

AMABLE STERLING: LA IMAGEN SUSPENDIDA

María Isabel Martínez

JOSÉ RINCÓN MORA: UNA OBRA GESTUAL Y DESGARRADA NO EXENTA DE ESPIRITUALIDAD

Jeannette Miller

LOS SUEÑOS DE HRURIEL

Odalís G. Pérez

COMPUTADORAS CUÁNTICAS, INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y EL FUTURO DEL CINE

Marlon Soto

LA CIENCIA DETRÁS DE LA MÚSICA: UN VIAJE A TRAVÉS DE LA FÍSICA ACÚSTICA, LA PSICOLOGÍA Y LA NEURO-CIENCIA

Leini Guerrero





In-Artes. Revista de la Facultad de Artes de la
Universidad Autónoma de Santo Domingo

Publicación semestral de divulgación científica
de las artes visuales de la Facultad de Artes de la
Universidad Autónoma de Santo Domingo.
Todos los materiales firmados son responsabilidad
exclusiva de sus autores respectivos.
Se acepta canje con publicaciones similares.
Las colaboraciones deben dirigirse a:

In-Artes

Facultad de Artes de la UASD
Apartado Postal 10103
Santo Domingo, D.N.
República Dominicana
Tel.: (809) 535-8273
Fax: (809) 535-8273
Website: www.inartes.do
<https://revistas.uasd.edu.do>
E-mail: inartes@uasd.edu.do

Decanato de la Facultad de Artes

Departamento de Investigaciones

Instituto de Investigación de las Artes (INARTE)

Areli Subero, M.A.

Decana

Dr. Fidel Munnigh

Vicedecano

Dr. Basilio Belliard

Director

Orestes Toribio, M.A.

Editor

Revista de la Facultad de Artes, UASD

Año Académico 2024

No. 1, año 2024. ISSN: 3060-9704 (Impreso)

ISSN: (Digital)

La Revista In-Artes es el órgano oficial de comunicación del Instituto de Investigación de las Artes (INARTES) de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Desde su inicio, en el año 2024, esta publicación se vio vinculada a la difusión del conocimiento científico de las artes visuales. La razón de ser de la Revista In-Artes se encuentra en la investigación, la innovación, la producción artística, y la didáctica crítica y creativa. Según el Artículo 21 del Capítulo IV del Reglamento de las Investigaciones Científicas y Tecnológicas, destinada primordialmente a promover y fortalecer el trabajo de investigación en las artes, su principal función es la de fomentar la búsqueda de nuevos conocimientos y/o tecnologías.

CONSEJO EDITORIAL:

Dr. Odalís G. Perez
Facultad de Artes, UASD

Dr. Fidel Munnigh
Facultad de Artes, UASD

Dr. Plinio Chahín
Facultad de Artes, UASD

Dr. Fabio Abreu
Facultad de Artes, UASD

CONSEJO ASESOR:

Mtro. Roberto Germán
Director Escuela de Publicidad

Mtro. Manuel Barias
Director Escuela de Artes Plásticas

Mtro. Julio Melo Ortiz
Director Escuela de Cine, Televisión y Fotografía

Dr. Leini Guerrero
Director Escuela de Música

Mtra. Orfila Rodríguez
Directora Escuela de Diseño Industrial y de Moda

Dr. Odalís Pérez Nina
Director Escuela de Teatro y Danza

Mtro. Plinio Chahín
Director Escuela de Crítica e Historia del Arte

COLABORADORES INTERNOS:

Mtra. Arelis Subero

Dr. Fidel Munnigh

Dr. Odalís G. Pérez

Dr. Basilio Belliard

Dr. Leini Guerrero

Dra. María Isabel Martínez Morera

Mtro. Plinio Chahín

Mtro. Claudio Rivera

Mtro. Orestes Toribio

Mtra. María De Las Nieves Fals Fors

Mtro. Agustín Cortez

Mtra. Orfila Rodríguez

COLABORADORES EXTERNOS:

Mtra. Jeannette Miller

Dr. Jochy Herrera

Dr. Lauro Zavala

Dr. Miguel Ángel Muñoz

Dr. Marlon Soto

Mtro. Euler Leonardo Díaz Suriel

Diseño revista In-Artes: Mtro. Orestes Toribio.

Diseño website In-Artes: Mtro. Oscar Arnulfo Romero

Portada: Detalle de la serie "Icaro en el laberinto" del maestro Amable Sterling (1987).

Contraportada: Mural del maestro Amable Sterling (2021), en la Facultad de Artes de la UASD.

Foto contraportada: Mtro. Otto Viloria



PRESENTACIÓN



Con el objetivo de impulsar la investigación en los temas relacionados con la creación artística y cultural presentamos a la comunidad académica la primera edición, en formato impreso y digital, de la revista In-Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Santo Domingo.

En nuestro plan de gestión, desde la dirección del Decanato, el Consejo Directivo, la Dirección de Investigación y el Instituto de Investigación de las Artes (INARTES), asumimos el compromiso de promover en nuestro cuerpo docente la investigación como eje académico. Esta iniciativa se propone difundir el conocimiento artístico con trabajos de alta calidad que vinculan temáticas de interés con referencias conceptuales, teóricas y analíticas para consolidar un sistema y una práctica de investigación en las artes. Este proyecto, que ha contado con el apoyo de nuestras autoridades encabezadas por el Rector Editrudis Beltrán y por la Vicerrectoría de Investigación y Postgrado, es hoy una meta lograda.

La revista académica contiene trabajos que presentan investigaciones originales, con contribuciones nacionales e internacionales, que propician el debate teórico con aportes y trabajos de grado de rigor conceptual y metodológico. Procuramos crear un espacio para la reflexión y la creación en donde tengan cabida las distintas prácticas artísticas que se imparten en las siete escuelas de nuestra Facultad de Artes. Este espacio, en el ámbito investigativo, es vital para la construcción de un pensamiento crítico y creativo de interés y pertinencia para el mundo del arte. Contará con colaboradores tanto nacionales como extranjeros de reconocida reputación profesional, cuyas colaboraciones serán seleccionadas por su calidad, nivel de contenido y relevancia. In-Artes tendrá frecuencia semestral, manteniendo siempre por norte el rigor académico.

Agradecemos de manera muy especial a nuestros colaboradores: el doctor Basilio Belliard, desde la Dirección de Investigación, y el maestro Orestes Toribio, desde la dirección del Instituto de Investigación de las Artes, por su apoyo y calidad en la gestión para que hoy sea realidad este proyecto que sitúa a nuestra Facultad de Artes en el centro de la creatividad, la investigación y la innovación desde el ámbito editorial.

Queda abierta la invitación a investigadores, artistas, críticos, curadores, educadores artísticos y académicos a colaborar con sus investigaciones y contribuir así al desarrollo educativo y cultural. Este espacio les espera en la apertura y diversidad del lenguaje estético y la transversalidad de la cultura, en un diálogo multidisciplinar de los saberes y los haceres artísticos contemporáneos.

¡Enhorabuena!

Arq. Arelis Subero

Decana de la Facultad de Artes, UASD

EDITORIAL



La Facultad de Artes se creó bajo la premisa de convertirse en un rayo de luz en el espacio y el tiempo de la Educación Superior Pública, y en el contexto del mundo académico de la República Dominicana, y en particular, de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Como instancia artística, ha jugado un rol estelar en la formación y capacitación de los estudiantes, que acuden a su sombra para cobijarse, bajo la luz del saber y del conocimiento. Desde su fundación, ha perseguido crear conciencia del valor social del arte. Ha contribuido, asimismo, a elevar la sensibilidad ciudadana y la criticidad sobre su importancia y su necesidad, en la creación de sujetos imaginativos y creativos.

Como parte de su política de contribuir a dinamizar el panorama artístico en el país y de aportar a su transformación cultural y académica, la Facultad de Artes, a través de la Dirección de Investigación y del Instituto de las Artes, pone a circular la revista IN-ARTES, su primer órgano de difusión y promoción de las artes, en todas sus manifestaciones, en el contexto de su ámbito académico e institucional. En sus páginas convergen todas las expresiones artísticas, a fin de producir la sinergia y el diálogo de sus lenguajes, técnicas, géneros y modalidades. Así pues, se integran, en un mosaico transversal, la pintura, la escultura, la arquitectura, el diseño (gráfico, industrial, de moda y artesanal), la música, la danza, la publicidad, el teatro, el cine, la fotografía, el dibujo y el grabado. Y como plataformas teóricas y críticas, también participan, la historia, la crítica y la teoría del arte, que servirán como modelos metodológicos, teóricos y técnicos de análisis e interpretación de las diversas manifestaciones artísticas.

