://observatorio.uartes.edu.ec/termometro-cultural-2/>

Quijano, A. y Coraggio, J. L. (2007). ¿Sistemas alternativos de producción? En *La Economía social desde la periferia. Contribuciones Latinoamericanas* (pp. 145-164). Altamira.

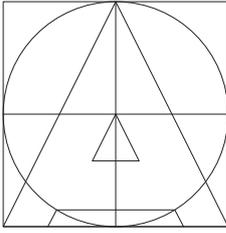
Sánchez Quinchuela, P. (2016). *Fomento de la Economía Popular y Solidaria desde el Estado: Principios y desafíos en la experiencia del Ecuador* [Tesis de maestría, IAEN]. <http://repositorio.iaen.edu.ec/handle/24000/5071>

### **Documentos Jurídicos**

Ley Orgánica de la Economía Popular y Solidaria y del Sector Financiero Popular y Solidario [LOEPS] (2011), Registro oficial 444.

Ley Orgánica de Cultura (2016), *Ley Orgánica de Cultura*. Asamblea Nacional Registro Oficial, Suplemento 913.





# Hermenéutica de la Danza en Isadora Duncan: La Re-creación de la Danza Griega

## Hermeneutics of Dance in Isadora Duncan: The Re-creation of Greek Dance

**Herminia Pagola Martínez**

Universidad de La Rioja (España)

*herminiapagola@gmail.com*

Fecha de recepción: 15/07/2023

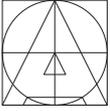
Fecha de aprobación: 20/10/2023

---

### Resumen:

En el siguiente artículo presentamos un estudio de la hermenéutica llevada a cabo por la bailarina estadounidense Isadora Duncan a principios del s. xx. Tras presentar y situar brevemente a la artista, realizamos un análisis de los antecedentes de la danza de Duncan y las premisas filosóficas de las que partimos para considerar su arte como una re-creación del arte dancístico griego. De esta forma hablamos de la *mousiké* o *triúnica choreia* griega, del carácter comunicativo y efímero de la danza, de la manera de ser del *Dasein* en relación con el arte y del carácter agonal de la lucha mundo-tierra (Heidegger) en la danza. Finalizamos este estudio poniendo de relieve que Duncan creó su arte re-creando, especialmente a través de la mimesis, el arte griego: en una palabra, comprendiendo.

**Palabras clave:** *Danza, Isadora Duncan, Hermenéutica, Mousiké, Recreación.*



**Abstract:**

The following article presents a study of the hermeneutical work carried out at the beginning of the xx by the Northamerican dancer Isadora Duncan. After briefly presenting and situating the artist, it carries out an analysis of the background of Duncan's dance and the philosophical premises from which it's posible to consider her art as a re-creation of Greek dance art. In this way, it talks about the *mousiké* or *triúnica choreia* in Greece, the communicative and ephemeral nature of dance, the way of being of *Dasein* related to art and the agonizing nature of the world-earth fight (Heidegger) in dance. The study ends by highlighting that Duncan created her art by re-creating Greek art, especially through *mimesis*: in a word, by understanding.

**Keywords:** *Dance, Isadora Duncan, Hermeneutics, Mousiké, Recreation.*

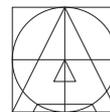
### Isadora Duncan o “la bailarina del mar”<sup>1</sup>

Nacer cerca del mar y observar con asiduidad la ondulación de las olas en su primera infancia le brindó a la bailarina estadounidense Dora Angela Duncan (San Francisco, 1878-Niza, 1927), más conocida como Isadora Duncan, las primeras nociones de movimiento y de danza<sup>2</sup>. Sus primeros años de vida se desarrollaron en extrema libertad, sin la vigilancia de los adultos, ya que sus padres estaban separados y su madre pasaba muchas horas fuera del hogar trabajando como profesora de piano. Esos años iniciales dejaron una huella significativa en Isadora, en especial, la astucia y el temple para enfrentar cualquier situación. A los diez años, por ejemplo, ya daba clases de baile a los niños de su barrio. “Estoy convencida de que todo lo que un hombre hace en la vida empieza cuando es muy niño” asevera la bailarina en su biografía (Duncan, 2006, p. 29). Pero esos primeros años supusieron para ella algo más: la adquisición de un convencimiento profundo de sí misma, de que tenía un *arte*, de que su arte y su modo de entender la danza eran incomprensibles y que necesitaba un nuevo horizonte para poder desarrollarlos. Si bien, la ductilidad propia de la juventud le llevó a amoldarse al espíritu de los papeles y las compañías teatrales en las que actuó (Duncan, 2006, p. 42), este anhelo fue el que le llevó, años más tarde, a embarcarse con su familia rumbo a Europa, lugar que le parecía propicio para desarrollar su proyecto. Allí se proponía estudiar los movimientos de la danza antigua, principalmente, a través de los jarrones griegos y otros materiales procedentes de la antigua Grecia existentes en el Museo Británico. ¿Qué es lo que había sucedido entre una etapa y otra, entre sus actuaciones por

Norteamérica con su familia, en compañías de teatro convencionales amoldándose al espíritu de los papeles que le tocaba representar, y sus inicios en Europa, donde emprendió una búsqueda constante de nuevos cauces para la expresión coreográfica y de sendas alternativas para profundizar cada día más en su arte? La propia bailarina expresa cómo se engendró en su interior este giro:

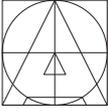
Pasaba días y noches en el estudio buscando aquella danza que pudiera ser la divina expresión del espíritu humano a través del movimiento corporal. Permanecía horas y horas inmóvil y extática con las manos cruzadas sobre mis senos, cubriendo el plexo solar. Mi madre se alarmaba al verme tanto tiempo inmóvil, como en éxtasis; pero yo pude, al fin, descubrir el resorte central de todo movimiento, el cráter de la potencia creadora, la unidad de donde nace toda clase de movimientos, el espejo de visión para la creación de la danza. De este descubrimiento nació la teoría en la que fundé mi escuela. (Duncan, 2006, p. 84)

Una vez establecida en Londres, Isadora inició un recorrido de actuaciones que la llevó por las ciudades más destacadas de Europa en las que fue conociendo y haciéndose conocer por todo un mundo de artistas, poetas y aristócratas. Duncan proclamaba que “danzaba la danza de la nueva vida”: una danza despojada de artificios que buscaba sobre todo “la divina expresión del espíritu humano” que las imposiciones sociales ahogaban. Por eso buscaba siempre en el centro de su cuerpo esa energía única, descubierta y localizada en su juventud, que le permitía expresar su interioridad –la “llama de la



<sup>1</sup> Tal y como denomina la autora Patricia Alonso a la artista en su libro homónimo de 2010.

<sup>2</sup> Así lo relata la propia Isadora Duncan en su obra autobiográfica *Mi vida* (Duncan, 2006, p. 16).



vida” la llamaba– y que existía en el centro de cada ser y que cada persona debía encontrar. En este sentido afirmaba que “siempre habrá movimientos que sean la expresión perfecta de un cuerpo individual y de un alma individual” (Sánchez Martínez, 1999, p. 79). Su *atrezzo* en escena también apoyaba esta convicción, mostrándose siempre acorde con su original estilo: danzaba descalza con una simple túnica griega de seda transparente sobre su cuerpo desnudo que permitía a este moverse en libertad, como una sacerdotisa pagana transportada por el ritmo.

En Budapest vivió una agitada e intensa etapa en lo personal y en lo profesional: “Mi alma era como un campo de batalla donde Apolo, Dionisos, Cristo, Nietzsche y Richard Wagner se disputaban el terreno” desvela la artista (Duncan, 2006, p. 165). Tras esta etapa, Duncan viajó por el mundo y danzó para el mundo; construyó una academia; tuvo fortuna y amor; nacieron sus dos hijos. Durante uno de los embarazos, ante la imposibilidad de continuar con sus danzas y al sentir nostalgia de su arte, sonreía y pensaba: “después de todo, ¿qué es el arte sino un débil espejo del placer y del milagro de la vida?” (Duncan, 2006, p. 210). En efecto, su vida se asemejaba en esta época a aquellas olas del mar que le inspiraron en su infancia: todo lo perdió y todo volvió a surgir en un incesante movimiento de vaivén. La pérdida de sus dos hijos en el año 1913, le llevó a afirmar que desde aquel trágico día “solo se sentía cansada”:

¿Cuál es la verdad de una vida humana y quién puede encontrarla? (...) Así, en algunos días imaginativos, mi cerebro es como los cristales de un ventanal, por los cuales viera bellezas fantásticas, formas maravillosas y los más ricos colores. Otros días, veo solo a través de

unos cristales empañados y grises, y todo es un hacinamiento de inmundicia, llamado Vida. (Duncan, 2006, p. 364)

### Antecedentes y Premisas Filosóficas de la Danza de Isadora Duncan

#### La Danza en el Mundo Clásico: la Mousiké Griega o la “Triúnica Choreia”

La danza estuvo presente en Grecia prácticamente desde sus orígenes como civilización. Por Homero, en *La Iliada*, sabemos que en el magnífico escudo que realiza Heracles para los aqueos se representan coros de muchachos acompañados por músicos, participando en alguna celebración. Gracias al mismo autor, a través de *La Odisea*, conocemos que entre los siglos xi y ix a. C. los juegos y las danzas formaban parte de la vida cotidiana de los seres humanos, principalmente la de los soldados (Homero, trad. 1987, pp. 104 y ss.). Posteriormente Eurípides en su obra *El Cíclope* nos habla en varias ocasiones del baile practicado por los personajes (Eurípides, trad. 1977, I).

En el mundo griego de la época arcaica y clásica la cultura se transmitía generación tras generación de una manera fundamentalmente oral. La obra literaria ayudaba a dar cohesión a una comunidad puesto que era la herencia cultural que recibían de sus predecesores y la que transmitían a sus sucesores. En estas primeras fases de la civilización griega, esta obra tenía un marcado carácter práctico: literatura religiosa, épica, sobre situaciones cotidianas, etc. que perseguía conseguir fines variados tales como asegurar la protección de una divinidad o la de los héroes, garantizar la cohesión del grupo, ayudar a la correcta ejecución de un trabajo cotidiano, etc.

Puesto que afectaba a toda la comunidad era una literatura oral en la que participaba toda la comunidad. Unía tres artes que eran la música, la palabra cantada o poesía y la danza. Los griegos lo denominaron con una sola palabra: *mousiké* o arte relacionado con las musas. Bruno Gentili en su libro *Poesía y público en la Grecia antigua* señala:

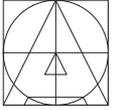
Los griegos, desde la época más antigua, confiaron sus manifestaciones culturales a la palabra asociada a la música y la danza. No es una casualidad que la poesía fuera denominada “danza parlante” (...) Ello explica por qué el término *mousiké*, “el arte de las musas”, fue adoptado para significar no solamente el arte de los sonidos, sino también la poesía y la danza, es decir los medios de comunicación de una cultura que transmitía oralmente sus mensajes en representaciones públicas. (Gentili, 1996, p. 59)

Es preciso señalar que en el mundo griego esta literatura oral formaba parte de un conjunto más amplio de artes en el que no era del todo obvia (no como lo es ahora) la separación entre unas y otras. En general, todas las disciplinas artísticas estaban vinculadas entre sí, distinguiéndose dos grandes grupos: por un lado, aquellas artes encaminadas a expresar sentimientos y la vida interior de las personas (artes expresivas); estaba formado por la poesía, la música y la danza formando una unidad. Y, por otro lado, aquellas artes dirigidas a construir cosas útiles u ornamentales (artes técnicas), formado principalmente por la arquitectura, la escultura y la pintura (cfr. Givone, 1990, p. 16 y Tatarkiewicz, 1987, p. 22). Este segundo grupo era denominado con el término *tékne*. En el caso de las artes expresivas, los autores se refieren a ellas con el término

*mousiké* (cfr. Gentili, 1996, p. 59 y Givone, 1990, pp. 16 y ss.), si bien, Tadeusz Zieliński, por ejemplo, ha elegido para denominar a este grupo el término *triúnica choreia*, tal y como apunta Tatarkiewicz (1987, p. 22). Esta denominación nos revela que la danza tenía un papel preeminente en este grupo: *choreia* viene de *choros* (coro) que antes que canto colectivo significaba danza colectiva, en concreto, designaba originariamente una danza en círculo acompañada de música y canto (cfr. Platón, trad. 1999, Libro II, p. 246). Es reseñable que la danza era, de las tres, el arte de impacto más intenso entre los actores y espectadores, ella sola desempeñaba el papel que más tarde correspondería al teatro y la música (cfr. Tatarkiewicz, 1987, pp. 22-23).

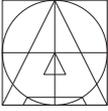
Para Carmen Morenilla (2000) la *mousiké* –o *triúnica choreia*– fue considerada en el mundo griego como la más completa de las artes para la educación del ser humano por varios motivos: en primer lugar, gracias a la capacidad mnemotécnica que imprimen los ritmos y que, en consecuencia, facilita la memorización de los conocimientos necesarios en todas las facetas de la vida cotidiana, por constituir la más perfecta *mímesis*<sup>3</sup> gracias a los diversos lenguajes que en ella participan y por servir de puente entre el canto y la gimnasia colaborando en la formación del carácter y del cuerpo a la vez<sup>4</sup>. El siguiente fragmento explica muy bien la importancia del componente formativo de la danza en el mundo griego:

La causa profunda de esa presencia de la danza en la formación es lo que los griegos entendían por ritmo: para



<sup>3</sup> El filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, abrazando la perspectiva aristotélica, defendió a mediados del s. xx que el sentido de *mímesis* consiste únicamente en hacer “ser-ahí” a algo: la *mímesis* antes que ser imitación es una re-presentación en la que solo existe lo re-presentado (cfr. González Valerio, 2005, p. 60).

<sup>4</sup> De igual manera trata este tema Platón en *La República* (cfr. Platón, trad. 1872, Libro III, pp. 186-188).



ellos ritmo no era el modo de fluir o de moverse (...); ritmo es el esquema de las cosas, es decir, la disposición natural y ordenada que deben tener todas las cosas, incluidas las personas, encauzadas en unas pautas de comportamiento o movimiento. Por lo tanto, aprender un ritmo es imponer una limitación al movimiento en un determinado sentido, con lo cual se logra el conocimiento, por mimesis, de aquello que es ejecutado mediante la danza y a la vez se disciplina carácter y cuerpo. Se trata, por lo tanto, de conseguir el autodomínio en todos los sentidos, de lograr la *sofrosyne* (templanza, moderación...), la virtud más importante para los griegos de la época clásica, y junto con ella, la belleza física. Este ideal que se expresa en griego con una palabra, *kalokagathos*<sup>5</sup>, formada sobre *kalos*, “bello” y *agathos*, “noble”, es la conjunción de un alma noble con un cuerpo bello (Morenilla, 2000, pp. 90-100).

En el s. iv a. C. los dos grandes filósofos de la Academia ateniense, Platón y Aristóteles, valoraron la función paidéutica de la danza en virtud del poder emocional que poseía, ayudando a formar el carácter de los jóvenes. Platón, en varias ocasiones en sus *Leyes*<sup>6</sup>, propugna una educación muy concreta –en el marco de una determinada legislación– que es la que tiende a la formación del ser humano para la virtud total: “Llamo educación a la virtud que surge en los niños por primera vez. Si en las almas de los que aún no pueden comprender con la razón

se generan correctamente placer, amistad, dolor y odio y si, cuando pueden captar la razón, coinciden con ella en que han sido acostumbrados correctamente por las costumbres adecuadas, esta concordancia plena es la virtud”<sup>7</sup>. Esta es la idea que tiene de la verdadera *paideia*, la educación que tiende a la perfección del ser humano –cuyo modelo es la virtud nacida por primera vez en el niño– y que es contraria a la formación exclusivamente técnica y profesional plagada de conocimientos especiales y concretos y encaminada a desarrollar capacidades eminentemente prácticas. En la Introducción de *Paideia: los ideales de la cultura griega*<sup>8</sup>, Werner Jaeger da cuenta de la dificultad de hablar de un término que no tiene traducción directa en la actualidad<sup>9</sup>. En consonancia con lo defendido por Platón, este autor explica que

los verdaderos representantes de la *paideia* griega no son los artistas mudos –escultores, pintores, arquitectos–, sino los poetas y los músicos, los filósofos, los retóricos y los oradores, es decir, los hombres de estado. El legislador se halla, en un cierto respecto, mucho más próximo del poeta, según el concepto griego, que el artista plástico; ambos tienen una misión educadora. (Jaeger, 2015, p. 28)

<sup>7</sup> Platón, trad. 1999, Libro II, pp. 242-243 (653 a-b).

<sup>8</sup> Sobre el concepto de *paideia* es necesario remitir al clásico de Werner Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, cuya edición en español ve la luz por vez primera en 1942.

<sup>9</sup> “Al emplear un término griego para expresar una cosa griega, quiero dar a entender que esta cosa se contempla, no con los ojos del hombre moderno, sino con los del hombre griego. Es imposible rehuir el empleo de expresiones modernas tales como *civilización, cultura, tradición, literatura o educación*. Pero ninguna de ellas coincide realmente con lo que los griegos entendían por *paideia*. Cada uno de estos términos se reduce a expresar un aspecto de aquel concepto general, y para abarcar el campo de conjunto del concepto griego sería necesario emplearlos todos a la vez” (Jaeger, 2015, p. 10).