Como parte de su filosofía editorial, IN-ARTES busca integrar a toda la comunidad académica e intelectual de la Facultad, de la UASD, del país y del extranjero, a fin de colaborar con artículos y ensayos vinculados a las diferentes áreas investigativas y disciplinas de los lenguajes artísticos. De igual modo, a todos los artistas y profesores de la Facultad de Artes y del país que quieran contribuir con sus imágenes visuales (dibujos, pinturas, grabados o fotografías) para ilustrar sus páginas. Asimismo, cada número de la revista aspira a que se convierta en una edición de colección, de lujo y de consulta para profesores, estudiantes y académicos. En cada entrega pretendemos contribuir a enriquecer la bibliografía nacional y hacer de la misma un instrumento no solo de divulgación sino de debate, diálogo de ideas y órgano de difusión

de artículos, ponencias y ensayos, generados por simposios, congresos o foros académicos. En efecto, sus páginas estarán abiertas a toda la comunidad académica e intelectual del país. Sus protagonistas serán las artes, desde el punto de vista de la creación y la investigación, y de los artistas e intelectuales; es decir, esta revista estará al alcance de creadores e investigadores, a fin de fortalecer y potenciar el pensamiento, la creatividad y la imaginación de los agentes culturales del país.

Este primer número viene calzado con artículos y textos de la firma de connotados académicos, intelectuales y profesores, quienes aportan, con sus ideas, puntos de vista y opiniones, informaciones y conceptos, desde ópticas y perspectivas teóricas, ideológicas y críticas diversas. Así vemos, la convergencia de críticas de artes plásticas y de cine, de las artes visuales y el arte teatral, del audiovisual y la publicidad. De igual modo, figuran textos de autores nacionales, internacionales y de nuestra Facultad de Artes: de profesores, estudiantes y egresados. Esta edición está dedicada al maestro y profesor meritísimo, Amable Sterling, creador del mural de la fachada lateral de la Facultad (que aparece como contraportada), de quien aparece una entrevista, y sobre el cual hay un artículo acerca de su trayectoria, y cuya portada ilustra esta versión. Igualmente, hay que destacar el espléndido aporte del profesor Orestes Toribio, editor de la revista, y quien realizó el diseño y la línea gráfica de la revista. Asimismo, hay que resaltar a la decana, la arquitecta, Arelis Subero -autora además de un artículo-, por apoyar este proyecto editorial, que esperamos se institucionalice en el futuro, y permanezca. Cabe destacar, que la revista tendrá una circulación semestral y circulará en versión física y virtual, y podrá ser consultada y leída en el portal web de la UASD, y cuya meta será lograr su indexación. Deseamos darles las gracias a la decana, Arelis Subero, y al vicedecano, el doctor Fidel Munnigh, por el estímulo, así como a todos los autores de artículos en este primer número, por sus colaboraciones: a los mexicanos Lauro Zavala y Miguel Ángel Muñoz; a Odalís G. Pérez, Plinio Chahín, Fidel Munnigh, Arelis Subero, Claudio Rivera, Leini Guerrero, Orfila Rodríguez, Jochy Herrera, Marlon Soto, Jeannette Miller, Euler Leonardo Díaz, María de las Nieves Fals, Agustín Cortez, María Isabel Martínez y Orestes Toribio. De igual manera, al consejo editorial y al consejo asesor de la revista, a la Vicerrectoría de Investigación y Posgrado y a la Dirección General de Investigación y Posgrado.

¡Enhorabuena!

Larga vida a la revista IN-ARTES.

Dr. Basilio Belliard

Director de Investigación de la Facultad de Artes, UASD

BIENVENIDOS A IN-ARTES, DONDE EL ARTE Y LA INVESTIGACIÓN SE EN-CUENTRAN



Con gran entusiasmo, presentamos la primera edición de *In-Artes*, la revista de investigación artística de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD). Esta publicación nace con el propósito de crear un espacio de diálogo, reflexión y creación en el ámbito de las artes contemporáneas. Surge en un momento en que la convergencia entre las artes y la investigación académica adquiere un papel central en la comprensión de nuestra sociedad, invitando a artistas y docentes-investigadores a explorar más allá de las fronteras tradicionales de sus disciplinas.

El propósito de esta primera edición es establecer las bases para una conversación amplia y multidisciplinaria, en la cual la investigación artística sea vista como un campo dinámico que abarca lo visual, lo performativo, lo sonoro, lo literario y lo digital, entre otros medios. Los artículos aquí reunidos exploran cómo los artistas-investigadores no solo producen obras, sino que, a través de ellas, generan conocimiento. Este saber, basado en el acto de crear, desafía los métodos académicos tradicionales y posiciona la obra artística como un vehículo legítimo de exploración e indagación.

La revista *In-Artes* no solo busca mostrar trabajos de investigación artística, obras y proyectos del ámbito de las artes visuales, sino también cuestionar y profundizar en las metodologías, enfoques teóricos y formas de investigación que conforman este campo. Invitamos a nuestros lectores a participar activamente, ya sea enviando sus propios proyectos o generando debates en torno a los temas abordados en este número.

Agradecemos a las autoridades de nuestra academia: al Dr. Radhamés Silverio, Vicerrector de Investigación y Posgrado, por su apoyo incondicional; a la Mtra. Arelis Subero, Decana de la Facultad de Artes, por brindarnos esta distinguida oportunidad; al Mtro. Óscar Arnulfo Romero, por su invaluable labor en el desarrollo del portal web de la revista *In-Artes Digital*; y al Dr. Basilio Belliard, desde la Dirección de Investigación de nuestra facultad. Extendemos también nuestro agradecimiento a los docentes-investigadores, colaboradores externos y al equipo editorial, cuyo arduo trabajo y dedicación han hecho posible esta primera edición. Invitamos a nuestros lectores a sumergirse en las páginas de *In-Artes* y a ser parte de este emocionante viaje de creación y conocimiento.

¡Enhorabuena!

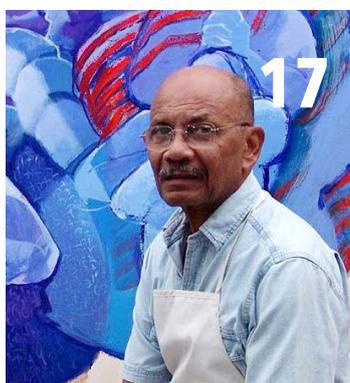
Mtro. Orestes Toribio

Director del Instituto de Investigación Artística (INARTES)

CONTENIDO



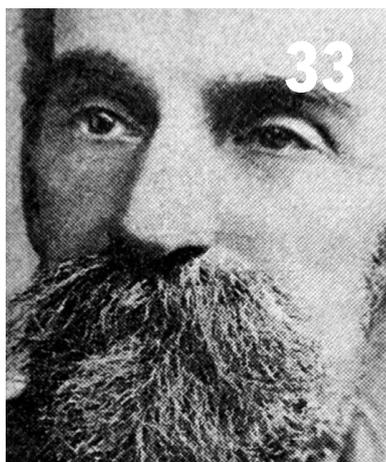
13



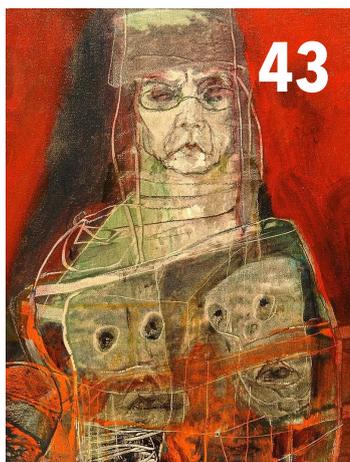
17



27



33



43



47



57



63



71

13 / Amable Sterling: La imagen suspendida

MARÍA ISABEL MARTÍNEZ MORERA

17 / Entrevista al artista y docente Amable Sterling

EULER LEONARDO DÍAZ SURIEL

27 / Los Sueños de HRSurie

ODALÍS G. PÉREZ

33 / La fuerza del teatro en el desarrollo de la sensibilidad estética, el pensamiento y la conciencia moral: Una herencia hostosiana

CLAUDIO RIVERA

43 / Ramón Oviedo: A propósito de su centenario

PLINIO CHAHÍN

47 / El papel del historiador del arte como investigador de la situación del artista visual en la República Dominicana