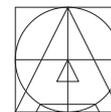
<sup>5</sup> Sobre este interesante concepto cfr. Finley, 1989, p. 200 y Marrou, 2004, p. 67.

<sup>6</sup> Cfr. Platón, trad. 1999, Libro I, pp. 200-206 (630 b 632 d) y 228 (643 d-e) y, en general, en todo el Libro II.

Como “forjador de hombres” que es, Platón se plantea cómo modelar las fuerzas irracionales del alma y, en este sentido, se da cuenta y valora la importancia que tiene el prestar atención, no solo al intelecto, sino también a los elementos de expresión integrantes de la *mousiké* legada por la Grecia arcaica<sup>10</sup>. La educación musical, siguiendo a Marrou, tiene para Platón un objetivo moral: actúa en el ser humano en su conjunto y contribuye a formar a los jóvenes en el autodomínio (*sofrosyne*) haciendo de ellos seres más civilizados e inculcándoles en su alma euritmia y armonía (cfr. Marrou, 2004, p. 65). El filósofo ateniense llegará, por ello, a situar en un primer plano para la formación del ser humano, las danzas y los cantos corales, reclamando el origen divino del ritmo y de la armonía<sup>11</sup>: “Entonces, ¿no carecerá de entrenamiento en la danza coral el que no tiene educación, mientras que hemos de considerar que el educado está suficientemente entrenado en ella?”, afirma en *Leyes* (trad. 1999, Libro II, p. 246 (654 a-b)). En concreto, lo que propondrá Platón en su programa educativo para la formación del carácter del niño, será un tipo de danza especial dentro de la gimnasia:

Convendrían, me parece, materias de estudio, por decirlo así, de aplicación doble, unas, relacionadas con el cuerpo, pertenecientes a la gimnasia, otras, para el buen estado del alma, a la música. Las de la gimnasia son dos, la danza y la lucha. De la danza, una corresponde a los que imitan el mensaje de la Musa, mientras los profesores atienden a la magnanimidad y la libertad de la imitación. La otra se realiza por el buen

estado, la ligereza y la belleza, mientras los profesores controlan lo conveniente para la flexión y extensión de los miembros y partes de su cuerpo, atribuyéndose a cada uno de ellos un movimiento regular, que, además, se distribuye apropiadamente, acompañando a toda la danza. (Platón, trad. 1999, Libro VII, p. 23 (795 d-e))



Estas reflexiones de Platón serán compartidas posteriormente por otros filósofos y pensadores como Aristóteles, Teógnis y, más tarde, Luciano (cfr. Marrou, 2004, pp. 64-65).

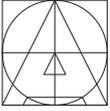
### Breves Apuntes Sobre La Danza en la Actualidad

A lo largo de la historia hemos asistido a un creciente proceso de especialización de las técnicas de danza que ha desembocado en la coexistencia de multitud de tipos de danzas y bailes en la actualidad (cfr. Sachs, 1944). Debido al proceso globalizador en el que nos encontramos inmersos, hoy es posible conocer y tener acceso a varias clasificaciones que intentan ordenar esta multiplicidad. De esta manera, podemos hablar de un sinfín de modalidades y tipos de danza: ballet, flamenco, danza jazz, danza moderna, posmodernismo, danza contemporánea, danza teatro, danzaterapia, danzas religiosas, cortesanas, campesinas, bailes de salón (tango, vals, chachachá, twix, charleston, 50, mambo, salsa, foxtrot, etc.), folclore, danzas étnicas (africanas, populares brasileñas, etc.), danzas indias, danzas de indonesia, danzas del vientre, danzas chinas (civiles, militares) y teatro japonés (corte imperial)<sup>12</sup>. Sin embargo, encontramos un denominador común en medio de esta prolifera ramificación de lo

<sup>10</sup> Cfr. Platón, trad. 1999, Libro II, espec. pp. 242-247 (652 a-654 b) y pp. 267-286 (664 b-673 d).

<sup>11</sup> Cfr. Platón, trad. 1999, Libro II, pp. 245-246 (654 a).

<sup>12</sup> Cfr. <https://www.danzaballet.com/tipos-de-danza/> [Consultado el 14-07-2023].



que podríamos denominar el tronco primitivo que constituye la danza en sus orígenes –definido como movimiento del cuerpo a un ritmo determinado con una intención comunicativo-expresiva. A semejanza del mundo griego y con independencia de la modalidad de que se trate, también hoy podemos hablar de las cualidades educativas y de los efectos positivos provocados por la práctica de cualquiera de los anteriores tipos de danza.

La danza forma a la persona desde el punto de vista motor, pero también desde el socio-afectivo. Siguiendo el estudio de Carolina Fructuoso y Carmen Gómez (2001), en el *ámbito motor* de las personas se produce un aumento de la competencia motriz, una mejora en la percepción del esquema corporal, una mejora de la coordinación neuromuscular, un desarrollo del sentido espacial, un desarrollo del sentido rítmico, una mejora de las cualidades físicas en general y una mejora de la capacidad de control postural. En el *ámbito socioafectivo*, partiendo de la premisa de que las personas hemos de aprender a vivir en nuestro entorno y este comienza en nuestro cuerpo, la práctica de la danza produce una mejora en el conocimiento y la aceptación del propio cuerpo, una mejora en el proceso de comunicación, una mejora en el proceso de socialización, una canalización y liberación de tensiones y un desarrollo del sentido estético y de la creatividad (cfr. Fructuoso y Gómez, 2001, pp. 31-37). Pero, además, es importante recalcar que todo lo anterior se lleva a cabo:

en un clima alegre y divertido que refuerza la característica más importante de la danza, y es que bailar produce placer, potenciándose actividades de acercamiento, empatía y respeto hacia los otros y hacia uno mismo. (...) la dan-

za es un elemento valioso en un proceso de formación del ser humano, destinado a conseguir personas seguras de sí mismas, con posibilidades de actuar en el mundo y responsables en su relación con los demás. (Fructuoso y Gómez, 2001, p. 37)

### La Danza como Representación Artística Fugaz y Acto Comunicativo

La teoría de Gadamer acerca de la simultaneidad del pasado (tradicición) y el presente que tiene lugar en la experiencia de una obra de arte (cfr. Gadamer, 1984, p. 173) encuentra un buen paradigma en la *mousiké* griega, puesto que de la calidad o mérito estético de ese traer al presente aquello que se quiere transmitir y preservar de la tradición depende, en gran medida, la consecución del fin deseado para la comunidad. Es pertinente traer a colación aquí las reflexiones estéticas de Martin Heidegger, para quien una obra de arte funda ese mundo en el que un pueblo histórico *es* (vive reconociéndose en medio de símbolos compartidos) y en el que puede re-encontrarse. La obra es una comprensión del mundo y es también creación o fundación de mundos, es apertura y desvelamiento, es creación de ese mundo en el que existimos. Por ser histórico, el mundo no es algo fijo y preestablecido, no es sino que *es siendo*. El mundo es ese lugar en el que *somos* (vivimos) y en la medida en que *somos y vamos siendo* transformamos el mundo (cfr. González Valerio, 2005, p. 138). Esto implica que el mundo que abre y funda la obra de arte no es algo fijo, sino que el “mundo hace mundo” (cfr. Heidegger, 2016, p. 75), como dicta el filósofo alemán de Messkirch, porque la vida le permite ser en cada caso de otro modo. La obra de arte es siempre móvil porque en

esta acontece el *conflicto entre mundo y tierra* (cfr. Heidegger, 2016, pp. 83 y 85) que tiene lugar también en la vida real: a todo desocultamiento precede el ocultamiento y frente a toda comprensión del ser existe la posibilidad de que sea comprendido de otro modo. Este combate mundo-tierra se muestra como el lugar o sitio (*locus*) del acontecer de la verdad, una verdad entendida como desocultamiento del ente (*aletheia*) (cfr. Heidegger, 2016, pp. 75 y 89). La obra de arte sería, entonces, un acontecer de la verdad. En la estela marcada por su maestro, Gadamer sostiene la ocultación y la mostración como juego de contrarios inherente al ser y también a la obra de arte, juego que impide la presencia total, el desocultamiento absoluto, el saber absoluto (en contraposición al idealismo hegeliano, por ejemplo) (cfr. Gadamer, 1984, p. 372 y Aguirre, 2015, p. 251).

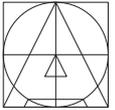
Desde esta perspectiva, ¿qué relación existe entre la danza, en general, como obra de arte o expresión artística en movimiento y la forma de ser del *Dasein* o ser-ahí? En la obra de arte acontece, se pone de manifiesto, el conflicto entre mundo y tierra: entre el *mundo* en el que existimos y somos, y como mundo histórico que es “es siendo”, por un lado; y por otro, la *tierra* como el ámbito terrenal o material que le permite a la obra de arte ser de un modo distinto en cada caso, actualizarse en cada representación, en cada lectura. Siendo así, en el arte de la danza se manifiesta este enfrentamiento entre mundo y tierra de una manera agonal, intensificada, condensada, puesto que la danza es representación artística momentánea, fugaz, instantánea. El artista danzante ha de lograr expresar en cada baile, en cada representación algo de la verdad (de esa “verdad de ejecución”<sup>13</sup> como la

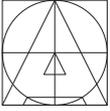
llama Gadamer) algo de lo que “es” –más bien, de su participación en el ser– mediante la batalla que libra entre su yo más *terrenal*, más físico (cuerpo, gravedad, movimiento) y su yo más *mundo* (aquello que conforma su ser más propio a través de un “dejarse ser”). Siguiendo en este extremo a Gadamer, la obra de arte posee en su ejecución su ser perfecto, su *telos*: “En el acto de ejecución ‘ello’ está ‘rectamente ahí’, la imagen, el poema, el canto. Ha salido afuera” (Gadamer, 2001, p. 247). Ante la manifestación de lo que en la ejecución de la obra de arte sale a nuestro encuentro experimentamos que la obra es “así de verdadera, así de óptica” (2001, p. 244). Y este es, para el precursor de la hermenéutica filosófica contemporánea, el verdadero sentido de *aletheia* como desvelamiento –significado que descansa en la noción de “verdad” anticipada por Heidegger. Como puntualiza Gadamer, *aletheia* tiene mucho que ver con el término griego *energeia*, con el que Aristóteles quiso designar “un estado de movimiento sin camino y sin meta, algo así como la vitalidad misma, como el estar despierto, el ver o el ‘pensar’”; siendo así “*aletheia* no significa, por tanto, simplemente el estado de hallarse desvelado. Hablamos de que ‘ello’ sale fuera, pero el salir fuera tiene una constitución peculiar. Consiste en que una obra de arte se presente de tal modo que a la vez que se oculta se garantice a sí misma” (Gadamer, 2001, pp. 243-244)<sup>14</sup>.

Volviendo a la batalla que libra la persona que ejecuta un baile, esta no deja de ser un diálogo y una comunicación interna en el propio artista. Por eso la danza, como obra de arte conformada, al igual

(...) [La ejecución] No es precisamente una conducta cognitiva objetivizante. Sino que es la variedad que se ha integrado en la ejecución. Esto es lo que Aristóteles denominaba *energeia*. Su creación de este concepto se debió al distanciamiento de Aristóteles con respecto a la matematización pitagórica del universo y de su música” (Gadamer, 2001, p. 250).

<sup>14</sup> Gadamer hace alusión aquí al juego de ocultación y desvelamiento del ser, que pertenece a la esencia de la obra de arte.





que el juego que es observado por un espectador<sup>15</sup>, es *metacomunicación*, es decir, en ella tiene lugar la comunicación o transmisión de esa otra comunicación interna del bailarín. Una comunicación externa del diálogo entre cuerpo y mente que, en realidad, es metáfora del diálogo entre mundo y tierra, entre lo que somos (condicionado en buena medida por nuestro componente físico, encarnado) y lo que podemos llegar a ser. Y este diálogo se da de manera agonal, condensada en el tiempo, en cada momento del baile, al ritmo que marca un compás específico. Es reseñable que la apuesta de la artista Isadora Duncan para crear su propia danza recorre el sentido inverso al señalado aquí: ella se decanta por realizar un ejercicio de mimesis de las figuras y movimientos de los bailes de la Grecia antigua reflejados en el arte griego, para interiorizar ese diálogo interno o recrear la conexión cuerpo-mente de los danzantes clásicos. Es decir, opta por llevar a la práctica, incorporar y sentir en primera persona el temple del diálogo interno de los practicantes de la danza griega para, a partir de ahí, dejarse ser y dejar ser al baile. Para los dos hermeneutas alemanes esto conlleva sin fisuras un “dejar ser al ser”, un “estar a la luz del ser”: en cualquier obra de arte, y también en la danza, el artista, solo al llegar a experimentar algo de lo universal en su particularidad, puede aplicar lo así comprendido/experimentado en el baile, esto es, crear una manera propia de bailar, un arte propio al que podríamos denominar –es este específico sentido– un *arte auténtico*.

Para José Ortega y Gasset la vida misma era ese “baile encadenado”, esa obra de arte, esa danza que el ser humano había de ejecutar, bailar, venciendo la dificultad que le oponían las cadenas (lo terrenal) en cada momento. Proponemos una perspectiva de la danza, en último término como una metáfora de

la vida a cada momento del baile, tal y como manifestaba Isadora Duncan en sus memorias, al hablar del arte como “un débil espejo del milagro de la vida”. Y es que esto sucede en cualquier obra de arte, ya sea poesía, pintura, escultura o arquitectura. Rememoramos aquí las palabras que el filósofo español, en tono jocoso, le decía al alemán –quien gustaba de utilizar un tono más grave y serio en su discurso– en relación con el arte de la danza:

“Sabe usted, Heidegger –le decía Ortega al filósofo alemán– que un filósofo debe tener tres sentidos: el sentido de la profundidad, que evidentemente usted tiene, el sentido de la penetración, en el que usted tampoco está mal, y el sentido de la ligereza, del que, por desgracia, carece totalmente. Tiene que bailar, Heidegger. ¡Bailar!” Por su parte Heidegger mascullaba: “¿Qué tiene que ver el baile con la filosofía?” “Más de lo que usted se piensa, respondía Ortega, más de lo que usted se piensa”. (Mateos de Manuel, 2022, p. 145)<sup>16</sup>

### Isadora Duncan: Transmisión de la Tradición Griega en la Danza

El periodo de tiempo en el que Isadora Duncan vive y se desempeña en el arte de la danza es el llamado la *Edad de Plata* de la cultura española. Se denomina así al primer tercio del siglo xx por la calidad y el protagonismo de los intelectuales, literatos y artistas que surgen en este período a los que se ha

<sup>16</sup> Victoria Mateos de Manuel cita a Martín Gómez –quien rescata estas palabras del filósofo español (2018, p. 489)– en su capítulo “Hermenéutica de la danza: hipermodernidad en Isadora Duncan de Jérôme Bel” incluido en el volumen colectivo de 2022 *El método en cuestión: caminos, atajos, desvíos, prismas, difracciones. Actas de las VII Jornadas Internacionales de Hermenéutica*.

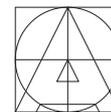
<sup>15</sup> Cfr. la idea del arte como juego en Hans-Georg Gadamer (1984, p. 143).

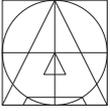
clasificado tradicionalmente en generaciones: la *Generación del 98* (1898), la de 1914 y, finalmente, la *Generación del 27* (1927). Este periodo es también la época más brillante de la historia de la música española destacando figuras como Isaac Albéniz, Enrique Granados y, sobre todo, Manuel de Falla. En este nutrido contexto cultural de principios de siglo la prensa española define la danza como una “necesidad de la naturaleza”, “poesía del cuerpo humano”, “arte supremo”, “origen de la música y el arte dramático”, etc. (Martínez del Fresno, 2009, p. 116). La danza de Isadora Duncan se presenta, encajando de lleno en este enfoque, como una danza muy alejada de los patrones clásicos conocidos hasta entonces, incorporando puestas en escena y movimientos que tenían mucho que ver con una visión filosófica de la vida, ligada quizá a un *expresionismo* incipiente en esta época y, por tanto, a una búsqueda de la esencia de todo arte que solo puede proceder del interior de la persona. Isadora era plenamente consciente de que su estilo suponía una ruptura radical con la danza clásica, y en este sentido se veía a sí misma como una precursora revolucionaria en un contexto artístico de revisión generalizada de los valores antiguos. Antecedentes de esta forma no convencional de entender la danza los encontramos, entre otros, en la famosa bailarina francesa Marie Salle (1707-1756), quien cambia la vestimenta propia de los bailes de salón de su época por las túnicas de gasa al estilo griego, buscando una mayor libertad de movimientos y basando su arte más en la expresión que en la técnica, en línea con algunas danzas imitativas de la antigua Grecia<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Otro de los antecedentes importantes, en este sentido, fue Jean Georges Noverre (1727-1810), bailarín francés y profesor de ballet, considerado como el creador del ballet moderno. Noverre fue uno de los teóricos sobre danza más sobresalientes del siglo XIX: su doctrina se basaba en la naturalidad y la gestualidad y, sobre todo, en la mimesis (todas ellas, connotaciones que se suponían a las danzas antiguas).