MARÍA DE LAS NIEVES FALS FORS

57 / Convergencias y divergencias: Camilo José Cela y el arte

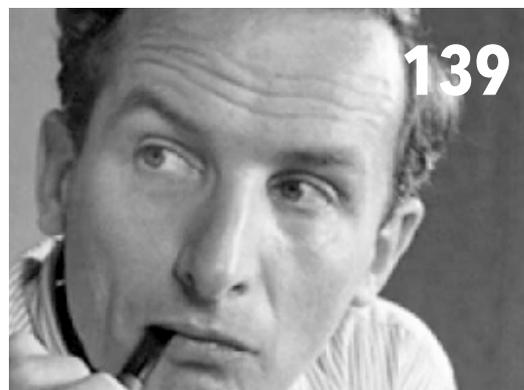
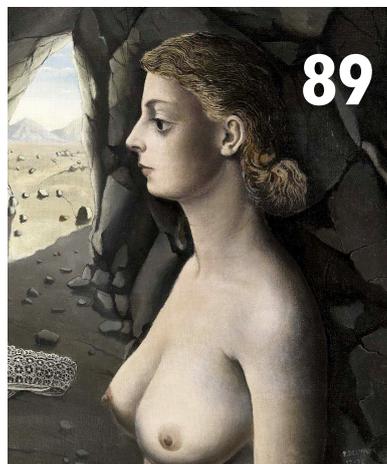
MIGUEL ÁNGEL MUÑOZ

63 / El corto cinematográfico como punto de partida creativo en la industria audiovisual

AGUSTÍN CORTEZ

71 / Computadoras cuánticas, inteligencia artificial y el futuro del cine

MARLON SOTO



79 / José Rincón Mora: Una obra gestual y desgarrada no exenta de espiritualidad

JEANNETTE MILLER

83 / Moda, Arte y Consumo

ORFILA RODRÍGUEZ

89 / Belgas. Literatura y pintura: Cortázar, Magritte y Delvaux

JOCHY HERRERA

101 / Arte y Arquitectura

ARELIS SUBERO MACEO

107 / La ciencia detrás de la música: Un viaje a través de la física acústica, la psicología y la neuro-ciencia

DR. LEINI GUERRERO

115 / Hiroshima Mon Amour: El diálogo texto-imagen en libertad

FIDEL MUNNIGH

121 / Irrupción e impacto de la "IA" en la publicidad

ORESTES TORIBIO

133 / Jeannette Miller: La crítica de arte y la historiadora del arte dominicano

BASILIO BELLiard

130 / Hacia una historia de la historia del cine: Una aproximación paradigmática

LAURO ZAVALA



"Icaro en el laberinto" / 50" x 40" / Acrílica sobre tela / Amable Sterling (1987).

AMABLE STERLING: LA IMAGEN SUSPENDIDA

María Isabel Martínez Morera



Es graduada de Historia del Arte por la Universidad de la Habana. Ha realizado estudios de post grado y maestría en el campo del arte y la filosofía, en las universidades de la Habana y la Universidad Central de las Villas, Cuba. Cursó una especialidad en Arte Virreinal en Madrid, España. Ha ejercido la docencia en la universidad APEC y por más de 30 años en la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Ha trabajado para importantes instituciones culturales como el Centro Cultural Eduardo León Jimenes de Santiago de los Caballeros en la República Dominicana y publicado textos didácticos sobre artes visuales para acompañar distintos proyectos expositivos. Actualmente se dedica a tiempo completo a la investigación en el campo de las artes.

Generalmente, la crítica especializada suele ubicar la obra de Amable Sterling dentro de la tradición académica, mientras su concepción del hombre (corpus-espíritu) a nuestro juicio, rebasa estos límites, para situarla en una atemporalidad dialogante entre la tradición académica y la contemporaneidad.

En estos momentos, cuando nos encontramos en la fase final de un largo proceso de investigación, que formará parte de una publicación razonada sobre la obra de Amable Sterling Medrano, nos permitimos compartir algunas reflexiones sobre el desarrollo creativo de una de las figuras más relevantes del arte dominicano.

Generalmente, la crítica especializada suele ubicar la obra de Amable Sterling dentro de la tradición académica, mientras su concepción del hombre (corpus-espíritu) a nuestro juicio, rebasa estos límites, para situarla en una atemporalidad dialogante entre la tradición académica y la contemporaneidad.

Aunque discípulo de Jaime Colson, con quién aprendió la técnica del mural, Amable Sterling asimiló el llamado neo humanismo colsoniano desde una perspectiva diferenciadora y que se hace necesario diseccionar, para poder comprender los entrecruzamientos de paradigmas estéticos del pasado y del presente a los que recurre constantemente en toda su producción.

Se entiende por tradición académica aquella que se apega a determinados cánones clásicos, que a su vez se inscriben dentro de la propia evolución y desarrollo del arte occidental, y que fueron patentizados enfáticamente en Europa y particularmente en la Francia del siglo XIX. Este academicismo supone el dominio de una serie de tecnicismos con la consecuente repetición de determinados patrones, el apego a las grandes temáticas del arte universal y, sobre todo, la validación constante de lo representacional como mediación posible entre lo representado y la realidad. Todos estos presupuestos en relación con la contemporaneidad artística manifiestan una especie de dis-

continuidad, quiebre o ruptura, que se inicia fundamentalmente con el tránsito a la modernidad y su crisis de lo representacional entendida en Danto (Danto, 2003) como la desaparición de la figuración y en Derridá (Derridá, 1990) como la anulación del recurso mediador de volver a presentar lo presentado.

Sin embargo, la pérdida de lo representado que pasa en la contemporaneidad a priorizar lo performativo (Aus-

tin, 1998) y (Barthes, 1987), en este caso, no es verificable en obras como la de Amable Sterling en la que a través de la figura humana se produce un diálogo discursivo entre tradición y contemporaneidad, que supera cualquier retórica absoluta entre ambas temporalidades.

Desde sus primeras exposiciones en las que destaca como un excelente dibujante, Amable Sterling utiliza el cuerpo humano como cartografía de un variado repertorio



"Los unos y los otros" / 50"x50" / Acrílica sobre tela / Amable Sterling (2022).

ánimico, por donde desfilan emociones categóricamente opuestas: lo trágico – lo bello, lo grotesco – lo sublime, lo burlesco – lo siniestro. Estados anímicos atrapados en corporeidades exquisitamente elaboradas, donde el artista exhibe un dominio total de sus herramientas técnicas: Escorzos, perspectivas aéreas, planos yuxtapuestos, transparencias, movimientos, texturas, colores y matices, que se mezclan en espacios ascendentes. Recursos todos, para dar visibilidad a la condición humana de sus personajes. Así, estos seres sacudidos por la intensidad de sus pasiones en ocasiones se pueden presentar bajo el disfraz de un mito, para hablarnos de la guerra o de la soledad (Serie Ícaro). En otros momentos logran expresar una intensa vida espiritual, un éxtasis místico o un ensimismamiento casi filosófico.

Así, desde la Serie Ícaro, realizada en la década del ochenta, en la que el hijo de Dédalo se acerca temerariamente al sol sin detenerse ante el peligro de derretir sus alas, y que hace alusión a la posible destrucción de la raza humana, la producción de Amable Sterling se encamina hacia la construcción de metáforas sobre el destino del hombre, su soledad y sus angustias, siempre expresadas a través de gestos o posturas complejas, que hablan por sí mismas.

Su interés por la experimentación con recursos matéricos coincide con la serie dedicada a Jesucristo. En obras como Descendimiento de 1987 y Agnus Dei de 1988 Amable Sterling no abandona el cuerpo, ni sus tonos anímicos, solo que lo resignifica en el martirio de un ser, con suficiente carga mística, como para resumir todo el dolor de la humanidad.

Su interés por el collage y la experimentación lo lleva a una etapa neofigurativa y abstracta (Textura Impromptu, 2011). En la primera fase de este proceso podríamos citar obras como La Asunción, Descendimiento, Herida abierta y la Costura, realizadas durante la década del 90. Su paso por la abstracción, aunque muy significativo dentro del conjunto de su obra, no impide la vuelta a la figura humana

como una constante en su producción y donde ha encontrado una manera propia de abordar la corporeidad. Estas concepciones tienen su génesis en la Serie Ícaro (1984) y su continuidad en El hombre que se consume en su hongo (1985), Catarsis para el nacimiento del hombre del mañana (1986), Dibujos al tercer fuego (2000), Variaciones Colsonianas (2001), Textura Impromptu (2011), en la Serie Onírica (2015) y en La Caverna de Platón (2016). En todas ellas, predomina la visión de un ser humano flotante y descontextualizado, en tanto los referentes espacios temporales se anulan, para dar paso a fondos vacíos y azulados.

Desde este punto de vista podríamos afirmar que Sterling construye una singularidad en el tratamiento de sus personajes, que se expresa como un continuum en cada etapa de su producción. Se trata de la ingravidez de sus personajes, esa manera en que el hombre, en su sentido genérico, sin definir rostros ni especificidades, flota sobre una atmósfera desprovista de asideros y en la que su vuelo, su dirección, su dimensión épica, mística o espiritual se descomponen en la nada. Es en esta permanencia del sujeto abandonado a su libre albedrío donde su discurso se hace contemporáneo, donde su concepto de individuo concurre con la esencia del Ser actual.