Traemos a colación de nuevo al filósofo Hans-Georg Gadamer quien, en el s. XX, defendió que aquel que comprende una obra de arte se comprende a sí mismo: en último término toda comprensión es un comprenderse (cfr. Ricœur, 2002, p. 141). Por otro lado, para el padre de la hermenéutica contemporánea, la verdad que representa el artista en una obra de arte es una “verdad común” y vinculante, una determinada experiencia del mundo que no es válida exclusivamente para él sino que es ya siempre compartida y sobre todo conformada en una comunidad de valores, en una tradición, que es capaz de entenderla. Bajo este prisma, es posible afirmar que a través de la observación y el estudio de las representaciones gráficas inscritas en las vasijas cerámicas y de otros materiales, Isadora Duncan realizó una labor de comprensión hermenéutica de la realidad, de la verdad que transmitía el arte griego. Isadora se empapó de los grabados en los que están representadas las figuras de las bacantes griegas de tal manera que, si utilizamos el lenguaje gadameriano, experimentó, comprendió, la verdad que en esas obras de arte del Museo Británico, donde pasó largas horas, estaba contenida. Se constituyó, por lo tanto, en la espectadora o lectora, en aquella persona para la que la obra de arte fue representada y en último término, para la que dicha obra de arte “fue”.

En la bailarina de San Francisco se hizo real esa simultaneidad entre el pasado (la tradición griega) y su presente. Tal y como afirma Gadamer, lo pasado se retiene en el arte, se fija, gana permanencia, queda transformado en una conformación que lo sostiene. El pasado que está retenido en la conformación artística alcanza la simultaneidad con el presente mediante la actualización, la representación, la revitalización, la lectura o relectura de la obra, en definitiva, mediante una comprensión hermenéutica. No hemos de perder de vista que para





la hermenéutica el comprender es siempre también *aplicar*: el comprender no es un saber teórico abstracto sino práctico, es un saber actuante. El tener una experiencia del arte significa, para Gadamer, que el jugador ha entrado en el juego de un modo tal que ha de producir una respuesta, la suya propia, frente al desafío. Esto, sin duda, es lo que nos ofreció Isadora a través de su propuesta, una novedosa forma de danzar –tildada en su momento de *danza libre*– mediante la que dio respuesta al desafío que el arte griego le había planteado<sup>18</sup>.

Es reseñable que Isadora Duncan se convirtió en su época, a través del desarrollo de su peculiar estilo dancístico, en emblema de la mujer libre por su búsqueda de la armonía con la naturaleza, su redescubrimiento del cuerpo femenino y su manera de vivir la sexualidad de manera moderna y sin ataduras. Una lectura rápida de los textos publicados en *La Ilustración artística* de 1909, en *Alrededor del mundo de 1909*, en *Por esos mundos* (suplemento de *Nuevo Mundo*), en *La Esfera*, etc. es suficiente para comprobar la labor hermenéutica de Isadora<sup>19</sup>. Todos ellos reflejan que, aunque basándose en las danzas antiguas de los griegos o de los clásicos, esta artista no trató únicamente de copiarlas sino de seguir sus principios después de haber comprobado a través de su experiencia que eran los mejores o, al menos, los que a ella le servían para crear sus obras (mímesis). Un crear que, siguiendo a Eugenio Trías, era realmente un “re-crear”<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Paradójicamente, de esta forma llevó a término un ideal extendido en su época: “encontrar la naturalidad perdida, librarse de convenciones y prejuicios, eliminar los corsés, recuperar la espontaneidad al respirar y al ejecutar movimientos simples tales como andar, correr o saltar, experimentar el movimiento curvo y espiral” (Martínez del Fresno, 2009, p. 118).

<sup>19</sup> Cfr. Martínez del Fresno, 2009, pp. 119 y ss.

<sup>20</sup> Sobre la noción de “re-creación” para Eugenio Trías cfr. Trías, 1995, pp. 51 y ss. y Trías, 2004, p. 82. Para el filósofo barcelonés, todo “crear” es realmente un “re-crear”: en cada creación se actualiza algo del pasado, de la tradición, sea o no consciente de ello el creador.

## Consideraciones finales

De acuerdo con la hermenéutica contemporánea, el artista, el bailarín, es el mero medio, el instrumento para que el baile o la danza se represente, se ejecute, pero este desaparece en esa ejecución. Para Gadamer los jugadores funcionan como la condición de posibilidad para que el juego acceda a su representación, pero no son ellos los que determinan la esencia del juego, sino que son llevados por él. “El arte se halla en el acto, lo mismo que el lenguaje se halla en el diálogo” apunta (2001, p. 251), y, de la misma manera que lo que caracteriza el carácter de ejecución del hablar es “el esencial olvido de sí” del lenguaje (cfr. 2001, p. 264) en pro del *logos*, esto es, del mundo mismo evocado en el hablar, lo que caracteriza el carácter de ejecución del arte de la danza es “el esencial olvido de sí” de los/las danzantes. Heidegger defiende igualmente la desaparición del artista en la obra de arte frente a la tendencia estética (desde Kant hasta el romanticismo) de la glorificación del genio: la obra de arte se sostiene a sí misma, el artista queda reducido casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra, destruyéndose a sí mismo en la creación.

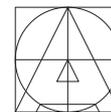
Instrumento o condición de posibilidad para que la danza se represente, la labor del artista-bailarín ha de ser, en el sentido aquí expuesto, solamente una: comprender. Entonces se constituye en el medio o la condición de posibilidad para que el *ser se desoculte* (Heidegger), para que salga a la luz la *verdad* (Gadamer) y esta sea transmitida en el propio baile. Lo cual nos lleva a admitir que el baile viene a ser, como el juego o como el deporte, una metáfora de la vida en el que se representa, a escala espacio-temporal reducida, la lucha que supone en el día a día nuestra existencia –para Eugenio Trías “una encrucijada existencial”; para Heidegger una “lucha entre

el mundo y la tierra”– en pro de la comprensión del mundo y de nosotros mismos con relación al mundo en el que vivimos. En el baile, esto se produce de una manera agonal, trágica y a la vez hermosa: el bailarín ha de representar a cada momento del baile esa *lucha* de la que hablamos de tal manera que “se juega” a cada instante la integridad, la consistencia y la conformación del baile, en una palabra “su re-presentación”.

Nos recuerdan estas palabras a las pronunciadas por Isadora Duncan, a su pensamiento, su teoría sobre la danza, y sin embargo se desmarcan en parte de ella. En este trabajo hemos optado por analizar el baile, la danza, desde la perspectiva que otorga el situarse desde el pensamiento estético de la hermenéutica contemporánea. Por lo tanto, no estamos hablando aquí de un “dejarse llevar por el espíritu” en el baile, de un “emular a la naturaleza o imitarla para conseguir mediante la emulación del movimiento de aquella, la elevación conjunta de alma y cuerpo en el baile”, afirmaciones que están en la base del pensamiento de Duncan y que nos traen en último término, y quizá a pesar de la propia Duncan, connotaciones metafísicas<sup>21</sup>. Aquí hemos tratado de analizar qué es lo que ocurre cuando se baila y, según lo expuesto, podemos afirmar con cierta legitimidad que en el bailar, como en el existir –como no puede ser de otra forma, al ser el arte una emulación o metáfora de la realidad– el ser humano comprende. Dicho de otra manera, el ser humano baila como vive: comprendiendo. Isadora Duncan comprendió (por mimesis principalmente)

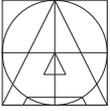
<sup>21</sup> No obstante, cabe afirmar a favor del pensamiento y la obra de Isadora Duncan que la prensa de la época diferencia sus creaciones de otras danzas también inspiradas en épocas remotas y sin embargo alejadas de la serenidad y el equilibrio. La danza clásica de Isadora Duncan va a adquirir en dicha prensa los calificativos de “clara, serena, armónica, graciosa, limpia” y la propia Isadora será tratada en ella como “poetisa de la danza, modelo de limpieza artística, difusora del desnudo casto y encarnación del ideal clasicista del retorno a los bellos ritmos” (Martínez del Fresno, 2009, pp. 123 y ss.).

algo de la verdad del mundo griego transmitida a través del arte legado e intentó desarrollar su danza dejando que esos principios, esas verdades adquiridas hicieran su trabajo mientras danzaba en cada actuación. Bailó transmitiendo al espectador de una manera auténtica su mensaje, consiguiendo así que cada espectador comprendiera, experimentara, algo de la universalidad de su arte en la individualidad de cada representación. Isadora creó así su arte: comprendiendo.



## Referencias Bibliográficas

- Aguirre, J. M. (2015). ¿Conoces a estos filósofos? Estudios de filosofía contemporánea. Síntesis.
- Alonso, P. y Santolaya, A. (2010). *Isadora Duncan. La bailarina del mar*. Hotel Papel Ediciones.
- Duncan, I. (1999). La danza del futuro. En J. A. Sánchez Martínez (Coord.), *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias* (pp. 73-82). Akal.
- Duncan, I. (2006). *Mi vida*. Losada.
- Eurípides (1977). *Tragedias* (Trad. A. Medina y J. A. López). Gredos.
- Finley, M. I. (Ed.) (1983). *El legado de Grecia: una nueva valoración*. Crítica.
- Fructuoso, C. y Gómez, C. (2001). La danza como elemento educativo en el adolescente. *Apunts: Educación física y deportes*, (66), 31-37.



Gadamer, H.-G. (1984). *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sígueme.

Gadamer, H.-G. (2001). *Antología*. Sígueme.

Gentili, B. (1996). *Poesía y público en la Grecia antigua*. Quaderns Crema.

Givone, S. (1990). *Historia de la estética*. Tecnos.

González Valerio, M. A. (2005). *El arte develado*. Herder.

Heidegger, M. (2016). *El origen de la obra de arte*. La Oficina Ediciones.

Homero (1987). *La Odisea* (Trad. José Luis Calvo). Cátedra.

Jaeger, W. (2015). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Fondo de Cultura Económica.

Marrou, H.-I. (2004). *Historia de la educación en la Antigüedad*. Akal.

Martínez del Fresno, B. (2009). Mujeres y danza en la escena moderna. Isadora Duncan en las revistas ilustradas de la Edad de Plata (1914-1931). En C.C. Piñero y E. Piñero. (Coord.), *Arte y Mujer. Visiones de cambio y desarrollo social* (pp. 109-156). horas y horas.

Mateos de Manuel, V. (2022). Hermenéutica de la danza: hipermodernidad en Isadora Duncan de Jérôme Bel. En S. Cardella y R. Demey (Comp.), *El método en cuestión: caminos, atajos, desvíos, prismas, difracciones*. Actas de las VII Jornadas Internacionales de Hermenéutica (pp. 145-156). Universidad de Buenos Aires.

Morenilla, C. (2000). La danza y su presencia en el programa escolar en la Grecia clásica. En *II Jornadas de Danza e Investigación* (pp. 90-100). Los Libros de Danza.

Platón (1999). *Leyes* (Trad. F. Lisi). Editorial Gredos.

Platón (1872). *La República* (Trad. P. de Azcárate). Medina y Navarro Editores.

Ricœur, J. P. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica.

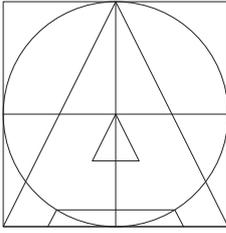
Sachs, C. (1944). *Historia universal de la danza*. Centurión.

Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. Vol. I: La estética antigua. Akal.

Trías, E. (1995). *Filosofía del futuro*. Barcelona: Destino.

Trías, E. (2004). *El hilo de la verdad*. Barcelona: Destino.

<https://www.danzaballet.com/>



# ¿Nombrar es existir? Política pública en torno a la denominación de calles en Cuenca (Ecuador)<sup>1</sup>

## To name is to exist? Public Policy on Street Naming in Cuenca (Ecuador)

**José Urgilés Cárdenas**

Universidad de Cuenca (Ecuador)

*jose.urgiles@ucuenca.edu.ec*

**Macarena Montes Sánchez**

Universidad de Cuenca (Ecuador)

*macarena.montes@ucuenca.edu.ec*

**Galo Carrión Andrade**

Universidad de Cuenca (Ecuador)

*galo.carrion@ucuenca.edu.ec*

Fecha de recepción: 01/08/2023

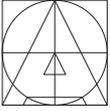
Fecha de aprobación: 08/11/2023

---

### Resumen:

El papel desempeñado por las políticas municipales en torno a la nomenclatura y designación de las odonimias requiere de un análisis riguroso y sistemático. Tras un estudio histórico y de diseño de información, este artículo se centra en la evaluación de las políticas públicas que garanticen la participación ciudadana

<sup>1</sup> Esta publicación forma parte del proyecto Cuenca, odonimia y memoria: 1557-2018, ganador de la XVIII convocatoria y financiado por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Cuenca.



en el momento de su formulación y aplicación. Por tanto, el presente trabajo, enfatiza en las dinámicas suscitadas desde la implementación de ordenanzas y comisiones en torno a la nominación del espacio público en la ciudad de Cuenca (Ecuador), los acuerdos, controversias y las circunstancias generadas a través de estos mecanismos, con el fin de generar una participación más reflexiva y activa.

**Palabras clave:** *Políticas públicas, ordenanza, calles, nomenclaturas, Cuenca.*

**Abstract:**

The role played by the Autonomous Decentralized Government of Cuenca, Ecuador, in the nomenclature and designation of street names necessitates a comprehensive and systematic analysis. This article, after conducting a historical and information design study, shifts its focus to evaluating public policies that ensure meaningful citizen engagement during their development and implementation. This study underscores the evolving dynamics that have emerged since the implementation of ordinances and commissions pertaining to the naming of public spaces in the city of Cuenca, Ecuador. It examines the agreements, controversies, and the circumstances that have arisen through these mechanisms with the goal of promoting more thoughtful and active citizen participation.

**Keywords:** *Public policies; ordinances; streets; nomenclatures; Cuenca*

## Introducción

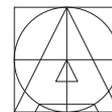
La designación de los odónimos o nombres propios de una calle o cualquier otro espacio público, continúa siendo un tema de debate, de investigación y de disputa en la aplicación de políticas públicas. Los mecanismos para aplicar diversos enfoques y metodologías en el proceso de denominación requieren adoptar decisiones entre diversos actores como el municipio, la comisión de nominación y los ciudadanos. Desde la disciplina geográfica y las ciencias sociales, cada vez son más los estudios sobre el abordaje teórico y la dimensión política que consigna la designación de las odonimias en diferentes lugares (Giraut y Houssay-Holzschuch, 2016). Hay que considerar que las calles adquieren un peso simbólico en contextos de tensión política o cuando están relacionados con la legitimidad del poder (Augustins, 2004). Proponer un cambio o una nueva metodología para nombrar las calles implica un conocimiento sobre las características toponímicas y los valores socioculturales y políticos que evolucionan a lo largo del tiempo (Rusu, 2021).

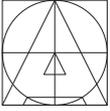
En la ciudad de Cuenca, el 29 de noviembre de 2010 se expidió la *Ordenanza municipal para la conformación de la base de datos para la nominación de vías urbanas y rurales del cantón Cuenca y sus equipamientos urbanísticos*, que impulsa la creación de una comisión para la denominación de calles con base en la facultad normativa para establecer políticas públicas y considerando los articulados de la Constitución de la República del Ecuador (2008) y el *Código orgánico de organización territorial, autonomía y descentralización* (COOTAD, 2010). Según la Constitución, en su artículo 380, numeral 1, se indica que serán responsabilidades del Estado: velar, mediante políticas permanentes, por la identificación, protección, defensa, conservación, restauración,

difusión y acrecentamiento del patrimonio cultural tangible e intangible, de la riqueza histórica, artística, lingüística, y arqueológica, de la memoria colectiva y del conjunto de valores y manifestaciones que configuran la identidad plurinacional, pluricultural y multiétnica del Ecuador. Por lo tanto, y con este antecedente en las motivaciones jurídicas de la norma, se establece en la dicha ordenanza que es el patrimonio cultural el elemento articulador y de identificación que configurará los nombres de las calles de Cuenca.

Por otra parte, en conformidad con el artículo 57 del COOTAD, dentro de las atribuciones del Concejo Municipal, le corresponde conformar las comisiones permanentes especiales y técnicas que sean necesarias, respetando la proporcionalidad de la representación política y poblacional urbana y rural existente en su seno; y aprobar la conformación de comisiones ocasionales sugeridas por el alcalde o alcaldesa; y emitir políticas que contribuyan al desarrollo de las culturas de su jurisdicción, de acuerdo con las leyes sobre la materia, lo que significa la base ejecutiva para solventar la necesidad de establecer nuevas denominaciones en el cantón. Cabe indicar que, aunque la nombrada ordenanza establezca el mecanismo para nombrar calles en Cuenca a partir de una comisión de nominación, la Dirección de Cultura del GAD debe proveer los recursos necesarios para el funcionamiento de la misma, según la planificación y el proyecto presentado en el presupuesto (art.10), además, los informes de la Comisión no gozan de carácter vinculante ni resolutorio, la decisión final le corresponde definir en el pleno y sesiones del Concejo Cantonal.

Una vez aprobada la ordenanza y establecida la Comisión de Nominación de Vías Urbanas y Rurales del cantón Cuenca y sus Equipamientos Urbanísticos





cos desde el mes de marzo de 2011 se realizaron expedientes para las nomenclaturas que dieron como resultado la aprobación en el Concejo Cantonal de un listado de 1024 nombres para el área urbana (El Universo, 2011), y también para las parroquias Baños, Octavio Cordero Palacios y Sinincay; para el final de la gestión de esta comisión (2015), se habrían asignado en el área urbana 1300 nombres aproximadamente (Montes et al., 2018).

A largo de estos últimos años esta Comisión ha sido integrada por distintas personas con ritmos trabajo, en lo que confiere a la creación de expedientes, diferenciados, en gran medida dependiendo del apoyo del Departamento de Avalúos y Catastros y del presupuesto asignado por el GAD. Hasta el año 2018 en Cuenca existían 3726 calles, de estas, 1140 vías no estaban denominadas. En la administración 2019-2023, durante los dos últimos años, se aprobaron en sesión de Concejo Cantonal treinta y tres nombres de calles.

Para enriquecer el proceso de definición de políticas públicas y los posibles lineamientos, se realizaron talleres en colaboración con la organización de Barrios de Cuenca. Estos fomentaron la participación activa de los representantes de los barrios y se recopiló información valiosa en relación a las estrategias de denominación de calles. Los conocimientos locales, la dificultad de los procedimientos, así como las perspectivas históricas y culturales, brindaron insumos adicionales para alimentar las recomendaciones sobre políticas públicas en este ámbito.

Por otra parte, como parte de la investigación se realizó una presentación sobre los resultados preliminares de visualización de datos y resultados del proyecto, ante la Comisión de Nominación de Vías

Urbanas y Rurales del cantón Cuenca y sus Equipamientos Urbanísticos. Esta instancia es la responsable de la toma de decisiones sobre los nombres de las calles y facilitó una retroalimentación importante sobre la puesta en práctica de los lineamientos y las políticas vigentes. Paralelamente, se llevaron a cabo entrevistas con los miembros de la Comisión, quienes ampliaron información valiosa para validar el enfoque y los resultados obtenidos.

En resumen, el proceso metodológico aplicado alcanzó una vinculación sólida entre la recolección exhaustiva de datos, el establecimiento riguroso de categorías, y la clasificación/visualización comprensible de los nombres de calles. Además, se planteó de forma imprescindible la inclusión de fuentes de información y la participación de actores fundamentales como la comunidad a través de los representantes de barrios y los directivos a cargo de la toma de decisiones. Como resultado de esta metodología, se logró algunas reflexiones y recomendaciones en torno a las políticas públicas efectivas para la denominación de calles en la ciudad.

### Planteamiento del problema

La autonomía política y la construcción de políticas públicas para el caso ecuatoriano se determina en la Constitución de la Republica al denominar a los gobiernos provinciales y locales como “gobiernos autónomos descentralizados” estableciendo competencias a través del COOTAD donde se indican que sus funciones son de carácter ejecutivo, legislativo y de participación ciudadana, reconociendo en su facultad normativa “la capacidad para dictar normas de carácter general a través de ordenanzas, acuerdos y resoluciones, aplicables dentro de su circunscripción territorial” (art.7). Por lo tanto, es

esta capacidad institucional para establecer normas e impulsar procesos y formas de desarrollo en la circunscripción territorial municipal o cantonal lo que permite la participación y establecimiento de políticas públicas (Calvopiña, 2021).

En la práctica, cabe mencionar el proceso de una de las últimas designaciones de calles. En Sesión Extraordinaria del Concejo Cantonal del 3 de febrero de este mismo año, se conocen y resuelven los expedientes para la nominación de seis nombres de calles: Adrián Carrasco Vintimilla, Claudio Cordero Espinoza, Hernán Rigoberto Vintimilla Ordóñez, Pedro Manuel Jarrín Ochoa, Jacinto Cordero Espinoza y Gloria Malo Moscoso. Para la aprobación de estas nomenclaturas se adjunta en el expediente por cada nombre:

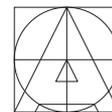
1. Resumen de la reunión de trabajo (9 septiembre)
2. Memorando en el que se adjuntan los informes correspondientes por parte de un funcionario municipal
3. Informes técnicos
4. Acta sesión comisión de nominación para aprobación (14 noviembre)
5. Oficio en el que se adjuntan los informes de Avalúos y Catastros
6. Oficio para incluir la aprobación del nombre en el Concejo Cantonal
7. En total, se establece un promedio de 5 meses para nominar a una calle, aún con la posibilidad de la no aprobación de la misma por la Sesión del Concejo.

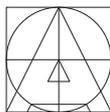
La planificación de las ciudades y la transformación del espacio urbano a más del crecimiento acelerado fomenta establecer mecanismos de gestión que buscan que la sociedad acoga las políticas públicas planteadas. La aplicación y los resultados de los mecanismos en torno a la ordenanza del 2010 no ha sido objeto aún de evaluación.

Las desigualdades estructurales que han sufrido históricamente las mujeres, también se visibilizan en la configuración de las ciudades en su callejero, lo que supone seguir ocultándolas en la esfera pública (Cavalo, 2019). De igual manera ocurre en metrópolis como Nueva York o París (Bancilhon et al., 2021).

Hasta el año 2018 los nombres de personajes masculinos en las calles de Cuenca eran 1279, cifra muy elevada en relación a los nombres de personajes femeninos que ascendían a 93 (Carrión Andrade et al., 2023), aunque la presente ordenanza, en su artículo quince, incide en que en el caso de la asignación de nombres de personas esta deberá “procurar equilibrar la relación de género”. Como indican Cedeño y Delgado esta desigualdad en el espacio público provoca:

En este caso elevan el estatus de los hombres —en detrimento del de las mujeres— quienes a lo largo del tiempo han sido los planificadores y constructores de la ciudad y más allá quienes toman las decisiones significativas en los asuntos económicos, políticos y sociales, esto es, son quienes piensan, viven y dominan la esfera pública en todas sus acepciones. (2017, p.9).





A propósito de nombres de género en el espacio público, en el año 2022, se decidía definir los nombres de las paradas del tranvía, con la propuesta de utilizar nombre de mujeres en un esfuerzo por contrarrestar la mayoría masculina. La propuesta fue rechazada bajo los argumentos de facilitar la ubicación de los usuarios del sistema de transporte. Al respecto, otro espacio en disputa, el puente llamado Mariano Moreno y renombrado por los movimientos sociales “vivas las queremos”, es también un ejemplo de las luchas feministas y del esfuerzo de apropiación y de resignificación del espacio público. Solo en los últimos años el puente ha sido pintado y repintado varias veces como una forma de reconocimiento de un estado machista. Por consiguiente, si las minorías o grupos afectados no son incluidos en los procesos la denominación del espacio público, la designación carece de contenido y se convierte en una práctica más de violencia simbólica.

### **Análisis de las opciones**

Como se indicó con anterioridad, la *Ordenanza Municipal para la conformación de la base de datos para la nominación de vías urbanas y rurales del cantón Cuenca y sus equipamientos urbanísticos* define en su articulado que se establecerá una Comisión integrada por cinco miembros, siendo presidida por el concejal titular de la Comisión de Educación, Cultura y Deportes y como miembros permanentes la integrarán el Cronista Vitalicio del Cantón y un delegado de la Casa de la Cultura. Los demás miembros serán designados por el Concejo Cantonal previo informe de la Comisión de Educación, Cultura y Deportes del Concejo, guardando la debida participación de género. La secretaria ejecutiva de la Comisión corresponde al director de Cultura de la

Municipalidad o a su delegado. La comisión podrá contar con la asistencia académica de una persona para investigar, ordenar, sistematizar y analizar documentos para la elaboración de los informes elevándolos a la Comisión.

Los informes de la Comisión deberán contener, por lo menos, los siguientes elementos:

1. Los criterios que sean considerados para sugerir las nominaciones que se proponen.
2. Micro biografías de cada persona seleccionada que deberá ser publicada.
3. Una propuesta de difusión educativa sobre las nominaciones que se propongan.
4. Una breve reseña histórica para el caso de las fechas. La comisión sugerirá la construcción de monumentos.

En los artículos 18 y 19 se indica que “Todas las personas, naturales y jurídicas podrán dirigirse a la Comisión para solicitar nominaciones o consideraciones de nominación. “Las resoluciones de la Comisión de manera previa a su presentación al Concejo Cantonal serán publicadas en la página web de la Municipalidad por un período no menor a 30 días”. Las Juntas Parroquiales, en el ámbito de sus atribuciones [...], sugerirán de manera directa al Concejo Cantonal las nominaciones que deben hacerse de las vías y espacios públicos correspondientes a su jurisdicción.

Los nombres de las calles de las principales ciudades de América Latina se relacionan principalmente con personajes históricos, lugares y temas geográficos, que reflejan la construcción de la identidad y el

patrimonio de cada uno de los lugares.

Es notorio que, en varias ciudades, las principales calles han sido nombradas debido a líderes políticos o militares que han incidido en la historia de cada país. Por ejemplo, en Santiago de Chile, la Alameda Libertador Bernardo O'Higgins lleva el nombre del prócer de la independencia chilena. Asunción, Paraguay, cuenta con la Avenida Mariscal López, en honor al presidente y militar paraguayo Francisco Solano López. Y en Caracas, Venezuela, la Avenida Francisco de Miranda honra al precursor de la independencia venezolana. En relación a los aspectos geográficos, existen algunas referencias que hacen alusión a ciertos lugares icónicos, por ejemplo, en Río de Janeiro, la Avenida Atlántica se asocia con el océano Atlántico y es famoso por estar junto a la playa de Copacabana. En la ciudad de Guatemala, se encuentra otro ejemplo con la Avenida de las Américas debido a que esta permite la conexión de varios países a través del continente.

La religión es un área importante para el análisis debido a la amplia influencia sobre todo de la religión católica. Es usual encontrar calles que rinden tributo a personajes religiosos o eventos. Un ejemplo de esto es el Boulevard Suyapa en Tegucigalpa, Honduras, que rinde tributo a la Virgen de Suyapa. En Lima, Perú, existe la Avenida del Papa, que conmemora la visita del Papa Juan Pablo II en 1985.

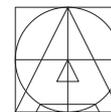
Una excepción importante a destacar es el sistema de denominación de calles en las principales ciudades de Colombia, en el que se nombra como carreras y calles. Este sistema es esencialmente numérico y se basa en un patrón de cuadrícula donde las carreras discurren en dirección norte-sur y las calles en dirección este-oeste. Este sistema puede contribuir en la orientación y la ubicación de direcciones. A

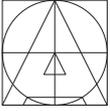
pesar de ello, algunas autopistas o calles pueden tener un nombre adicional haciendo referencia a ejemplos anteriores como la Avenida El Dorado (o Calle 26) de Bogotá, que hace referencia a la leyenda del Dorado.

En el caso de Cuenca, la designación de calles se ha debido en un primer momento a lo descriptivo y luego a recordar momentos históricos y patrióticos. En la actualidad el referente es identitario y patrimonial. Hasta el año 2018, existían 3726 nombres de calles con las siguientes categorías: botánica (168), zoología (23), minerales (18), prensa (35), colectivo/organización (37), femenino (93), etnias/filiaciones culturales (63), tradiciones y costumbres (184), conmemoraciones (59), lugar (627), masculino (1279) y sin nombre (1140) (Carrión Andrade et al., 2023). Proponer un sistema esencialmente numérico y prescindir de nominaciones fue una alternativa a la que los ciudadanos entrevistados respondieron que no concordaban justificándose en la pérdida de identidad.

Las distintas Comisiones de Calles de las últimas administraciones coinciden en que al momento de designar nombres se buscaba la sectorización por barrios o zonas, por ejemplo se priorizaron nombres de cantones en Misicata, ríos en la Urbanización la Isla, piedras preciosas en el Barrio El Cristal, culturas aborígenes en la zona de Challuabamba, frutas en el sector Río Amarillo, gobernadores en la Ciudadela Mutualista II, médicos en los alrededores del Hospital del Seguro, en la avenida Ordoñez Laso plantas medicinales a la izquierda y nombres de árboles a la derecha.

Varias son las desavenencias dentro de la Comisión de Nomenclatura a la hora de designar un nombre. Una de ellas son los criterios en los que se basa la





aprobación o no de las distintas nomenclaturas, por ejemplo, el 22 de julio de 2011 en sesión de Comisión de Nominación se aprueban las designaciones de los arquitectos Patricio Muñoz Vega y Jorge Roura Ceballos, además de 224 cantones y de las 465 parroquias rurales del Ecuador, sin embargo, no se aprueban los nombres de Ernesto “Che” Guevara, Mario Moreno Cantinflas, Charles Chaplin, Facundo Cabral o el de Mercedes Sosa. Los criterios no se definen en el acta de sesión, solo se aprueba o no aprueban los expedientes, ya que no son actas integras sino resolutivas.

Una vez aprobada y asignada la nomenclatura, se percibe la conformidad o inconformidad de los ciudadanos sobre las designaciones de los nombres de las calles que habitan. Por ejemplo, uno de los últimos casos de algunos ciudadanos es el de la sesión de 9 de septiembre de 2022 en el que solicitan a la Comisión de Nomenclaturas que la calle Hermanos Restrepo, antes denominada Últimas Noticias, vuelva a su nombre original. A lo que se indica que la respuesta tiene que ser administrativa, por parte del GAD y no de la Comisión.

Además, en el plano administrativo, aunque la ordenanza, en su artículo 13, indique que en la Comisión de Nomenclaturas se “podrá contar con un funcionario municipal o de una persona contratada para el efecto de acuerdo a sus necesidades” para poder investigar, sistematizar y analizar los documentos a la hora de realizar los expedientes, al igual que con el financiamiento, el funcionamiento de la Comisión depende en gran medida de la voluntad, decisión política y ejecución presupuestaria de la Dirección de Cultura del GAD Municipal.

Otra dependencia que puede provocar atrasos o lentitud en el proceso de designación es la coordi-

nación que debe existir con la Dirección de Avalúos y Catastros. Una vez se define una nomenclatura, la Secretaría de la Comisión solicita a este departamento emita un informe técnico “en el que se indique una calle de la Ciudad a la que se le pueda otorgar el nombre”. Avalúos y Catastros procede con la verificación de la vía propuesta indicando las coordenadas y las características de la vía: denominación, nomenclatura (numérica), tipo y material, además, se procede a realizar el plano de ubicación. Después de realizada la inspección, la Dirección de Avalúos y Catastros presenta como opción la propuesta de ubicación. Una vez se cuenta con todos los documentos necesarios, se envía la propuesta de nominación al Concejo Cantonal para su aprobación.

## Resultados y discusión

La participación es determinante para la construcción de políticas públicas (Fontaine, 2015). Para fomentar un proceso participativo y garantizar el ejercicio pleno de la participación en la toma de decisiones para nombrar las calles, es importante que tanto la ordenanza como la Comisión de Calles exploren e implementen diferentes métodos. Una sugerencia puede ser incluir dentro de la comisión representantes de las asociaciones barriales para poder acoger sugerencias y perspectivas desde el contexto local. Se podrían implementar además encuestas o grupos focales, para evaluar las necesidades culturales e identitarias de cada barrio.

Para mejorar la toma de decisiones sobre la asignación de nombres o categorías de nombres de calles en un sector determinado, es importante mejorar la calidad de análisis e interpretación de los datos existentes. Para ello, es fundamental en primer tér-

mino depurar y actualizar la base de datos. Además, es de vital ayuda contar con mapas y una visualización de datos que facilite la evaluación de las denominaciones y guíe el proceso de selección de los criterios. Con estas herramientas, se puede promover una toma de decisiones que incluya la equidad, la inclusión y la diversidad, en torno a la macro visualización de la ciudad.

¿Cómo la ciudadanía ejerce sus derechos y responsabilidades? Desde el punto de vista procedimental se recomienda:

1. Establecer criterios de valoración para el nombramiento de las calles de forma objetiva, con el fin argumentar la aceptación o negación de las propuestas.

2. Que la valoración en torno a los criterios de historicidad y obras de ciudadanos y ciudadanas, no respondan a subjetividades, sino que se establezcan criterios en base a la evaluación de los expedientes en torno a la contribución de los personajes nominados. Además de considerar a las personas fallecidas y criterios de historicidad, se sugiere tener en cuenta:

a. Contribución a la sociedad desde el punto de vista político, social y cultural.

b. Relevancia nivel local o global.

c. Contribución como precursor o innovador en alguna área.

d. Trascendencia o repercusión significativa en un evento que conlleva efectos, ya sean positivos o negativos, que perduran en el tiempo.

3. Implementar un sistema de calificación basado en una rúbrica que evalúa de manera sistemática los criterios propuestos en el punto 2.

4. Equilibrar el porcentaje de calles con nombres femeninos. Recordemos que existe un gran número de calles sin nombres.

5. En conjunto con el departamento de planificación y avalúos y catastros, anticipar la planificación en relación al crecimiento de la ciudad y al número de calle, sectorizando estos nombramientos.

6. Insertar dentro de la Comisión de Calles a un representante de la Ciudadanía.

Desde el punto de vista legal se recomienda:

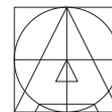
1. Que la Dirección de Cultura ejecute un presupuesto anual para la designación de personal en la realización de los expedientes académicos por calle.

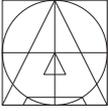
2. Ordenar y sistematizar el archivo de la comisión de calles, con base en la normativa de gestión documental

3. Modificar la ordenanza para incluir dentro de la Comisión de Calles a un representante de la ciudadanía.

### Conclusiones

Los nombres de las calles pueden interferir o incluso anular su función de ubicación. Los gobiernos tienen a la mano herramientas para controlar a la población, el espacio que ocupan y su desarrollo. En este sentido, las comisiones o entes encargados





de la nomenclatura de calles y espacios públicos intentan introducir en ese sistema, de ordenamiento y control, esfuerzos para fortalecer o cambiar la historia y crear una contraparte de identidad. Racionalización tecnocrática

Es imprescindible garantizar que, en el proceso de denominación de calles, exista un criterio integrador que contemple la representación de todos los grupos sociales, étnicos, culturales y de género. Este lineamiento puede contribuir para disminuir la brecha ya existente, particularmente en las categorías género en el que las denominaciones masculinas prevalecen.