En este caso se trata de esa visión líquida del hombre contemporáneo que tan magistralmente Zygmunt Bauman propone en su obra “La modernidad líquida” (Bauman, 2002) y que Sterling ha interpretado a través de todas sus obras al identificar la esencia de sus personajes con la ingravidez. Su humanidad flotando representa “La figura del cambio, de la transitoriedad, de la precariedad de los vínculos humanos, donde hasta el amor se hace flotante, incierto e impredecible, solitario en medio de sus miedos y sus angustias” (Vázquez, 2008).



ENTREVISTA AL ARTISTA Y DOCENTE AMABLE STERLING: PREMIO NACIONAL DE ARTES VISUALES 2019

Euler Leonardo Díaz Suriel



Euler Leonardo Díaz Suriel, es un destacado artista plástico y educador. Inició su formación en la Escuela de Artes Plásticas de Cándido Bidó Ventura, donde se graduó con honores en 2007, y en donde enseña dibujo y escultura. Ha ganado varios premios, incluido el 1er Premio Naturaleza del Concurso Agro y Naturaleza en 2018. También, ha participado en numerosos concursos y exposiciones, tanto nacionales como internacionales. Díaz Suriel obtuvo su licenciatura en Artes Plásticas, mención Pintura, en la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD), donde se graduó con el lauro académico de Cum Laude. Además, ha contribuido al arte público a través del muralismo y ha participado en Body Paint en 2012 y 2013. Actualmente, está finalizando una maestría en Artes Visuales en la UASD, continuando así su desarrollo académico y artístico.

¿Cómo fueron sus inicios en el arte?

Mis inicios tuvieron lugar en la ciudad de La Romana. Pertenezco a una familia de once miembros; éramos una familia de escasos recursos y, en mi infancia, no había juguetes. Para entretenerme, solía buscar madera y pedazos de palos secos que tallaba para hacer pequeñas pistolas y barcos. Sin embargo, lo que más me entretenía era el dibujo.

Me inicié en el arte cuando, con unos 4 o 5 años, vi a mi hermano Rafael, que era cuatro años mayor, dibujando en un papel. Copiaba la figura de un fantasma, y para mí fue una revelación increíble: la capacidad de reproducir el dibujo de un personaje me impactó. Desde entonces, empecé a copiar, a dibujar y a mostrar mis dibujos a quienes me rodeaban. Con el tiempo, me gané el apodo de “el dibujante” en mi vecindario, entre mis familiares y en el pueblo de La Romana. A veces, me buscaban para hacer letreros de los sindicatos y ganaba algo de dinero. En cierto modo, La Romana me hizo pintor, y el arte se convirtió en una forma de sobresalir en un entorno donde otros niños tenían ropas y juguetes; yo solo tenía lo que era capaz de crear.

¿Cómo definiría usted la creatividad?

La creatividad es la facultad de utilizar los recursos de la imaginación para resolver las necesidades cotidianas. Estas necesidades pueden ser de cualquier tipo, ya sea para resolver problemas de subsistencia o de carácter artístico.

Ωntes sucesos entre sí. Por ejemplo, el inventor de la máquina de vapor se inspiró al ver cómo el vapor de una olla hirviendo movía su tapa. A partir de esta observación, imaginó una fuerza que podría aplicarse para mover otras cosas y desarrolló una maquinaria que organizaría esta fuerza de manera adecuada.

La creatividad, al igual que muchas otras habilidades humanas, puede desarrollarse mediante la práctica y el entrenamiento. Aunque en algunas personas puede presentarse como una cualidad innata, su uso constante permite que esta se fortalezca, igual que un músculo. De la misma manera, si no se usa, se atrofia. Es importante cuestionar todo, porque todo puede ser diferente y mejorado. Hay que conocer las normas para poder reinventarlas, no como acto de rebeldía, sino como medio para mejorarlas.

¿Cómo nace esa chispa o inquietud para realizar una obra de arte?

El acto creativo puede aparecer en forma de un momento “eureka”, como suelen denominar los científicos a sus descubrimientos cuando menos lo esperan. Existe el método científico, que establece un protocolo para la investigación mediante una serie de pasos de prueba y confirmación hasta alcanzar una certeza.

Muchos experimentos de investigación generan resultados inesperados. Por ejemplo, el medicamento Sildenafil Citrate, conocido como Viagra, fue desarrollado originalmente para tratar problemas cardíacos, pero un efecto secundario fue la aparición de erecciones espontáneas en los pacientes. Así, se descubrió un medicamento que no era el que se buscaba originalmente.

En el arte, algo similar puede suceder. Puedes estar en pleno proceso creativo con una obra en mente, y entonces ocurren “accidentes” que te permiten visualizar aplicaciones nuevas y soluciones creativas. La famosa frase de Picasso, “yo no busco, encuentro”, expresa una filosofía sobre el proceso creativo. Conocí a un escritor que comenzaba sus sesiones de trabajo escribiendo cualquier cosa, sin una idea definida, hasta que surgía una idea a la que daba forma. Era como encontrar la punta de un hilo que luego iba recogiendo hasta formar una gran madeja.

Otra frase de Picasso que resume esta práctica es: “La inspiración existe, pero debe encontrarte trabajando”. La práctica en el taller es fundamental, incluso cuando no se tiene nada de inspiración.

¿Cómo debe ser el ambiente o área en el que está creando?

El ambiente debe adaptarse a la persona y a la actividad que realiza. La creatividad puede surgir en cualquier aspecto de la vida; por ejemplo, un estafador puede ser muy creativo en la planificación de su engaño. En el caso de las artes plásticas, el ambiente debe permitir al artista concentrarse en su trabajo sin distracciones.

Algunos artistas se apoyan en un fetiche o hábito que los ayuda a sentirse cómodos, como escuchar música que facilite la concentración, trabajar con buena iluminación y evitar ruidos molestos. Recuerdo una escena de la película *Amadeus*, de Miloš Forman, en la que Mozart compone sobre una mesa de billar, manteniendo el ritmo de su composición mientras lanza una bola que rebota en las bandas. Es un caso excepcional.

¿Tiene algún método o fórmula para estimular su creatividad?

Como profesor, he dedicado mucho tiempo a enseñar, lo cual me ha quitado horas de trabajo frente al caballete. A veces paso tanto tiempo sin pintar que, cuando reviso mis cuadros, los encuentro dañados por falta de cuidado.

Sin embargo, cuando tengo un compromiso o la necesidad de pintar, inicio una investigación con mis recursos de dibujo. Al igual que el escritor que empieza sin una idea clara, dibujo y dibujo hasta que aparece una idea para desarrollar, explorando todas sus variaciones.

Un ejemplo claro ocurrió en 2015, cuando el crítico de arte Abil Peralta Agüero me visitó junto a los directores del Centro Cultural Mirador. Después de una amena conversación, me preguntó: “Maestro, ¿cuándo es su cumpleaños?”. Al responder que el 17 de julio, me dijo: “Pues esa será la fecha de su exposición”.

Aunque la propuesta me tomó por sorpresa, acepté el reto. Comencé a investigar en el dibujo y surgieron ideas que luego se transformaron en colores y en obras de mayor formato, en las que los espacios planteaban nuevas exigencias. Estas obras compartían una armonía natural, ya que nacieron de un mismo proceso de investigación.

Las figuras que creé parecían flotar y, para equilibrar sus poses, las representé recostadas sobre almohadones. Al llevar las obras al Centro Mirador, me preguntaron cómo se llamaba la exposición. Al observar las piezas, respondí: “La serie onírica”, porque se trataba de figuras relacionadas con el acto de dormir.

¿Cómo describiría su proceso para crear una obra de arte?

Una obra de arte nace de una idea, más o menos elaborada, en la que el artista puede tener una imagen mental o un dibujo en el que ha esquematizado lo que desea plasmar. A medida que se desarrolla la obra, el artista avanza y va dando forma a la pieza hasta llegar a un punto en el que sus conocimientos y sensibilidad estética le permiten percibir la necesidad de hacer cambios. Es entonces cuando la propia obra comienza a “mandar”, y el artista se convierte en un “quita y pone”, adaptándose a las exigencias de la obra, haciendo y deshaciendo en función de lo que esta requiere. En ese momento, el creador se convierte simplemente en un intérprete de las relaciones estéticas entre las partes, y el resultado final no siempre es el cuadro que había imaginado al principio.

¿Qué significado tiene para usted la subjetividad en su proceso creativo?

Los objetivos artísticos están inevitablemente ligados a las creencias y el estado emocional del creador. El artista no puede desprenderse de su subjetividad; es decir, se expresa en la obra, reflejando, en cierto modo, su propia imagen. Es difícil que alguien realice una actividad que no sea subjetiva, pues uno actúa según lo que piensa y siente. Desde esta perspectiva, es imposible separar los propios sentimientos y pensamientos de la obra creativa que se produce.