La idea de que cambiar nombres de calles supone problemas legales como en su uso en escrituras no tiene un sustento sólido. Gran parte de lo que hoy son las ciudades estaban ubicadas en terrenos con calles con otros nombres o sin nombre, y la definición de una nomenclatura no ha significado mayor problema legal además de considerar que las leyes incluyen las figuras necesarias en estas situaciones. ¿Cómo está actuando la comisión y cómo se podría mejorar desde la política pública? La conformación de la comisión de calles podría ampliar su equipo incluyendo expertos en historia, cultura y urbanismo, así como representantes de los barrios. Además, es importante establecer vínculos con las instituciones académicas para aprovechar las oportunidades de investigación y contar con asesoría especializada. Asimismo, se sugiere promover la paridad de género en el comité para garantizar una perspectiva diversa y equitativa.

¿Cómo evaluar las políticas? Un elemento esencial que debería incorporarse es la rendición de cuentas y el seguimiento periódico de las políticas de denominación a través de la evaluación (Fontaine, 2015).

Para alcanzar este objetivo, es fundamental tener en cuenta a todos los actores que influyen en el proceso de denominación de calles, especialmente a los ciudadanos. La retroalimentación, como se ha analizado en este documento, ha permitido revisar la efectividad y los posibles ajustes a los procedimientos (Roth, 2002). En consecuencia, es esencial contar con una ordenanza lo suficientemente flexible que se adapte al constante cambio y crecimiento de la ciudad.

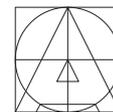
### Referencias bibliográficas

Augustins, G. (2004). Naming, dedicating: street names and tradition. *History and Anthropology*, 15(3), 289-299. <https://doi.org/10.1080/0275720042000257421>.

Bancilhon, M., Constantinides, M., Bogucka, E. P., Aiello, L. M., y Quercia, D. (2021). Streetonomics: Quantifying culture using street names. *PLOS ONE*, 16(6), e0252869. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0252869>

Calvopiña, R. (2021). *Contenidos esenciales de la autonomía política en los Gobiernos Autónomos Descentralizados* (Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar). <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/8168/1/T3554-MDACP-Calvopi%C3%B1a-Contenidos.pdf>

Carrión Andrade, G., Urgilés, J., Montes, M., y Urgilés, J. (2023). Visualizing the differences. Analysis of the street names of Cuenca City, Ecuador. *Estoa. Journal of the Faculty of Architecture and Urbanism*, 12(23), 49-59. <https://doi.org/10.18537/est.v012.n023.a04>



Cavalo, L. (2019). Androcentrismo y espacio público: análisis exploratorio sobre la subrepresentación femenina en la nomenclatura urbana de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Feminismo/s*, (33), 249-271. <https://doi.org/10.14198/fem.2019.33.10>

Cedeño, M. y Delgado, M. (2017). La mujer pública, ¿tiene género el espacio público. *Nodo. Revista de investigación y creación*, 12(22), 8-19. <https://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo/article/view/133/110>

El Universo (2011, 21 de mayo). Cuenca resaltará identidad en nombres para 1.024 calles. <https://www.eluniverso.com/2012/05/21/1/1447/cuenca-resaltara-identidad-nombres-1024-calles.html/>

Fontaine, G. (2015). *El análisis de las políticas públicas. Conceptos, teoría y métodos*. Anthropos, FLACSO-Ecuador.

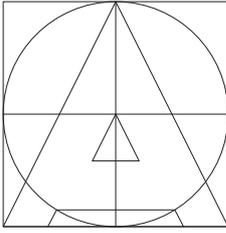
Giraut, F., y Houssay-Holzschuch, M. (2016). Place naming as dispositif: Toward a theoretical framework. *Geopolitics*, 21(1), 1-21.

Montes, M., Carrión, G., y Urgilés, J. (2018). Ciudades, calles e identidades: Cuenca 1557-2018. En *Memorias del VI Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales* (1-20). Universidad Nacional de La Plata. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.12690/ev.12690.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.12690/ev.12690.pdf)

Roth, A. (2002). *Políticas públicas. Formulación, implementación y evaluación*. Ediciones Aurora.

Rusu, M. S. (2021). Sequencing toponymic change: A quantitative longitudinal analysis of street renaming in Sibiu, Romania. *PLOS ONE*, 16(5), e0251558.





# Donald Judd en La Fundación Chinati. Algunas notas sobre su noción de espacio expositivo

## Donald Judd at The Chinati Foundation. Some notes on his notion of exhibition space

**Pablo Llamazares Blanco**

Universidad de Valladolid (España)

[pablo.llamazares@uva.es](mailto:pablo.llamazares@uva.es)

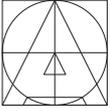
Fecha de recepción: 19/08/2023

Fecha de aprobación: 08/11/2023

---

### Resumen:

El interés de Donald Judd en las condiciones expositivas de su trabajo y el de artistas coetáneos, habría sido decisivo en una actividad arquitectónica, con la que testó la espacialidad de la exhibición artística. Es por ello que, con la investigación que se presenta, quiere descubrirse alguna de esas claves de su noción de espacio expositivo, con las que llevó a cabo dichas intervenciones en la arquitectura. La interpretación de esas claves adquiere especial relevancia en un contexto interdisciplinar, pero muy especialmente en la práctica expositiva, por su singular aplicación en La Fundación Chinati. Una institución resuelta a modo de *colonia artística* en Marfa, Texas, donde la postura crítica del artista estadounidense quedó plasmada en la adecuación de sus instalaciones. Así pues, el estudio parte de la visita de los espacios que integran dicha fundación y de la consulta *in situ* del material original elaborado por Judd. Una metodología que ha permi-



tido profundizar en ese planteamiento espacial, que llevó al artista a trabajar activamente en la adecuación expositiva. A partir de ello, se reconocen sus intenciones de fusionar arte y arquitectura, en un todo unificado e integrador que hace de La Fundación Chinati un museo único.

**Palabras clave:** *arquitectura, arte, Donald Judd, espacio expositivo, La Fundación Chinati.*

**Abstract:**

Donald Judd's interest in the exhibition conditions of his work and that of contemporary artists, would have been decisive in an architectural activity, with which he tested the spatiality of the artistic exhibition. That is why, with the research presented here, we want to discover some of the keys to his notion of exhibition space, with which he carried out these interventions in architecture. The interpretation of these keys acquires special relevance in an interdisciplinary context, but especially in the exhibition practice, for its singular application in The Chinati Foundation. An institution that was designed as an *artistic colony* in Marfa, Texas, where the critical position of the American artist was reflected in the adequacy of its facilities. Thus, the study is based on a visit to the spaces that make up the foundation and on the *in situ* consultation of the original material prepared by Judd. A methodology that has allowed to deepen in that spatial approach, that led the artist to work actively in the exhibition adaptation. From this, his intentions to merge art and architecture are recognized, in a unified and integrating whole that makes The Chinati Foundation a unique museum.

**Keywords:** *architecture, art, Donald Judd, exhibition space, The Chinati Foundation.*

### Introducción: primeras operaciones en Nueva York

A finales de los sesenta, el arte minimalista había alcanzado una notable repercusión en el contexto artístico internacional. A ello contribuyeron destacadas exposiciones como *The Art of the Real: USA, 1948-1968*, que, inaugurada en Nueva York, se trasladó luego a prestigiosas instituciones de París, Zúrich o Londres. La internacionalización de este nuevo arte no solo marcaba el agotamiento de una primera etapa vanguardista, sino que significó la transformación del minimalismo en un movimiento artístico histórico. Pero tras este hecho subyacía una apropiación por parte de las entidades museísticas del éxito minimalista, que hicieron prevalecer sus intereses particulares sobre la comprensión más óptima de su propuesta espacial. Algo que provocó una reacción contraria de los propios artistas, que denunciaron el falso patrocinio de estas instituciones.

El ejemplo más claro a este respecto lo encarna Donald Judd, quien criticó ferozmente la forma en la que se estaba presentando su trabajo y el de otros artistas coetáneos. Judd se mostró contrario a criterios expositivos tradicionales que no conseguían adecuarse a la presentación del arte minimalista, y que ni tan siquiera respetaban el planteamiento de sus autores. La disconformidad a ese respecto se convertiría a partir de entonces en una de sus principales preocupaciones, pues la presentación expositiva condicionaba en gran medida la percepción espacial de toda creación visual. Así lo habría defendido el propio artista, al afirmar que “toda obra de arte (...) se ve favorecida o desfavorecida según el lugar donde se coloque” (Judd, 2016a, p. 811). De ahí partía su interés artístico en la correcta instalación expositiva, que afectaba a todo tipo de obras. Así pues, los esfuerzos de Judd no solo se centra-

rían en el mero desarrollo de creaciones artísticas. En su planteamiento era esencial su cuidada disposición espacial, con la que podía obtenerse una experiencia perceptiva de gran interés. Es por ello que el artista de origen estadounidense comenzó a buscar lugares que fuesen idóneos para exponer de un modo adecuado sus obras y las de otros autores. Ante el reto que implicaba este desafío, un primer intento lo constituyó la intervención desarrollada en el edificio del 101 Spring Street de Nueva York (Figura 1). Una construcción erigida en hierro fundido en el Cast Iron District, que Judd adquirió en 1968 y que rehabilitó con objeto de vivir y trabajar, en la búsqueda de las condiciones más adecuadas para la exposición artística. El edificio había sido erigido en 1870 bajo el diseño de Nicholas Whyte, y se organizaba en cinco plantas sobre rasante y dos sótanos. Casi 1.300 metros cuadrados, en los que Judd llevó a cabo ese triple propósito de vivir, trabajar y realizar exhibiciones.

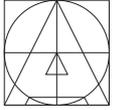
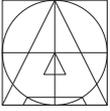


Figura 1.  
Fotografía exterior del edificio en el 101 Spring Street de la ciudad de Nueva York, tomada en 2019.  
Fuente: Fotografía de Jorge Ramos Jular.



En el año 1969 Donald Judd inició la renovación del edificio, ejemplificando un tipo de intervención arquitectónica respetuosa con las preexistencias. La acción fundamental se concretó en la limpieza de los espacios superpuestos en altura, organizando el programa desde una pretendida mezcla de usos. La planta baja albergó una sala de exposiciones y otros eventos, la primera una cocina con comedor, la segunda su estudio de creación, la tercera un área de estar y la cuarta un dormitorio (Figuras 2 y 3). Su intervención supuso una acción de respeto sobre

el edificio original, que Brigitte Huck ha definido como una “adaptación sensible de lo existente; una redefinición del espacio a través de acciones mínimas” (2003, p. 35). Con ello, Judd ejemplificó una primera exploración espacial, de aquellas condiciones más adecuadas para los propósitos señalados. En lo que a la acción expositiva se refiere, la intervención de Judd asumía la realidad arquitectónica como base, en la integración tridimensional con sus objetos escultóricos.

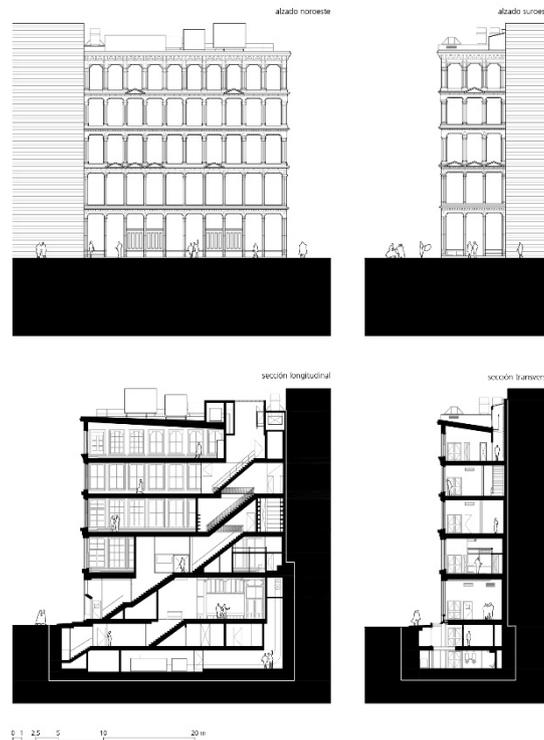


Figura 2.  
Plantas del edificio en el 101 Spring Street de la ciudad de Nueva York.  
Fuente: Elaboración propia.

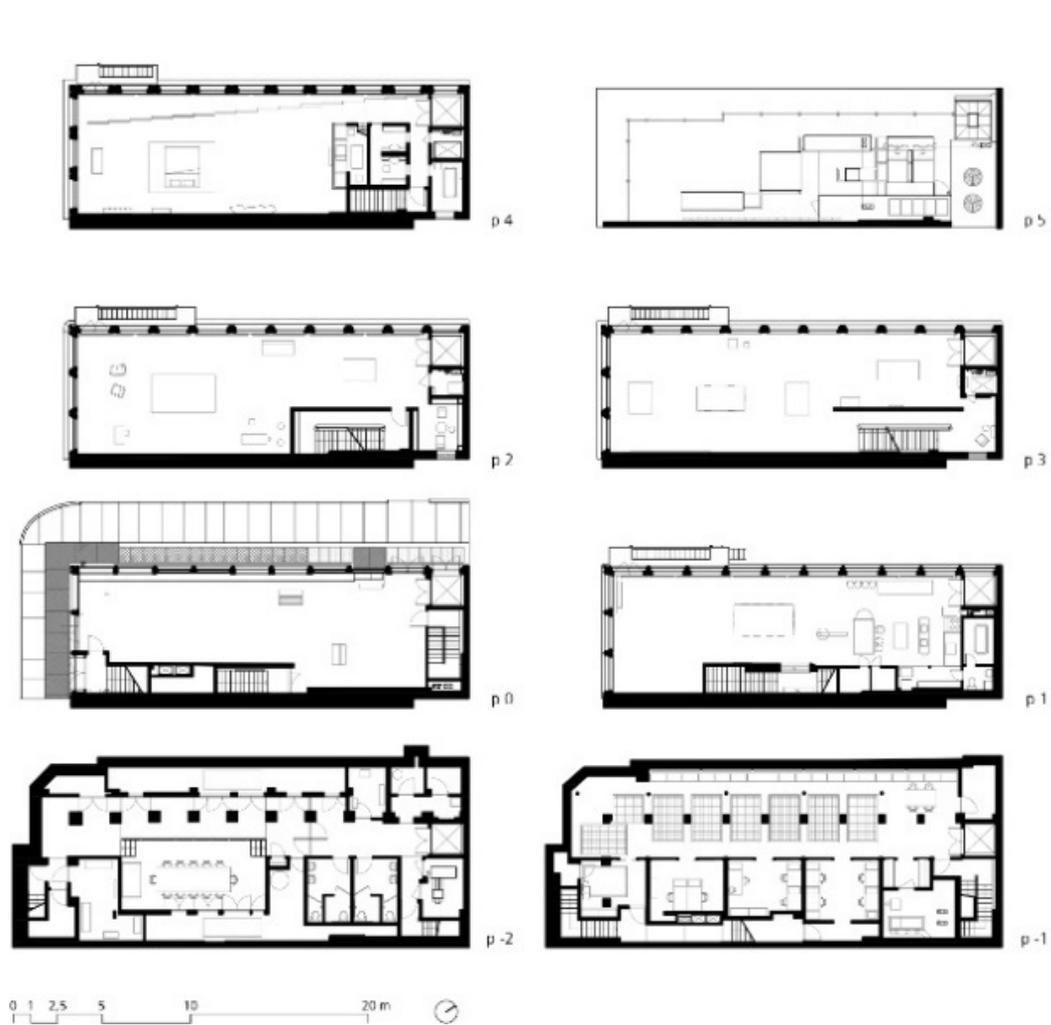
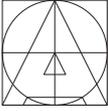


Figura 3.  
Alzados y secciones del edificio en el 101 Spring Street de la ciudad de Nueva York.  
Fuente: Elaboración propia.



Lo anterior lleva a afirmar que la intervención de su edificio en el SoHo neoyorquino se trató de una integración de arte y vida, en su deseo de tomar distancia con respecto a los fines comerciales de galerías y museos. Su nefasta experiencia con buena parte de estas instituciones en la exposición de su trabajo escultórico, constituyó el detonante principal de la crítica a sus prácticas expositivas. Una personalísima posición inconformista, que habría llevado al artista a testar y proponer las condiciones básicas de espacialidad de la creación contemporánea. No obstante, lo realizado en Nueva York constituyó un primer hito en lo que adecuación expositiva se refiere, y Judd trataría de dar continuidad a su exploración espacial con proyectos más ambiciosos. Esto le llevó a buscar más lugares en los que proponer su particular visión expositiva, aspirando a una integración mucho más fuerte del arte y la arquitectura que soporta su exhibición. Un planteamiento que se ajustaba exclusivamente a sus propios intereses y deseos personales.

### Marfa, Texas: un lugar para su proyecto expositivo

A lo largo de las dos siguientes décadas, las de los setenta y los ochenta, Judd desplegó su particular reivindicación espacial, al tiempo que daba continuidad en su trayectoria a la producción de objetos escultóricos. Sin embargo, dicha reivindicación implicaba a su vez una actitud crítica a todos los niveles, fundamental según Judd en la acción creativa. Eso le llevó a tratar como un tema más la cuestión política del país y la ciudad de Nueva York, así como su repercusión sobre el contexto artístico y la actividad expositiva de los museos. Según el propio Judd, “cualquier arte involucra actitudes filosóficas, sociales y políticas”, que conduce a “resistir ante las diversas instituciones y usos del poder, así como

ante la docilidad y el convencionalismo” (2016c, p. 197). Razones todas ellas que le habría llevado a tomar distancia con la realidad neoyorquina.