¿Existe algún estado espiritual que le permita entrar en confianza al momento de crear?

La confianza es esencial e indispensable; con duda no se llega a ninguna parte. Debes confiar en el proceso y en la posibilidad de alcanzar un estado de conformidad o satisfacción. Si eres un artista creativo, ese estado de confianza te acompaña siempre, aunque también puedes convertirte en una persona tan exigente que rara vez te conformas y tiendes a insistir hasta alcanzar la perfección que deseas para satisfacer tu ego. A propósito de esto, recor-

remos a Miguel Ángel: cuando el papa Julio II le encargó pintar a los 12 apóstoles en el enorme techo de la Capilla Sixtina, el artista, por sugerencia del arquitecto Bramante, consideró el proyecto un disparate, ya que le parecía insuficiente para un espacio tan vasto. Después de comenzarlo, destruyó lo que había hecho y huyó. No se trataba solo de cumplir con lo solicitado, sino de cómo él, como artista, se sentía respecto a la obra. Finalmente, Miguel Ángel propuso un proyecto completo basado en escenas del Viejo Testamento, que es lo que hoy conocemos. Lo juzgamos por la magnífica realización de ese techo, y todo ello fue posible gracias a la confianza que tenía en su visión.

¿Tiene algún protocolo para estimular su creatividad?

No que yo sepa. Mi proceso es bastante espontáneo. Normalmente, lo que hago es ponerme a dibujar, especialmente cuando siento que el tiempo se me está escapando, por ejemplo, en mis clases universitarias. Mientras mis estudiantes trabajan, no puedo quedarme simplemente observándolos, ni puedo hacerles sus trabajos, porque no sería justo y además no les daría la oportunidad de desarrollar su creatividad. Es necesario que me retire y pase un tiempo dejando que ellos trabajen solos. Ese tiempo es precioso para mí, ya que me motiva a tomar hojas de papel y ponerme a dibujar.

Uso el material que tengo a mano, sea un bolígrafo, un chinógrafo o un lápiz, y trabajo en el papel dependiendo de las características de la herramienta. Por ejemplo, si tengo un chinógrafo, solo dibujo líneas, sin esfumados. Si tengo un lápiz, puedo trabajar de otra manera. Comienzo a hacer garabatos o manchas ligeras en el papel, y estas manchas, de alguna forma, me sugieren ideas que desarrollo según el estado de inspiración en el que me encuentre. Así, paso de una figura a otra, corrigiendo errores y refinando la composición general. Al final, puedo tener algo que me entusiasme, una obra que quiero llevar a la tela. Podría decirse que ese es mi “protocolo”: trabajar y trabajar.

Hable brevemente de su enfoque gestáltico en el taller

La Gestalt establece que el todo es más que la suma de sus partes. Esto significa que cuando vemos o creamos un cuadro, siempre debe ser en función del conjunto; no se trata de completar cada parte de manera aislada. De igual manera, al crear un bodegón, no se deben terminar cada una de las partes de forma independiente, sino que todo debe desarrollarse en conjunto.

Lo mismo sucede con un retrato. Primero se establece una visión general, ubicando aproximadamente cada parte dentro del conjunto. A medida que se desarrollan las partes, se hace siempre en función del todo. Nunca se deben terminar partes aisladas sin considerar el efecto que tienen en el resto de la obra. Eso es la Gestalt.

¿Cuál o cuáles son sus obras más emblemáticas? ¿Con cuáles ha tenido una experiencia relevante en el proceso de creación y por qué?

Una de las obras más significativas que he creado nació de un momento espontáneo. Mientras filtraba pintura con una gasa, al terminar el proceso, arrojé la gasa impregnada de pintura sobre un lienzo de 30 por 40. Lo dejé secar por un tiempo para ver qué efecto se producía. Una mañana de domingo decidí trabajar sobre esa composición e integré la textura creada por la gasa. Fue un trabajo entusiasta que me llevó toda la mañana, y al mediodía el cuadro estaba terminado.

Llevé esa obra a la exposición de la Bienal en Miami en 1986, donde obtuvo el premio de “Identidad cultural panamericana”, uno de los grandes galardones otorgados. A partir de ahí, desarrollé una serie de trabajos inspirados en el uso de telas adheridas con pintura de imprimación, recordando esa experiencia inicial.

¿Por qué le gusta ser docente además de ser artista?

Cuando llegué a la capital, mi intención era dedicarme exclusivamente a la pintura. Sin embargo, al final del primer año de estudios, recibí el reconocimiento como el mejor dibujante de mi grupo. En esa época, el director general de Bellas Artes, Máximo Avilés Blonda, recibió una solicitud para recomendar a un artista como docente de dibujo en el liceo Unión Panamericano. Como no tenían a otra persona disponible, Avilés Blonda decidió recomendar al ganador del Primer Premio en la exposición de fin de año, y así me encontré enseñando en un liceo de secundaria.

Fue en esa experiencia de enseñanza cuando descubrí dos aspectos fundamentales. Primero, es muy gratificante llevar luz a quienes buscan entender, responder a sus preguntas de manera clara y ver cómo se iluminan con la comprensión. Y segundo, me di cuenta de que los argumentos que utilizaba para enseñar me hacían entender mejor el tema a mí mismo. Al enseñar, yo también estaba aprendiendo y creciendo. Es aquí donde comprendí que “enseñar te enseña” y que, a menudo, uno aprende cuando enseña.

Este proceso me recuerda la fórmula de Sócrates y su método de la “mayéutica”. Sócrates solía decir: “Solo sé que no sé nada”. Con su método dialéctico, usaba la lógica para cuestionar, buscar la razón fundamental de las cosas y llegar al entendimiento. Estoy convencido de que, al final de cada diálogo, tanto Sócrates como sus discípulos aprendían algo nuevo. Siento lo mismo con mis estudiantes, cuando estoy frente a ellos tratando de resolver una cuestión de entendimiento. Esto me permite apropiarme ese conocimiento para mí también, y por eso considero que la enseñanza me ha enseñado mucho. Creo firmemente que un artista también debe prolongarse en sus estudiantes, en sus discípulos.

¿Cómo definiría el proceso formativo que utiliza con sus alumnos?

No creo que mi método tenga un nombre específico. Me enfoco en tener una intención clara y una visión general de los pasos necesarios para instruir. Desde una perspectiva macrocósmica, pienso en el contenido de la asignatura, pero también entiendo que cada estudiante percibe las cosas de una manera particular. Esto me obliga, en ocasiones, a adaptar mis explicaciones para cada estudiante.

Considero importante desarrollar una variedad de enfoques para enseñar un fenómeno. Muchas veces, las palabras no son suficientes; por eso, recorro a mis habilidades de dibujante para crear esquemas o ilustraciones que permitan a los estudiantes entender mejor lo que les estoy explicando. Podría decir que mi método formativo es una combinación teórico-práctica. Mediante la práctica, el estudiante se apropia de lo aprendido, pero también es necesario un desarrollo teórico para comprender el contexto y el significado de lo que hace.

¿Qué pautas recomienda a sus estudiantes para desarrollar la creatividad?

Para desarrollar la creatividad, lo primero es “practicar constantemente”. Al principio, uno debe independizarse de la costumbre de copiar o trabajar siempre con un modelo. Es importante tratar de modificar y hacer cambios, observar las obras de otros artistas y sentir la motivación de entender el estado emocional que estas producen. A partir de ahí, pueden intentar producir un efecto similar en sus propias obras.

Algunas veces, puede ser útil tomar inspiración de otros artistas reconocidos, pero siempre con la intención de investigar creativamente y no de copiar exactamente lo que hicieron. La creatividad nace de la práctica constante, de experimentar y descubrir en el proceso de dibujo o pintura. Es necesario trabajar, pero también enriquecer el intelecto a través del contacto con las obras de los grandes maestros.



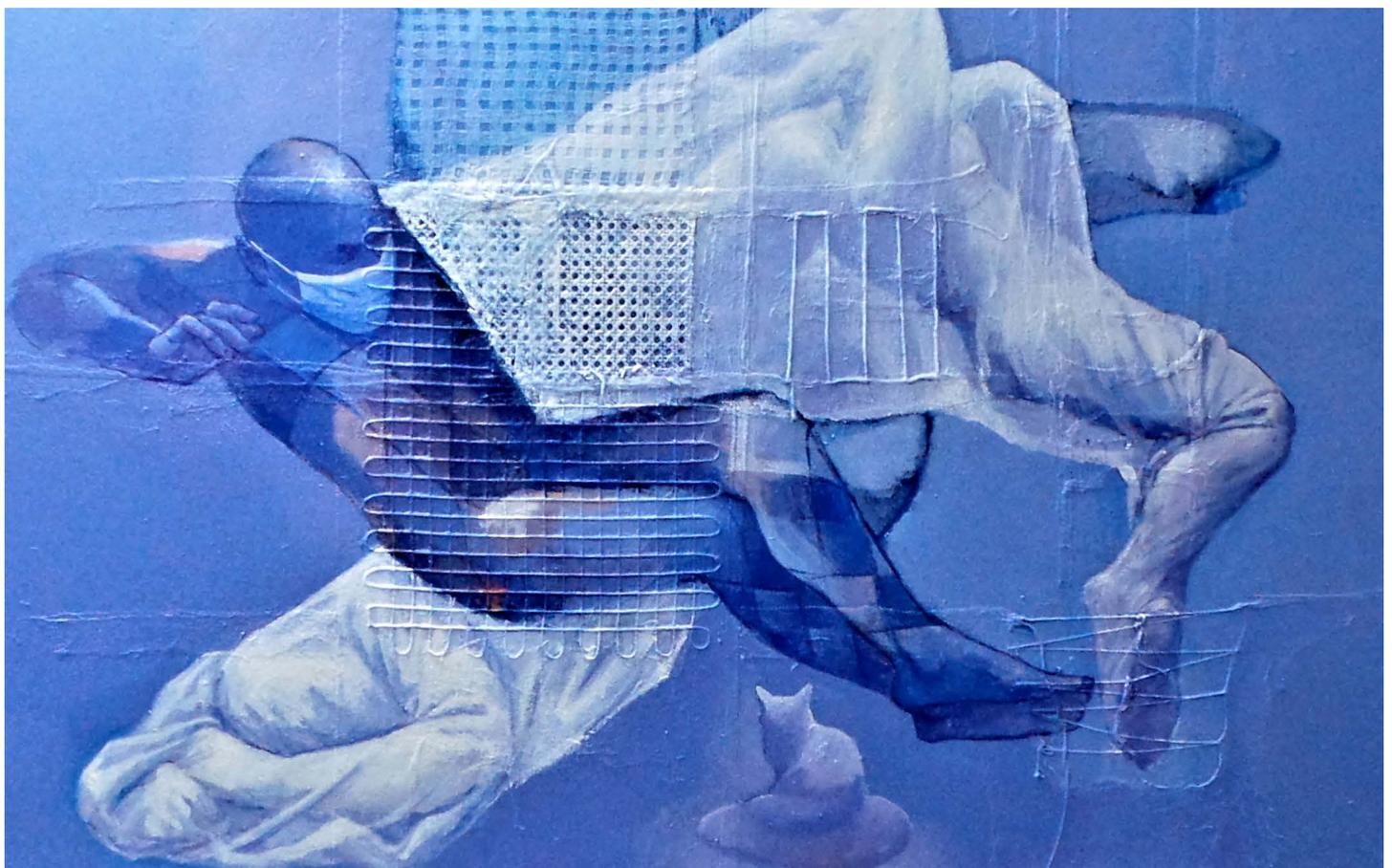
¿Cómo se considera en esta etapa de su vida como artista y docente?

Como artista y docente, me siento tal vez medianamente realizado. No diría que he alcanzado la plenitud, porque siempre existe el deseo de alcanzar algo mejor. En cuanto a la docencia, me gustaría dejar un legado a través de libros que reflejen mi visión sobre el dibujo, la pintura y la formación del estudiante. Hasta ahora, no he podido avanzar en la publicación de otros cinco libros que tengo en mente. Quizá necesite retirarme de la docencia para dedicarme plenamente a la escritura, algo que también afecta el tiempo que puedo dedicar a la pintura.

No tengo tantas horas disponibles para pintar como me gustaría, y siento que eso limita mi desarrollo artístico. Sin embargo, no me siento del todo insatisfecho, porque percibo el reconocimiento de lo que hago. No me falta nada en la vida, ni en lo económico ni en lo emocional. Me siento satisfecho porque, aunque pude haber hecho más, creo que he logrado bastante.



"Onírica de la Seducción" / 50" x 80" / Acrílica sobre tela / Serie Onírica / Amable Sterling (2015).



"Pandemium" / 48" X 60" / Acrílica sobre tela / Amable Sterling (2022).

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1965, Primera individual; Salones del Ayuntamiento de La Romana.

1971, Murales “al Fresco” en el edificio de administración del “Paseo de los Indios”, Santo Domingo.

1984, “La serie Ícaro”, Museo de Arte Moderno de Santo Domingo.

1985, “El Hombre que se consume en su Hongo”, Casa de Bastidas, Santo Domingo.

1986, Galería principal de Altos de Chavón.

1986, “Catarsis para el nacimiento del Hombre del mañana”, Casa de Bastidas, Santo Domingo.

1991, Galería del Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, D. C. Estados Unidos de Norteamérica.

1991, De Graaf Fine Art, Inc., Chicago, Illinois; Estados Unidos de Norteamérica.

1991, “Mi Galería”, Chicago – Illinois, Estados Unidos de Norteamérica.

1996, Realización del mural: “Las Ciencias Médicas”, de 46 metros cuadrados, pintado en cerámica, en la entrada principal de la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad Autónoma de Santo Domingo.

1999, Realización de la pintura mural: “Inspiración Divina de la Justicia” para el nuevo edificio de la Suprema Corte de Justicia.

1999, Exposición de obras recientes Galería de Arte Nader.

2000, Realización del mural, en cerámica, de 342 metros cuadrados en la pared frontal de la Biblioteca de la UASD.

2000, Exposición: “Dibujos al Tercer Fuego”, La Galería, Santo Domingo, D. N.

2001, Exposición: “Variaciones Colsonianas”, Dibujos sobre superficie cerámica en homenaje al maestro Jaime Colson en el centenario de su nacimiento.

2006, Exposición: “La Caverna de Platón” Galería Arawak, Santo Domingo, D. N.

2011 – “Textura Impromptu” Exposición individual Galería de Arte Nadel.

2009, Murales en la Estación del Metro del Centro de los héroes de Maimón, Constanza y Estero Hondo.

2015, Centro Mirador, Santo Domingo; “Serie Onírica”

EXPOSICIONES COLECTIVAS NACIONALES

1974 – XIII Bienal de Artes Plásticas de Santo Domingo; 1978 – Galería de Arte Moderno.

1982 – Plásticas Dominicana Contemporánea; 1983 -X Concurso Bienal de E. León Jiménez;

1985 – Banco del Progreso Dominicano; 1985 – XI Concurso Bienal de E. León Jiménez; 1987 – Profesores de la UASD. en “Casa de Francia”;

1987 – Arte Sacro Actual; 1987 – “En Busca de la Luz”, Casa de Teatro; 1987 – Exposición de aniversario del ICDA.;

1988 – Cien años de Pintura, Casa de Bastidas; 1989 – Banco Metropolitano;

1989 – Corazones Unidos; 1990 – Aniversario de Casa de Teatro; 1992 – XVIII Bienal de Artes Plásticas de Santo Domingo;

1992 – Primera Bienal del Caribe y Centroamérica. 2009- Galería Arawak; 4 pintores + 2 Escultores;

2011, Museo de Arte Moderno Imágenes Sagradas en Espacio Profano.

COLECTIVAS INTERNACIONALES

1982- Pintores dominicanos en Quito – Ecuador; 1985 –

Representación de la República Dominicana en la Bienal de Sao Paulo – Brasil; 1986 – Primera bienal Iberoamericana de Pintura de la ciudad de Miami – Florida, Estados Unidos de Norteamérica;