Y escapando así de aquellos fines comerciales y prácticas abusivas de las instituciones que configuraban el panorama artístico de Nueva York, Judd inició una exploración de territorios geográficos en los que desarrollar un ambicioso proyecto expositivo, acorde a su planteamiento más personal. La primera opción que se presentó para ello fue la costa oeste del estado de Baja California, México, que reunía unas condiciones paisajísticas de enorme atractivo para Judd. Condiciones relacionadas con el estado más natural del territorio, como oposición antagónica a la realidad densa y convulsa de Nueva York. En este enclave, donde pasó algunos veranos acampado, Judd trabajó en el desarrollo de su singular *colonia artística*, alejada de círculos expositivos. Sin embargo, dificultades de tipo legal hicieron descartar la opción de este emplazamiento.



Figura 4.  
Fotografía exterior de La Mansana de Chinati en Marfa, tomada en 2022.  
Fuente: Fotografía del autor.

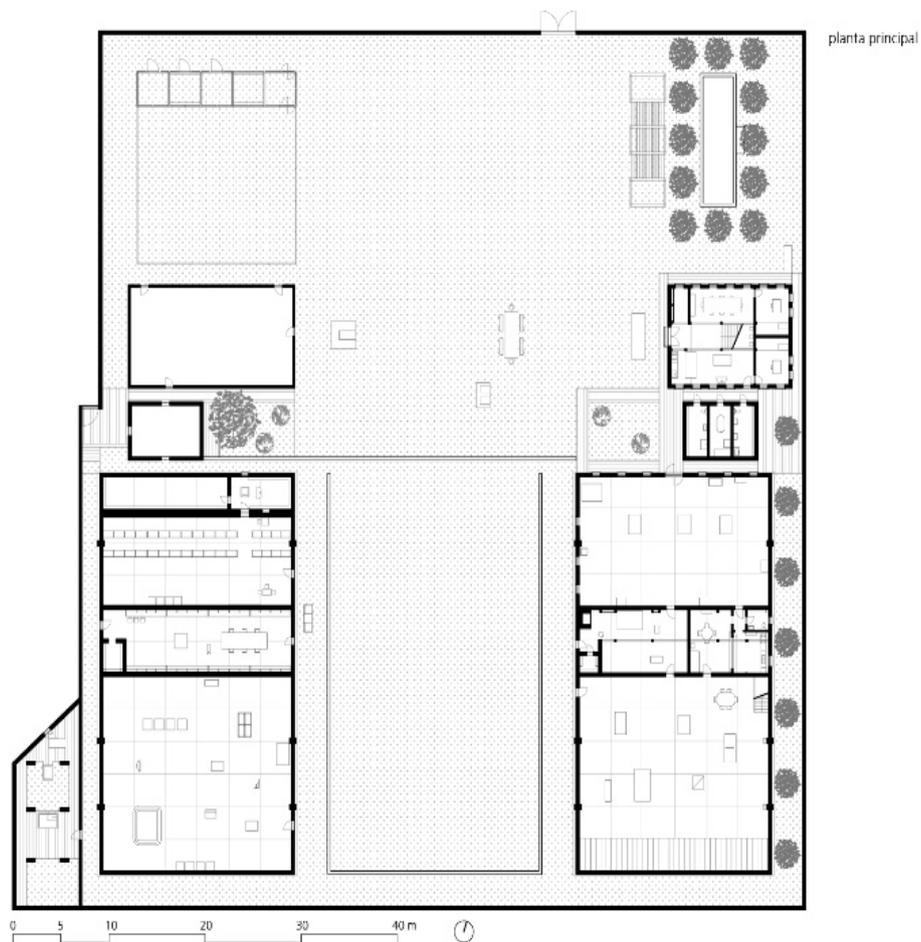
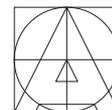


Figura 5.  
Planta principal del complejo de La Mansana de Chinati en Marfa.  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 6.  
Alzados y secciones del complejo de La Mansana de Chinati en Marfa.  
Fuente: Elaboración propia.

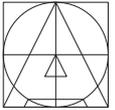
“¿Acaso no puedo encontrar un lugar en Estados Unidos? ¿Algo que pueda permitirme y hacer realidad enseguida?” (Stockebrand y Weiner, 2019, p. 9). Esas eran algunas de las preguntas que se habría hecho Judd tras haber descartado México, y haber persistido en su búsqueda en otras localizaciones de Europa, Canadá, Australia o Islandia. Pero lo cierto es que sus pretensiones de permanecer en Estados Unidos y encontrar un enclave afín al que había descubierto en Baja California, le llevó a poner el foco en el territorio de Texas, que había conocido en su juventud. Más concretamente, en el viaje que hizo en 1946 a bordo de un autobús, para realizar el servicio militar.

Se trató de un territorio que habría recorrido de nuevo a comienzos de los años setenta, y a partir de ello habría decidido que ese sería el enclave idóneo y más adecuado para el establecimiento de su ambicioso proyecto expositivo. Así pues, acabaría seleccionando una pequeña localidad del condado de Presidio que respondía al nombre de Marfa. Una población que había tenido un origen ganadero, y que contaba con unas características idóneas para materializar sus propósitos. Sus planes para Marfa constituirían un punto y aparte con respecto a la hostilidad del contexto artístico del que provenía, así como una declaración de intenciones sobre su planteamiento expositivo.

Pero antes de cumplir con tales planes y de hacer realidad su gran proyecto expositivo en el desierto, Judd desarrolló una intervención previa en Marfa, dando continuidad a lo explorado con su vivienda de Nueva York. En este caso, se habría tratado de la compra en 1973 de un antiguo complejo industrial en el interior de la localidad (Figura 4). Con unas buenas condiciones espaciales, dicho complejo se convertiría tras la intervención en otro ejemplo paradigmático de la integración del vivir, trabajar y exponer, superando con ello lo realizado en el 101 Spring Street (Figuras 5 y 6). Una integración definitiva del arte y la vida, por la que “el arte se convirtió en el núcleo del hogar y cada obra se colocó con el mismo cuidado que el artista hubiera esperado en una exposición de un museo” (Stockebrand, 2004, p.45). El complejo, que con el tiempo recibió el nombre de La Mansana de Chinati, sirvió para diseñar y testar las condiciones expositivas de una instalación permanente, alternativa a la tendencia convencional.

Un planteamiento que respondía a un momento en el que la práctica escultórica había dejado de entenderse en su formato tradicional. Algo que ejemplificaron las propuestas adscritas al Minimal Art, como las desarrolladas por Judd. Con ello, parecía alterarse la acepción clásica del término escultura, englobando muchas y muy diversas variedades de realizaciones. Así lo identificó a finales de los años setenta la crítica de arte Rosalind Krauss, a través de *Sculpture in the Expanded Field*, donde planteaba una definición de la nueva escultura como “lo que está en la sala que no es realmente la sala” (1979, p. 36). Con ello, reconsideró aquellas propuestas creativas como las de Judd, y las definió como “no-arquitectura”. Y fue en esos términos en los que Judd habría desplegado su trabajo escultórico, buscando las mejores condiciones en esa integración entre el

arte y la arquitectura. Los edificios principales de La Mansana de Chinati habrían servido para profundizar en ese planteamiento, probando las mejores condiciones de espacialidad en que se debía presentar su trabajo tridimensional (Figuras 7 y 8). En ese punto, se confirmaba el distanciamiento de Donald Judd de aquellas instituciones que no solo no estaban interesadas en su trabajo, sino que lo exhibían sin el más mínimo respeto por sus condiciones espaciales. Y para Judd, era fundamental el espacio de cada obra y el espacio expositivo en el que se instalaban. Un planteamiento muy alejado de la práctica habitual de los museos, que le llevó a enunciar lo siguiente: “Mi trabajo y el de otros artistas, con frecuencia se exhibe mal y siempre en periodos cortos. En algún sitio tiene que haber un lugar donde la instalación esté bien hecha y sea permanente” (Judd, 2016b, p. 285). Ese sería el leitmotiv de su colonia artística en el desierto.



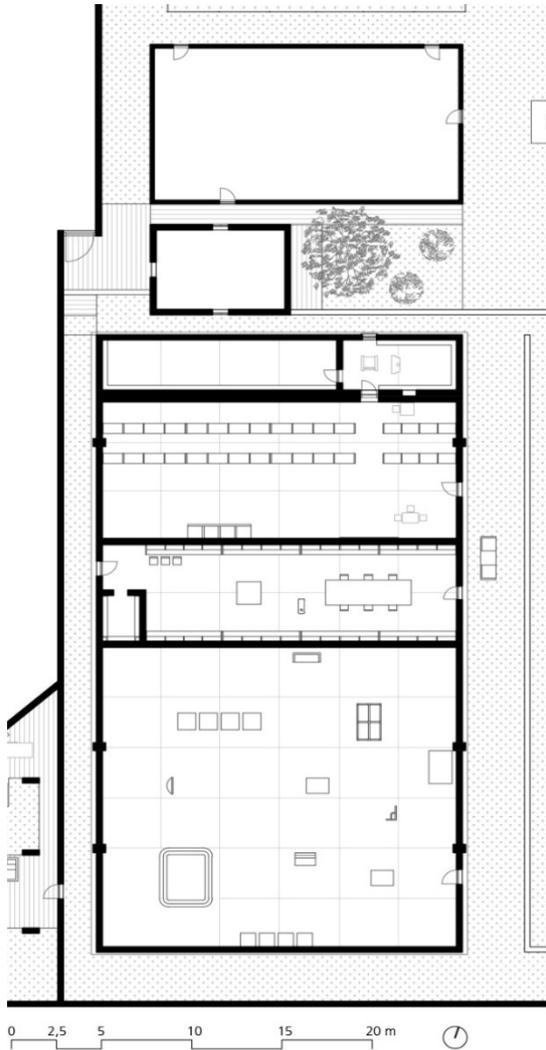


Figura 7.  
Planta de las construcciones de La Mansana  
de Chinati en Marfa, del lateral oeste.  
Fuente: Elaboración propia.

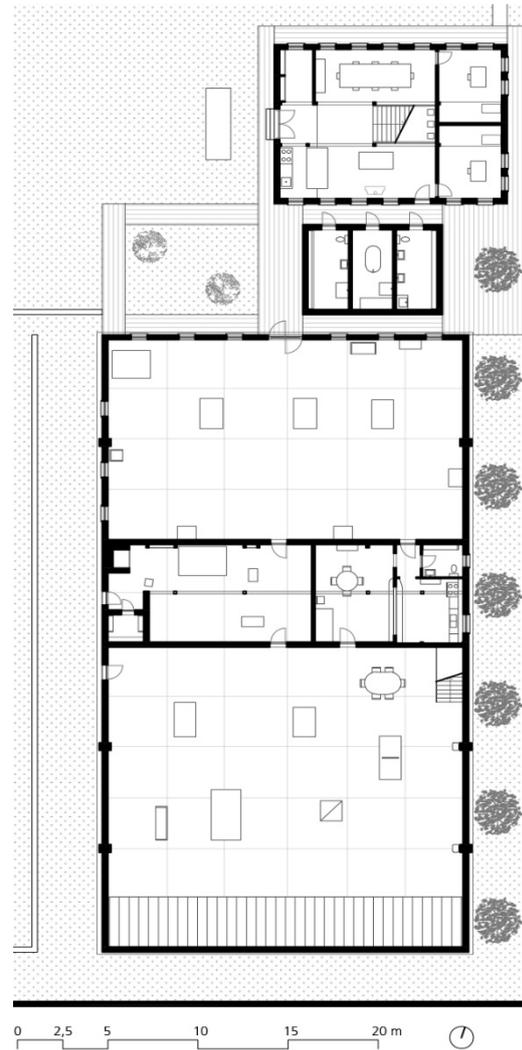


Figura 8.  
Planta de las construcciones de La Mansana  
de Chinati en Marfa, del lateral este.  
Fuente: Elaboración propia.

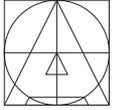
### La Fundación Chinati: planteamiento del programa

Con sus actuaciones precedentes en Nueva York y Marfa, que respondían a una actitud plenamente comprometida, Judd sentó las bases de su crítica institucional a los agentes que integraban la escena museística. Y una de sus mayores demandas a este respecto, se basaba en la reivindicación de esa adecuada instalación espacial de las obras exhibidas. Algo que había tratado de llevar a la práctica como una acción ejemplificativa, tanto en el edificio del 101 Spring Street, como en La Mansana de Chinati. Intervenciones en las que recuperaba antiguas estructuras arquitectónicas, con objeto de testar una exposición permanente del arte, que perdurase en el tiempo en su condición original. Un propósito que le había hecho llegar a Marfa, donde, además de lo realizado con La Mansana, iba a desarrollar su gran proyecto expositivo, paradigmático internacionalmente.

Fue entonces cuando surgieron los primeros contactos con la Dia Art Foundation, para colaborar con Judd en la gestación de su *colonia artística* en Marfa. No obstante, en ese punto, todo parece indicar que no quería plantearse como una institución independiente, sino más bien como una sede más de la referida fundación artística. De hecho, sería la propia fundación la encargada de financiar los planteamientos visionarios del artista, tal y como ha quedado recogido en el acuerdo entre ambas partes. Un acuerdo firmado en mayo de 1979, que velaba por que el propio artista pudiera dedicarse “libremente a sus creaciones, sin preocupaciones económicas y sin tener que ocuparse de cuestiones de ventas en exhibiciones” (Fuchs, 1996, p. 4). En suma, un convenio que satisfacía todos los intereses de Judd, para materializar con libertad sus planteamientos.

Sin embargo, el ambicioso proyecto, que requería la intervención arquitectónica sobre diversas construcciones preexistentes, se pararía en 1983 por discrepancias entre ambas partes. Todo apunta a una mala gestión de la fundación, que la sumió en problemas de tipo económico, y que la obligó a detener las obras de rehabilitación, cuando estas ya habían dado comienzo. Pero el deseo de Judd de sacar adelante el proyecto, condujo a prescindir de la Dia Art Foundation y a trabajar en una organización independiente sin ánimo de lucro. Una alternativa realmente satisfactoria para el artista estadounidense, pues brindaba la posibilidad de volver a reestablecer las bases de todo el proyecto, de acuerdo a su planteamiento personal. En ese punto es donde establece los criterios de lo que sería una nueva fundación, La Fundación Chinati, que quería erigirse como un buen “ejemplo de lo que el arte y su contexto deben ser” (Judd, 2016d, p. 486). Una especie de modelo para la exposición artística de la creación contemporánea.

Pero una vez reconocidos aquellos criterios fundacionales del nuevo modelo de museo que aspiraba a instaurar en Marfa, cabe atender a las intervenciones arquitectónicas que se llevaron a cabo para lograrlo. Las construcciones preexistentes en las que Judd habría pensado fueron aquellas que integraban la antigua base militar Fort D. A. Russell en las afueras de la localidad, así como alguna otra edificación auxiliar en el centro de Marfa. Se trataba de construcciones todas ellas que habían caído en desuso, y que contaban con una espacialidad interna, de grandes posibilidades en su adaptación expositiva. Sin ser arquitecto, la acción de Judd afectaba directamente a la arquitectura. Según Luis Rojo y Emilio Tuñón, “al ser responsable del espacio de exposición tanto como de la obra expuesta, Judd amplía los mecanismos de ordenación de los objetos, extendiéndolos al espacio y estableciendo una métrica del mismo” (1993, p. 8).



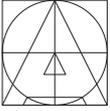


Figura 9.

Cartel de la apertura de La Fundación Chinati en Marfa. Fuente: Stockebrand, M. (2010). *The Journey to Marfa and the Pathway to Chinati*. En M. Stockebrand (Ed.), *Chinati: The Vision of Donald Judd* (p. 35). The Chinati Foundation y Yale University Press.

Para Judd, era fundamental la conservación de todo tipo de construcciones ya erigidas, antes de acometer su derribo y posterior edificación *ex novo*. Una actitud comprometida con la sociedad contemporánea, a través de la cual recuperar la historia y memoria de un lugar como Marfa. El cambio de uso daría a su vez una segunda vida a esos edificios, a través de una operación definida como reutilización adaptativa. Puede avanzarse que lo que el artista trataba de hacer era devolver cada edificio a un estado original, poniendo de relieve los valores espaciales que les eran propios. Unos valores que acabarían por determinar la espacialidad de las creaciones artísticas a instalar, a modo de integración total de arte y arquitectura. Así lo habría expresado en el manifiesto de La Fundación Chinati, al afirmar que “*el arte y la arquitectura, así como todas las artes, no tienen que existir aisladamente como lo hacen ahora*” (Judd, 2016d, p.486).

Se trataba de un planteamiento con claros antecedentes en la historia de la arquitectura del siglo XX. La Escuela de la Bauhaus ya habría defendido la creación arquitectónica como obra de arte total. Una idea que también defendieron autores como Josep Lluís Sert, Fernand Léger y Sigfried Giedion en su manifiesto *Nine Points on Monumentality*, de 1943 (1993, pp. 29-30). Un texto que proponía la colaboración de arquitectos y de artistas en la generación de un trabajo integrado, que se beneficiaba de los intercambios entre medios de expresión. Se habría tratado de experiencias, a partir de las que luego Judd habría configurado su particular planteamiento interdisciplinar.