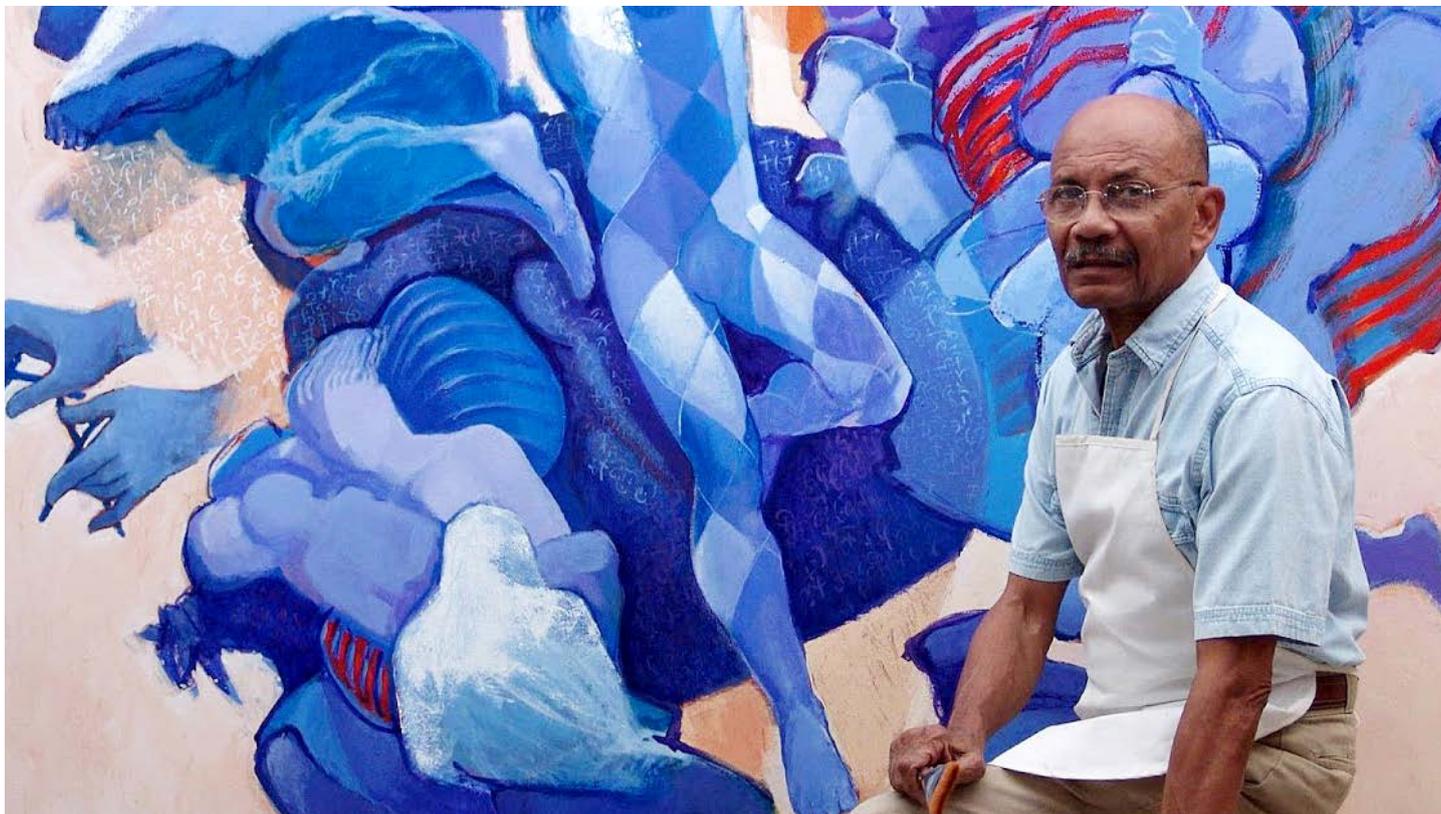
1987 – Pintores Dominicanos en Puerto Rico; 1987 – Pintores Dominicanos en el Museo Cubano de la ciudad de Miami;

1990 – Cuarto taller creativo de pintores Iberoamericanos en Jerusalén, Israel;

1994 – Selección de pintores dominicanos en el Museo de la OEA. en Washington, USA.



"Cristo" / 80" x 60" / Acrilica con tela de gasa adherida / Amable Sterling (2002).



"Quien Maneja los hilos" / 80" x 80" / Acrílica sobre tela / Amable Sterling (2017).

HONORES:

1963 – 66, Cinco primeros premios y dos menciones honoríficas durante los años de estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Santo Domingo.

1983 – Primer premio de pintura del X Concurso Bienal de E. León Jiménez, Santiago, Rep. Dominicana.

1985 – Comisario de Obras de la República Dominicana en la XVIII Bienal de Sao Paulo, Brasil.

1986 – Gran Premio "Identidad Cultural Panamericana" de la Primera Exposición Bienal de la ciudad de Miami, Florida USA.

1987 – Seleccionado entre 100 pintores en el ámbito mundial, en concurso celebrado en Washington D. C. Invitado visitar Museos, Galerías y Escuelas de Artes más importantes en los Estados Unidos. Invitado por la Fundación de Colonias de Artistas de los Estados Unidos a permanecer pintando en la Colonia para Artistas de Johnson, Vermont, durante seis semanas.

1990 – Miembro del Jurado de premiación de la XVII Bienal de Artes Visuales de la República Dominicana.

1991 – Representante de la República Dominicana en el Taller Creativo de Pintores y Escultores de Ibero América celebrado en Jerusalén, Israel.

1992 – Seleccionado entre los pintores Dominicanos de la Primera Bienal del Caribe para mostrar su obra en el Museo de la OEA, en Washington, USA.

2010 – Honrado con la dedicatoria de la 1ra. Feria Internacional de Arte: FIARTE, celebrada en el Puerto Sans Souci, Terminal Don Diego en Santo Domingo, del 10 al 14 de noviembre.

2012- Investido: Profesor Meritísimo de la Facultad de Artes, por el Consejo Universitario de la Universidad Autónoma de Santo Domingo.

2017- Nombrado: Hijo distinguido de la ciudad de la Romana. Reconocimientos de la gobernación de la Romana, La fundación Casa de la Cultura de la Romana y del Colegio de Artistas Plásticos de la Romana.



"Real quiet. Pareja mitica" / 52"×62" / Mixta sobre tela / HRSuriel (2019).

LOS SUEÑOS DE HRSURIEL

Odalís G. Pérez



Odalís G. Pérez, es académico y profesor, doctor en Filología y Semiótica por la Universidad de Bucarest (Rumanía). Su producción intelectual incluye más de treinta libros y un centenar de ensayos en prestigiosos diarios y revistas del país sobre diversos aspectos de historia intelectual y cultural de la República Dominicana, el Caribe y Latinoamérica. Pérez ha sido director de la Escuela Crítica e Historia del Arte en la UASD. Además de miembro de número de la Academia Dominicana de la Lengua, lo es de la Academia de Ciencias de la República Dominicana, así como miembro de la Asociación Dominicana de Críticos de Arte.

¿Qué sucede allá donde el artista sueña en un tiempo libre del inconsciente? ¿Qué hora es en la trama de sus sueños? La noche y el día son la misma cosa en los escenarios soñados por el artista HRSuriel, y sin embargo la imagen se convierte en un poema visual cifrado con trazos y líneas, puntos cromáticos, caminos que inducen a cuerpos, entrecruces imaginarios y conductos que dicen su propia travesía. El universo abierto de HRSuriel se prolonga cada vez que un espectador se sorprende, acercándose a su laberinto-museo de objetos, cuerpos, papeles, relatos visuales, objetos astrológicos, claves y escalas mentales. Sin embargo, estas fases imaginarias sugieren otros sueños como obras de arte y signos advertidos en fórmulas oníricas. Lo que implica fracturas, mundos abstractos, figurales y postfigurales; sujetos y posicionamientos del instante. La línea demarcatoria de la obra-mundo de este artista se abre a una geografía visual basada en una aventura (pantopia-utopía) surcada por varios relatos bifurcadas en espacios expresivos, tejidos a partir de una paleta y una gama especial de colores que aluden y a la vez se aplican y acentúan desde una conjunción temática, formal y temporal asumida, sostenida y pulsada por una visión tempo-espacial de la significación visual.

Se trata, sobre todo, de trazar y transformar cuerpos en orden, extensión y materia narrativa e imaginaria, que a la vez sugieren experiencias prevanguardistas, vanguardistas y postvanguardistas; experiencias que el artista re-significa a partir de modelos propuestos por una lectura ideológica de la historia del arte y de las imágenes que se van definiendo en la congruencia e incongruencia de una práctica pictórica activada por la relación sustancia-forma, sustancia-contenido y forma-sentido propia del artista.

Ya hemos visto como nuestro artista ha constituido procesualmente su propio mundo de signos, demonios poéticos y artísticos; caminos y horizontes pulsados y pintados como retratos, registros cromáticos, estrategias, técnicas, historias ideales, apliques verticales, horizontales, circulares, troncales, triangulares, y, básicamente focales y direccionales que se conjugan en lo que desde Vico, Kant, Hegel y Croce se ha denominado, en un primer momento de la modernidad, como “la Obra de arte”.

HRSuriel ha desbloqueado este concepto como término y fase de elaboración, pero además, como libertad creadora, mundo-de-la-obra reconocido como cuerpo, imaginación sentiente, forma cromática, forma figural y enmarque dialéctico. De donde surge la tensión objeto-sujeto, objetividad-subjetividad y particularidad-generalidad

estético-visual. Todo este tipo de tensión-significación ha sido motivo para que el artista produzca una subversión creadora, donde los sueños provienen de sus motivos surgentes de la escena onírica. La razón y la sinrazón productivas empalman con los límites de la representación realista, toda vez que los sueños del artista y de cualquier soñador-creador se armonizan como formas sentientes, figuralidades fragmentarias, posicionamientos percepto-sensibles y la consistencia de la entidad o entidades artísticas legibles en todo lo que es el programa de nuestro artista. *El aire y los sueños* pensados y analizados por Gaston Bachelard justifican la maquinaria de HRSuriel.