Así pues, con el establecimiento de La Fundación Chinati, que abriría sus puertas en octubre de 1987 (Figura 9), Judd se aproximaba al concepto de *Gesamtkunstwerk* que enunciara Richard Wagner. Una idea que le habría llevado a desarrollar una obra de arte total en el paisaje texano, desde la integración espacial de disciplinas creativas. Un reto de enorme envergadura, acometido desde actuaciones interdisciplinares, que conduce a analizar cada una de las intervenciones espaciales allí materializadas.

### Acción espacial: integración de arte y arquitectura

La primera de las intervenciones se habría realizado entre 1979 y 1985, y consistió en la rehabilitación de los pabellones de artillería de la base militar Fort D. A. Russell (Figuras 10 y 11). Ya desde su planteamiento se fijaba el carácter de la operación a desarrollar a partir de las preexistencias, basado en “un concepto estético de estructura y arte, que pudiera ser removido al ser desmantelada” (Stockebrand, 2004, p. 55). Ahí se reconoce la intención de crear una simbiosis de arte y arquitectura, a modo

de una entidad estética unificada. Debía partirse de las dos construcciones seleccionadas, que databan de 1939, y que habrían sido erigidas como cobertizos auxiliares del fuerte. Dos edificaciones que se configuraban desde una estructura de hormigón armado y un cerramiento de ladrillo, generando dos grandes plantas rectangulares, de gran similitud.

En la acción que comprendía la fusión artística y arquitectónica, el autor relacionaba la pauta métrica de las estructuras preexistentes, con la propuesta artística de su interior. “Las decisiones del artista entran de lleno en el campo de la arquitectura, como así lo demuestra el uso que se hace de la malla ortogonal de vigas y pilares” (Rojo y Tuñón, 1993, p. 8). Así se reconocería en su levantamiento (Figura 12), donde se identifica con total claridad la integración de sus 100 Untitled Works en el referido ritmo espacial de la arquitectura. La propuesta en los pabellones cobra especial relevancia, dado que Donald Judd desarrolló al unísono la intervención arquitectónica y la instalación artística. Algo excepcional en la integración de disciplinas, que no solo revelaba una correspondencia unívoca de contenido y continente, sino que daba lugar a una experiencia total de gran efecto perceptivo. La espacialidad que quedaba implícita en los pabellones, respondía a las obras escultóricas que el espectador se encontraba a su paso.

En el establecimiento de la fundación artística, Judd quiso demostrar que sus principios expositivos no solo eran válidos para la adecuación espacial de su trabajo, sino también para la de artistas coetáneos. Y así lo hizo con la compra de otro edificio en Marfa, este en el centro de la localidad, que intervendría con objeto de exponer una selección de la obra de John Chamberlain, de acuerdo a sus criterios de diseño más específicos. Se trató de un artista que era

muy valorado por Judd, y al que quiso dar una gran visibilidad en un contexto plenamente adecuado. El edificio escogido, que había sido erigido en 1943 y contaba con una disposición longitudinal, se consideró apropiado para la presentación de su trabajo. La intervención tuvo lugar entre 1981 y 1986, mejorando las condiciones arquitectónicas que hicieron óptima su reutilización (Figuras 13 y 14).

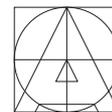


Figura 10.  
Fotografía exterior de los Artillery Sheds en Marfa, tomada en 2022.  
Fuente: Fotografía del autor.



Figura 10.  
Fotografía exterior de los Artillery Sheds en Marfa, tomada en 2022.  
Fuente: Fotografía del autor.

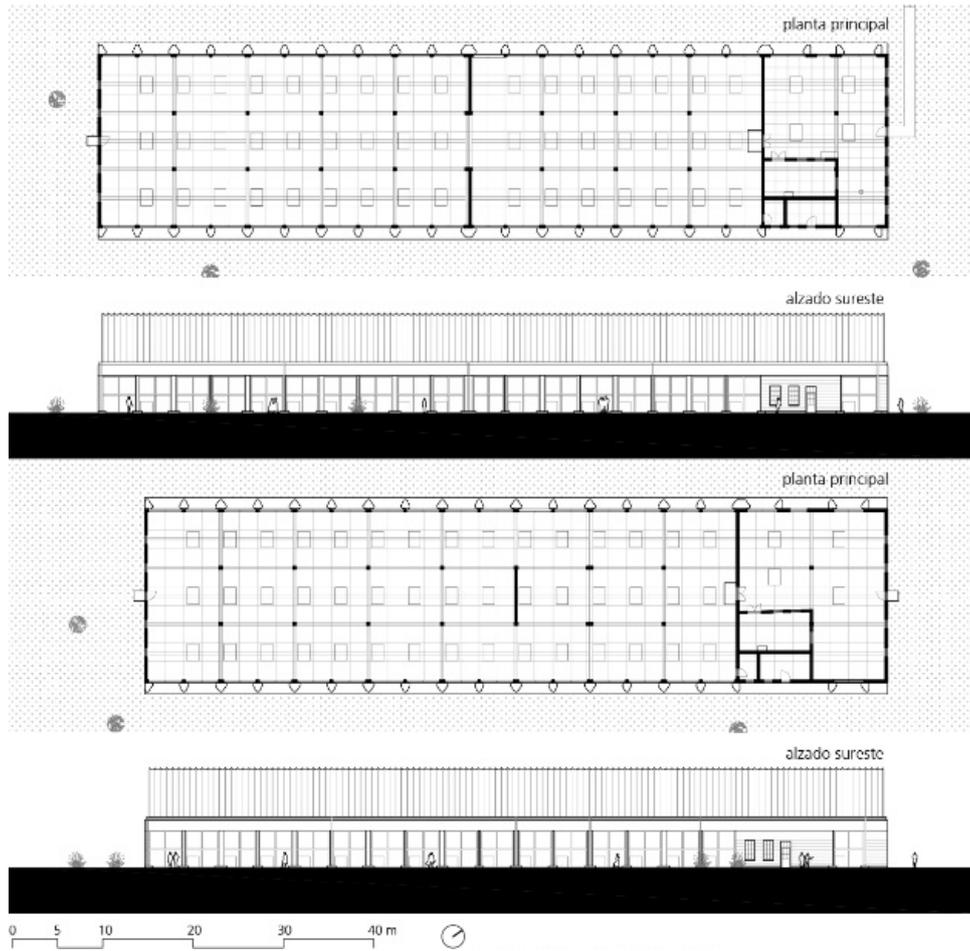
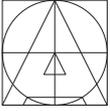


Figura 12.  
Plantas principales y alzados de los Artillery Sheds en Marfa.  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 13.  
Fotografía exterior del Chamberlain Building en Marfa, tomada en 2022.  
Fuente: Fotografía del autor.



Figura 14.  
Fotografía de detalle de la fachada de acceso del Chamberlain Building en Marfa, tomada en 2022.  
Fuente: Fotografía del autor.

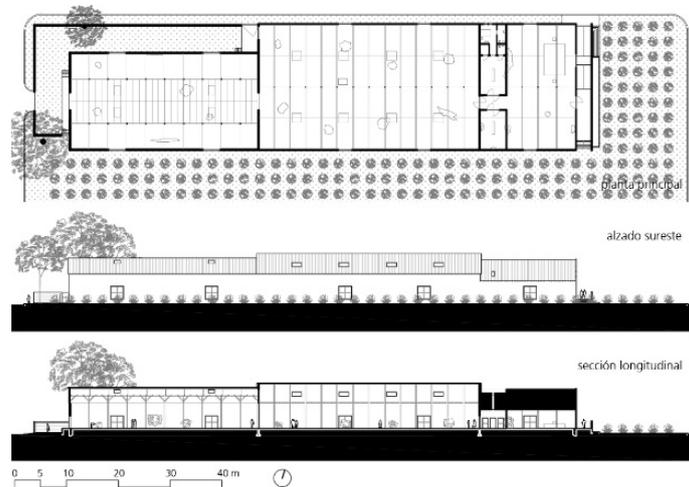
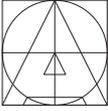


Figura 15.  
Planta principal, alzado y sección del Chamberlain Building en Marfa.  
Fuente: Elaboración propia.



Sería el propio Chamberlain el que supervisaría *in situ* la instalación de sus obras en el edificio rehabilitado por Judd, verificando según su criterio más personal la integración del arte y la arquitectura (Stockebrand y Weiner, 2010b, p. 114). Una integración que se habría logrado desde la fuerza espacial que planteaba Judd con su intervención, en un nuevo intento por obtener un todo unificado que posibilitara una experiencia de grandes efectos perceptivos. Algo que también se reconoce desde la lectura del levantamiento gráfico elaborado (Figura 15), donde se identifica el estratégico posicionamiento de las obras de Chamberlain. Las mismas se dispusieron a ambos lados del eje longitudinal que sigue la edificación, en puntos seleccionados por su iluminación, generando con ello un montaje sorpresivo que activa espacialmente el recorrido expositivo.

Una tercera intervención, completaría la propuesta expositiva que Judd quiso establecer con la apertura de La Fundación Chinati en Marfa. Se trataría de la intervención llevada a cabo en el edificio que sería conocido como Arena (Figuras 16 y 17), de nuevo en el recinto de lo que fue Fort D. A Russell. Con una configuración que recordaba en cierta medida a las intervenciones precedentes, la estructura de esta construcción salvaba una gran luz, ofreciendo un espacio diáfano, perfectamente iluminado. El edificio, empleado como hangar de aviones en su origen y como sala ecuestre en sus últimos años de uso, comenzó a renovarse sin un propósito claro. Stockebrand y Weiner apuntan a que Judd habría querido rehabilitar el edificio como estudio de arte (2010a, p. 132), tratando de ofrecer un espacio complementario a la oferta artística de la fundación. Un hecho que, de alguna manera, redundaba en la integración de usos o en la mezcla de un programa, que acabaría definiendo el novedoso planteamiento de La Fundación Chinati.

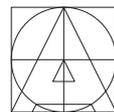
Pese a que esta última construcción reunió dos pequeñas obras de David Rabinowitch, la intervención, efectuada entre 1979 y 1986, finalmente se habría destinado a albergar la realización de eventos públicos de La Fundación Chinati (Figura 18). En este caso la arquitectura no se destina de manera principal a la exposición de arte, sino que sería el soporte mismo de una experiencia interior, menos definida. Una experiencia por la que cobra protagonismo la condición vacía de lo arquitectónico, en un estado perceptivo, de gran poder sugestivo para el espectador. Desde su singularidad, la intervención también respondería a los principios de integración espacial defendidos por Judd. A partir de su resultado, puede decirse que la arquitectura se habría intervenido como continente de un recorrido perceptivo por su interior, que se convierte en la obra misma de arte. Algo que ofrece un resultado enormemente sorpresivo en su experiencia espacial.



Figura 16.  
Fotografía exterior del Arena Building en Marfa, tomada en 2022.  
Fuente: Fotografía del autor.



Figura 17.  
Fotografía de detalle del patio exterior en el extremo  
sur del Arena Building en Marfa, tomada en 2022.  
Fuente: Fotografía del autor.



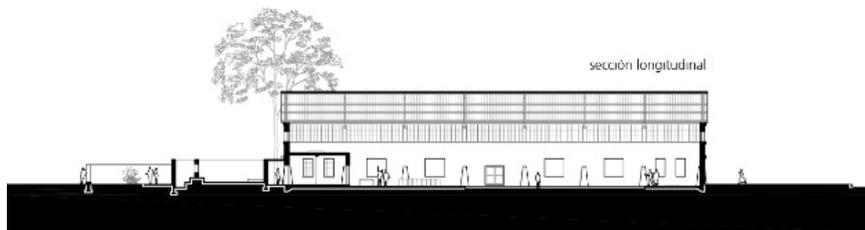
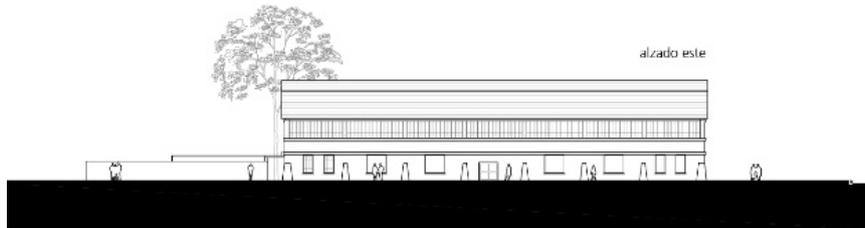
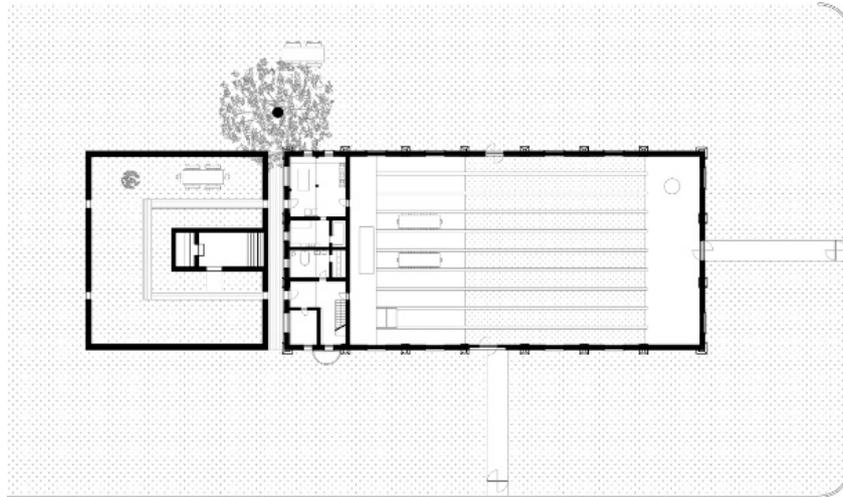
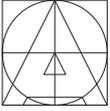


Figura 18.  
Planta principal, alzado y sección del Arena Building en Marfa.  
Fuente: Elaboración propia.

### Consideraciones sobre el enfoque de Donald Judd

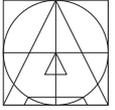
A partir de la exposición efectuada en las líneas anteriores, se enuncian a continuación algunas consideraciones sobre la noción de espacio expositivo defendida por Judd a lo largo de su trayectoria. En primer lugar, resulta especialmente destacado el interés del artista en dicho ámbito espacial donde tenía lugar la exposición del arte. Un espacio que hasta ese momento había funcionado como un contenedor expositivo, pero que con la práctica minimalista adquiría especial protagonismo, dada la influencia espacial de sus propuestas. En este sentido destaca la labor de Judd, quien en la génesis de sus piezas reparó no solo en el espacio inherente a las mismas, sino en el de la arquitectura donde se instalaban. Una acción que revela que, a partir de su creación artística, Donald Judd se aproximó a una adecuación espacial, propiamente arquitectónica.

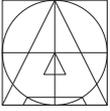
En segundo lugar, cabe atender a estas actuaciones que, desde la arquitectura, el artista estadounidense efectuó para exponer de una manera adecuada su trabajo y el de artistas coetáneos. A este respecto, fue muy destacada su actividad arquitectónica, que, pese a ser realizada desde una postura *amateur*, fue una constante en toda su carrera. Un tipo de intervención que adolecía de las condiciones técnicas más propias de la disciplina, salvo en aquellos casos en los que colaboró con arquitectos o estudios de arquitectura, y que por el contrario ponía el énfasis en dichas condiciones espaciales. De aquellos casos analizados, se desprende la voluntad de Judd por superar todos los límites expositivos que imperaban en el contexto museístico, con una acción crítica que integrara el arte y la arquitectura. Este fue el planteamiento del propio artista que, tras varias actuaciones, desembocó en el establecimiento de La Fundación Chinati en Marfa. Una institución,

donde arte y arquitectura alcanzaron una fusión plena e indisoluble.

Por último, y a la luz de lo conseguido en La Fundación Chinati, es preciso remarcar la experiencia del espectador generada por Judd con sus intervenciones. Se habría tratado de unas operaciones que hacen de la propia experiencia una realidad vivencial, en la que el espectador es partícipe de una propuesta total que trasciende lo meramente artístico. En esa integración de contenido y continente, el público espectador asiste perplejo a un acontecimiento visual, en que los límites entre disciplinas quedan disueltos y se revela un ensanchamiento del horizonte creativo. En definitiva, esto confirma la comprometida actitud de Donald Judd en lo artístico, que supo trasladar su crítica y particular postura museística a una singular propuesta, erigida como ejemplo de la acomodación espacial del arte. Un modelo museístico, donde el arte encuentra su verdadero espacio.

Con ello, también se extrae como conclusión que es el espacio el tema fundamental que vertebra la creación de Judd en el arte y la arquitectura. Algo confirmado desde estudios recientes como Donald Judd y la construcción del espacio específico. Entre el arte y la arquitectura (Llamazares, 2023, p. 484), donde se descubre su singular trabajo espacial en los límites de dichas disciplinas. En definitiva, una novedosa labor creativa con las posibilidades del espacio, que haría de lo desarrollado en La Fundación Chinati un gran proyecto expositivo permanente, ideado desde una condición integral.





## Bibliografía

Fuchs, R. (1996). The Ideal Museum. An Art Settlement in the Texas Desert. *Chinati Foundation Newsletter*, 1, 1-6.

Huck, B. (2003). Donald Judd: Architect. En P. Noever (Ed.), *Donald Judd: Architecture, Architektur* (pp. 35-38). Hatje Cantz Verlag.

Judd, D. (2016a). 21 February 1993. En F. Judd y C. Murray (Eds.), *Donald Judd Writings* (pp. 810-818). David Zwirner Books y Judd Foundation.

Judd, D. (2016b). Judd Foundation. En F. Judd y C. Murray (Eds.), *Donald Judd Writings* (pp. 284-286). David Zwirner Books y Judd Foundation.

Judd, D. (2016c). Statement, 1968. En F. Judd y C. Murray (Eds.), *Donald Judd Writings* (pp. 197-198). David Zwirner Books y Judd Foundation.

Judd, D. (2016d). Statement for The Chinati Foundation. En F. Judd y C. Murray (Eds.), *Donald Judd Writings* (pp. 484-489). David Zwirner Books y Judd Foundation.

Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 30-44.

Llamazares, P. (2023). *Donald Judd y la construcción del espacio específico. Entre el arte y la arquitectura* (Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid).

Rojo, L. y Tuñón, E. (1993). Untitled. *Circo*, (2), 1-12.

Sert, J. L., Léger, F. y Giedion, S. (1993). Nine Points on Monumentality, 1943. En J. Ockman (Ed.), *Architecture Culture, 1943-1968* (pp. 29-30). Rizzoli.

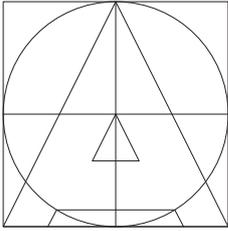
Stockebrand, M. (2004). The Making of Two Works: Donald Judd's Installations at The Chinati Foundation. *Chinati Foundation Newsletter*, 9, 45-61.

Stockebrand, M. y Weiner, R. (2010a). Arena. En M. Stockebrand (Ed.), *Chinati: The Vision of Donald Judd* (pp. 128-145). The Chinati Foundation y Yale University Press.

Stockebrand, M. y Weiner, R. (2010b). John Chamberlain Building. En M. Stockebrand (Ed.), *Chinati: The Vision of Donald Judd* (pp. 106-127). The Chinati Foundation y Yale University Press.

Stockebrand, M. (2010). The Journey to Marfa and the Pathway to Chinati. En M. Stockebrand (Ed.), *Chinati: The Vision of Donald Judd* (pp. 12-49). The Chinati Foundation y Yale University Press.

Stockebrand, M. y Weiner, R. (2019). Chinati Foundation Oral History Project: Jamie Dearing. *Chinati Foundation Newsletter*, 24, 4-19.



# Reinterpretando el recuerdo

Juan Largo



## **Juan Largo**

Cuenca Ecuador.

2000 (*El año en el que imaginaban el fin del mundo*).

Artista visual por la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

Empieza su búsqueda a través de medios pictóricos durante su formación académica en la Facultad de artes, donde el óleo, sumado a su interés por las imágenes almacenadas en una especie de repositorio personal, formaron el marco en el que se desenvolverá su producción artística.

Durante su recorrido ha colaborado en procesos organizativos a la vez que participado en varias exposiciones de la escena local, como *Heterotopía* o *Proyectos imposibles para curar la pandemia*, en Quito.

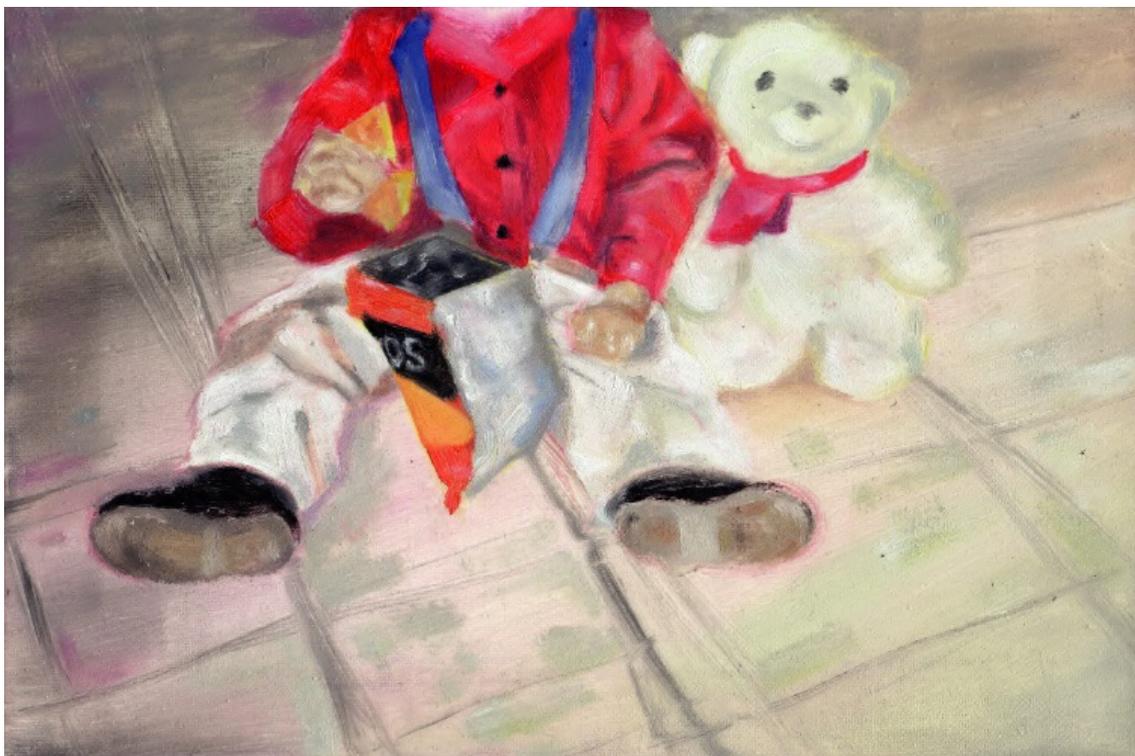
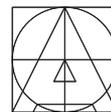
## **Statement artístico**

A través del óleo y el uso del recuerdo e imaginario colectivo, busco que esa nostalgia que muchas veces cubre mi trabajo sirva para repensar los elementos y situaciones comunes que ocurren sin mayor notoriedad. Más allá de catalogar ciertas imágenes como buenas o malas, busco entender el gran abanico de la cultura visual que me rodea. ¿Qué hacer con los recuerdos de la televisión, con las paradas de bus? Es más, ¿cómo hablar de mi generación sin aludir a los típicos clichés que la inundan?

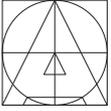
Jugar con el pintar y re-pintar las imágenes de mi alrededor es una parte fundamental de mi trabajo, o como Hernández Navarro menciona:

La selección, descontextualización, visualización de historias pasadas y olvidadas contribuye a traer el pasado al presente, pero es sobre todo su método de trabajo el que activa la historia. Copiar la historia, repetirla paródicamente, performarla, hacerla actuar de nuevo como una reverberación... es un modo de retorcer el tiempo (Hernández Navarro, 2016, p.48).

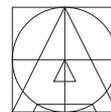
En ese sentido, he construido una serie temática bajo el título “Reinterpretando el recuerdo”, la cual busco utilizar el óleo como material principal para transfigurar los cortes comerciales ecuatorianos, llevándolos a otro terreno y generando una poética que rompe los difusos muros entre alta y baja cultura, creando en el espectador una especie de duda y, a la vez, cercanía: ¿Por qué siento que esto ya lo he visto?



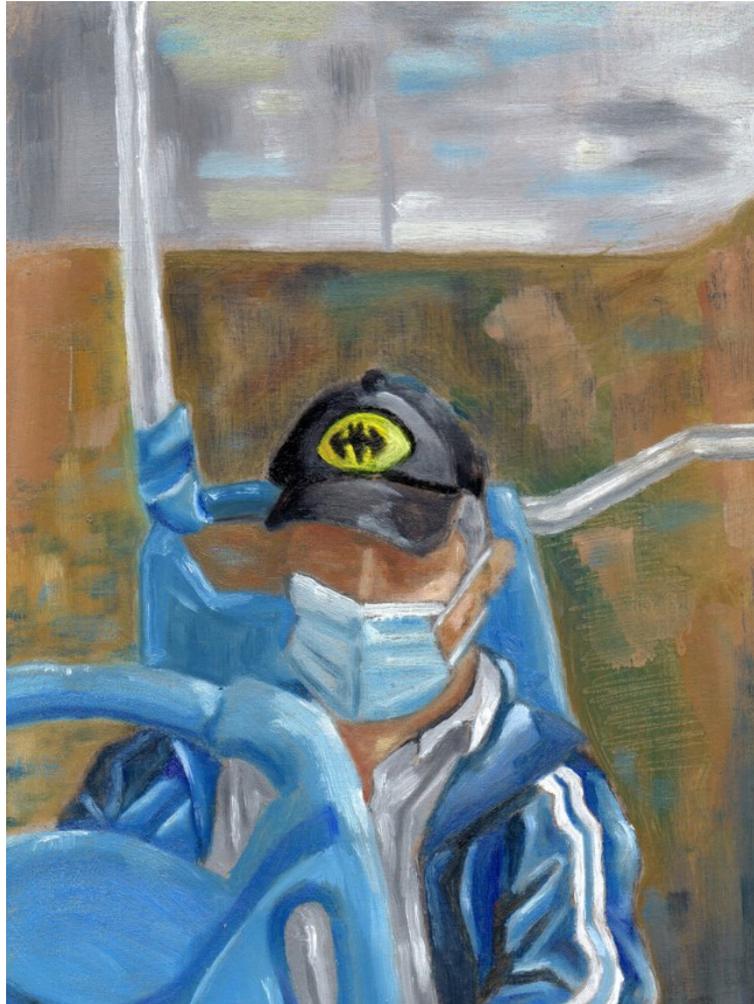
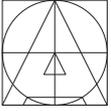
A lo Largo de (1)  
30 x 20 cm  
Óleo sobre lienzo  
2020



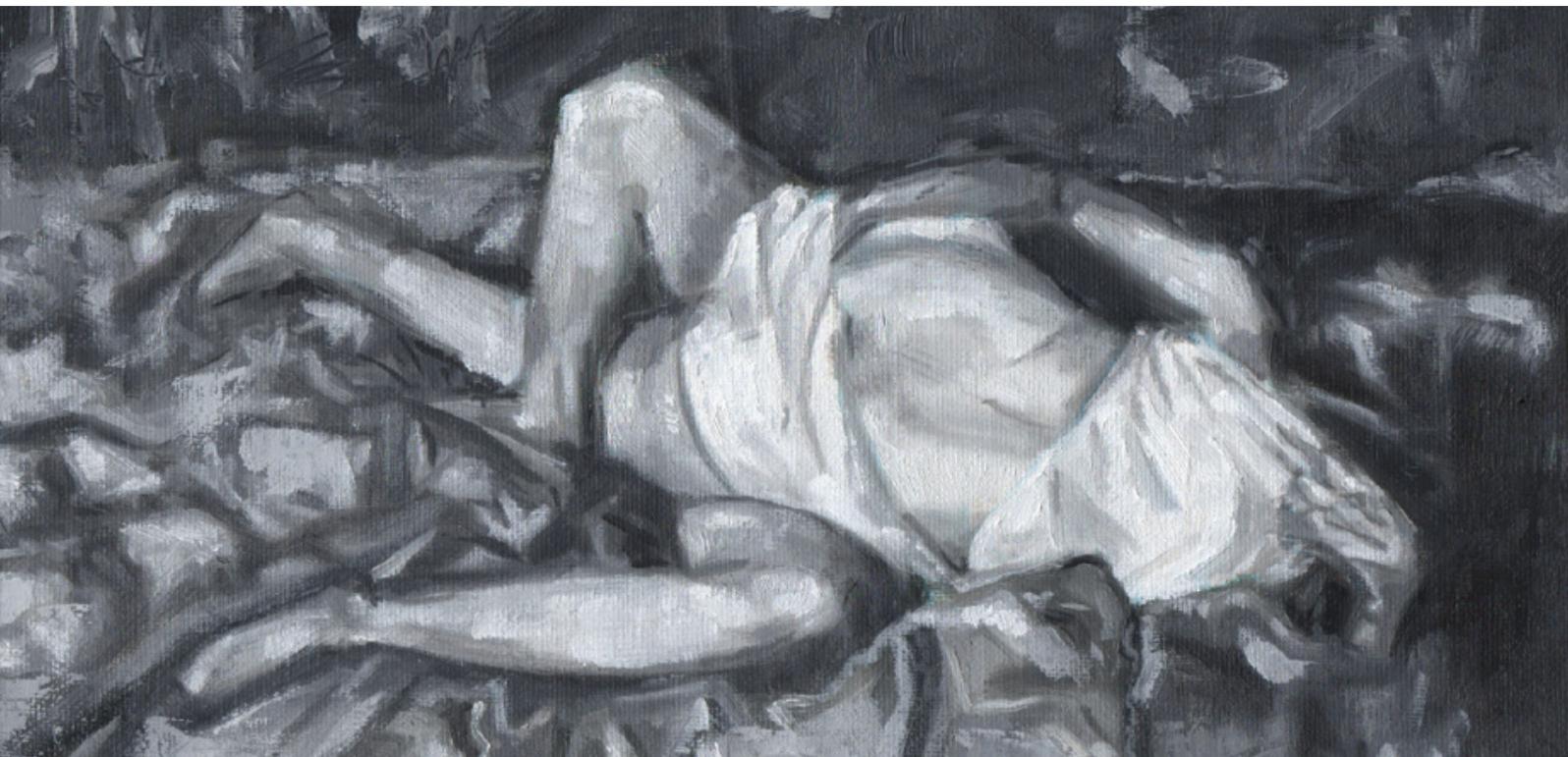
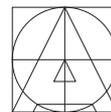
A lo Largo de (2)  
30 x 20 cm  
Óleo sobre lienzo  
2020



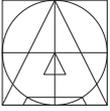
Autoretrato de mi cumpleaños  
Óleo sobre lienzo  
21 x 27 cm  
2021



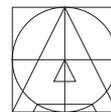
Batman captado en el bus  
Óleo sobre cartón  
21 x 27 cm  
2021



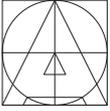
Reinterpretación  
Óleo sobre lienzo  
9 x 18 cm  
2023



Otra carta de despedida en la que te digo gracias.  
Óleo sobre cartón  
15x15 cm  
2022

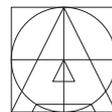


No debí comer galletas en la cama  
Óleo sobre lienzo  
9 x 18 cm

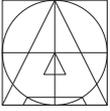


Óleo sobre lienzo  
7 obras de distintos tamaños  
2023

A su vez, estas pinturas abren la discusión sobre nuestro consumo y la importancia que cumplen las imágenes al estar almacenadas en algún lugar de nuestra memoria.



Referentes  
Calcibon, Doña petrona, Sabrosón



Fragmentos de porcelana.

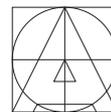
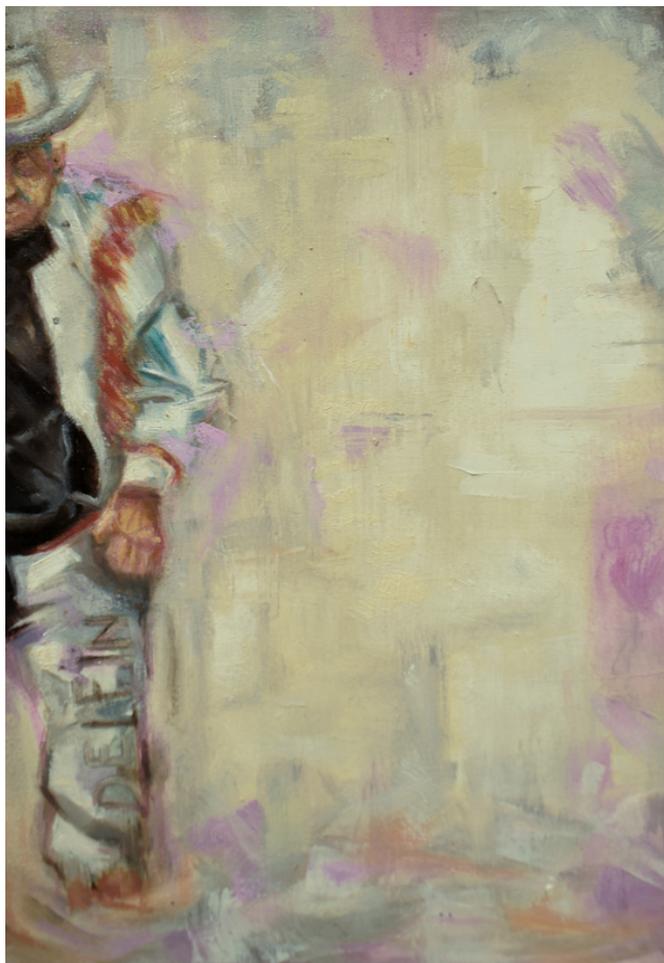
Reinterpretando el recuerdo:  
Óleo sobre lienzo  
7 obras de distintos tamaños  
2023





Fragmentos de comerciales.

Reinterpretando el recuerdo:  
Óleo sobre lienzo  
7 obras de distintos tamaños  
2023



Fragmentos de memoria.

Reinterpretando el recuerdo:  
Óleo sobre lienzo  
7 obras de distintos tamaños  
2023

# UCUENCA

## CULTURA

arte

música

teatro

literatura

danza

cine

    /CulturaUCuenca