La influencia kafkiana se hace visible como proceso, condena y fragmentación del cuerpo.

Una comparación de los nuevos productos pictóricos creados por el artista en el transcurso del 2019 hasta el presente año llama a una reflexión de proceso que pide entrar en estructuras y formas de tejido interno y externo de la obra. (Véanse piezas como *San Francisco de Asis*, *Jesús*, *El Cristo*, *Santa Rita*, *San Pedro*, *San Martin de Porres*, *Juana de Arco*, donde la problemática del fragmento, el gesto individual, el residuo material, el orden-desorden de la misma instancia individual y colectiva transmiten su sentido, su desasimiento, el síntoma, así como el entrecruce de experiencias visibles, experimentales y virtuosas). Una estética integradora como la de este artista parte del principio estético de la obra visual y abierta asumida por su creador.

Ciudades, espejos, ojos cósmicos, motores a favor de la velocidad, sueños que son ventanas, ríos, atajos, rutas escabrosos, gigantescos cuerpos en cuyos miembros ordinarios encontramos números, piezas mecánicas y electrónicas que traducen el estado actual de la familia, el trabajo, los medios de transporte, agresión y destrucción.

Es el escenario donde aparecen los enormes tanques, motores, jeeps, aviones, pistolas de guerra, aparatos de tortura y otros objetos llamados “civilizatorios” y utilizados para domesticar ideologemas y representaciones posicionadas en el mapa, o, los mapas de la memoria y la imaginación. La influencia kafkiana se hace visible como proceso, condena y fragmentación del cuerpo.

Así las cosas, el tropismo y el politropismo figural crean un trayecto metafórico, alegórico y simbólico. Las líneas de sentido cobran diversos valores y significados en el nivel artístico de superficie y profundidad. Orillas, ejes, nudos, capas de materia química incrustada en tela y vi-

sibilidad del código-lenguaje que se acerca más al espectador. Pide piel, mirada, sentido, testimonio y objetos para asumir de esta manera, el cuerpo en movimiento y otros estratos, grados y sitios de creaciones fluyentes y convergentes en formas

y motivos de curación, soluciones y técnicas de espacio; sentido inducido y construido como creador.

Si la cosmovisión de nuestro artista pronuncia acuerdos, desacuerdos, orígenes y golpes de historia y significación en lo que leemos o aceptamos como obra-lenguaje, es porque la poética de los umbrales, los cuerpos y la rebelión de los objetos, imágenes y formas del sentido la encontramos en la misma práctica productora y demoleadora de imágenes y mundos de representación extendidos en el mapa referido a la escena del origen y la pérdida de ese lugar tan peligroso que es el mundo de hoy; el mismo que se impulsa hacia lo pictórico entendido como efecto, percepción y movimiento serial, y pronunciado como eje cromático orientado al sentido de la imagen pictórica.

¿Cómo se explica el “fenómeno” HRSuriel en el arte dominicano arribando el 2020? Como ya hemos subrayado en Odalís G. Pérez (2019, pp.40-48, pp. 80-86 y passim.), el orden visual, cromático y neoépico de su mundo se vuelve fantástico y trascendente como pacto poliestratificado y confesional.

La inscripción que leemos en la *Breve Historia del Arte Moderno* de Susie Hodge, sobre las tendencias de creación artística contemporánea (Ed. Blume, 2019), y donde la autora examina cincuenta obras que han aportado claves para el entendimiento y creación de nuevos lenguajes del arte, tiene incidencias y explica por qué el autor visual de nuestros días ha producido un desbordamiento del continente estético-artístico, una incisión y apertura de los sentidos de la mirada artística.

El concepto visual de arte fantástico y postpictórico en nuestro artista, supone una lectura-meta-lectura de primer y segundo orden, de tal manera que la organización del cuadro y su diseminación, absorbe lo que hemos llamado “los sueños de HRSuriel”. El sueño propicia una experiencia fundante como obra lenguaje. Dicha experiencia induce a rehacer los puntos de base en la composición y metacomposición de la obra en los senderos, maniobras, ángulos y enmarques posibles del producto. Más que en la productividad significativa de la obra, el artista contextualiza la escena onírica en tanto que mundo visionario.

Así las cosas espacialismo, neobarroco, expresionismo abstracto, arte negro y simbólico, realismo fantástico, neorrealismo, densidad cromática y otros valores, inciden en la poética visual de un creador que en cada etapa sella su búsqueda en el marco universal del arte. Indudablemente, la estética visual de nuestro creador que parte de modelos “históricos” del arte, la artísticidad y lo artístico presenta su obra a un público “transfronterizo” y deseoso de consumir relatos, narrativas y mediaciones visuales.

El corpus histórico de obras, lenguajes, sitios artísticos, productividades genealógicas y visuales del arte destacado en *Una cronología del arte. Desde la prehistoria hasta el presente* (Ver Slavoj Žižek, y otros (Eds. Librero, 2018), resulta de gran utilidad para comprender una travesía productiva de las artes visuales en contexto de forma-sentido. Así, cuando un autor visual como HRSuriel elabora una obra sobre ejes expresivos concentrados en la estructura de superficie y profundidad de la imagen, su horizonte asegura un tipo de comprensión sobre la base de aperturas significantes.

Al investigar un *corpus* tan denso, rico en lecturas y construcción de sentido como el que estudiamos y tendremos que seguir estudiando a través de sus operaciones significantes, podríamos también compartir y comparar experiencias intrapictóricas e interartísticas con base en una lecturabilidad procesual de imágenes míticas y metafísicas pronunciadas, proyectadas en el espacio-tiempo de la cultura dominicana y universal. (Véase nuestra monografía *Universalismo Visual de HRSuriel*, 2019, pp. 32-34).

El motivo que ordena la obra de HRSuriel se abre a las distintas miradas públicas abiertas a opiniones diversas modeladas por el ojo del artista y las soluciones del “ojo creador y espectador”; lo que supone fondos míticos, maquinarias, narrativas descriptivas, conceptuales, históricas y creacionales. Este proceso que supone absorción, expresión nuclear, ilusión, percepción y mostración psicovisual encuentra respuestas en el sentido antes explicado y deconstruido. La pluralidad de lo enunciado en este caso, se apoya en la dirección iconológica e iconográfica del artista y la misma surge de los sueños estimados y conjugados en un discurso estético-visual y percepto-formal.

En la medida que evoluciona su obra HRSuriel crea otras variantes desde el punto de vista estilístico y semiovisual; lo que hace posible en su caso la pintura-río surgente de la base temática misma de la obra. Esta dimensión recesiva de la pintura, lo pictórico y lo pintado presenta detalles en cuanto a la comprensión dialéctica de la forma-sentido, esto es, la forma-sustancia de un opus apoyado en el imaginario creacional que le sirve de fundamento, tal y como se hace observable en las soluciones estéticas asumidas por el artista.

El eje de un cosmos que en todo momento absorbe particularidad y generalidad temática, es lo que pronuncia el proceso que, en su caso, se origina en la tensión modernidad-ultramodernidad. Ahora bien, si leemos la obra de HRSuriel en el espesor mismo de su enunciación podríamos situar cada detalle de la misma en sus claves de creación y productividad. Lo que explicaría entonces el



"Lucky a Nueva crucifixión" / 104"×62" / Acrilica sobre tela / HRSuriel (2018).

ritmo específico y modal de su obra. Modelo, antimodelo; obra-sentido, fenómeno-contexto, icono-sustancia, forma de la expresión-forma del contenido y otras correspondencias explican el llamado mundo de la obra conformada por su imaginario estético-sensible y su específica tensión creacional.

Una de las claves que en nuestro artista ayudan a comprender su obra son los sueños. El tejido onírico trascendente que en la misma obra hace visible los diversos eventos y especies de la cultura universal, las mil noches y una noche presentes en su obra (y que conforman la enciclopedia-mundo de sus imágenes convertidas en sujetos de la producción visual), surgen allí donde una pluralidad de espejos revelan fantásticos territorios, fuerzas, objetos, máquinas, escenarios y sentidos. Observamos la variedad de formas técnicas y fórmulas que inducen al núcleo dialéctico de su creación. (Ver las seriaciones de HRSuriel en *Aparat, La estancia de lata y Casa balística*).

Es evidente que los sueños de HRSuriel se inscriben en una metarrealidad aceptable como imagen, signo, símbolo, especie, espacio y tiempo de la obra. El desborde real-imaginario, tecnofantástico y corpo-visual implica, en el caso de su obra, una travesía creadora estimada como relato y contrarrelato. Entrada y salida del laberinto revelan un campo extensivo de significación y producción donde ritmo, sentido y tiempo de la obra articulan y constituyen un lenguaje de comunicación, significación y producción donde las imágenes y la captura de sueños se multiplican en la superficie-profundidad de su lenguaje-creación.

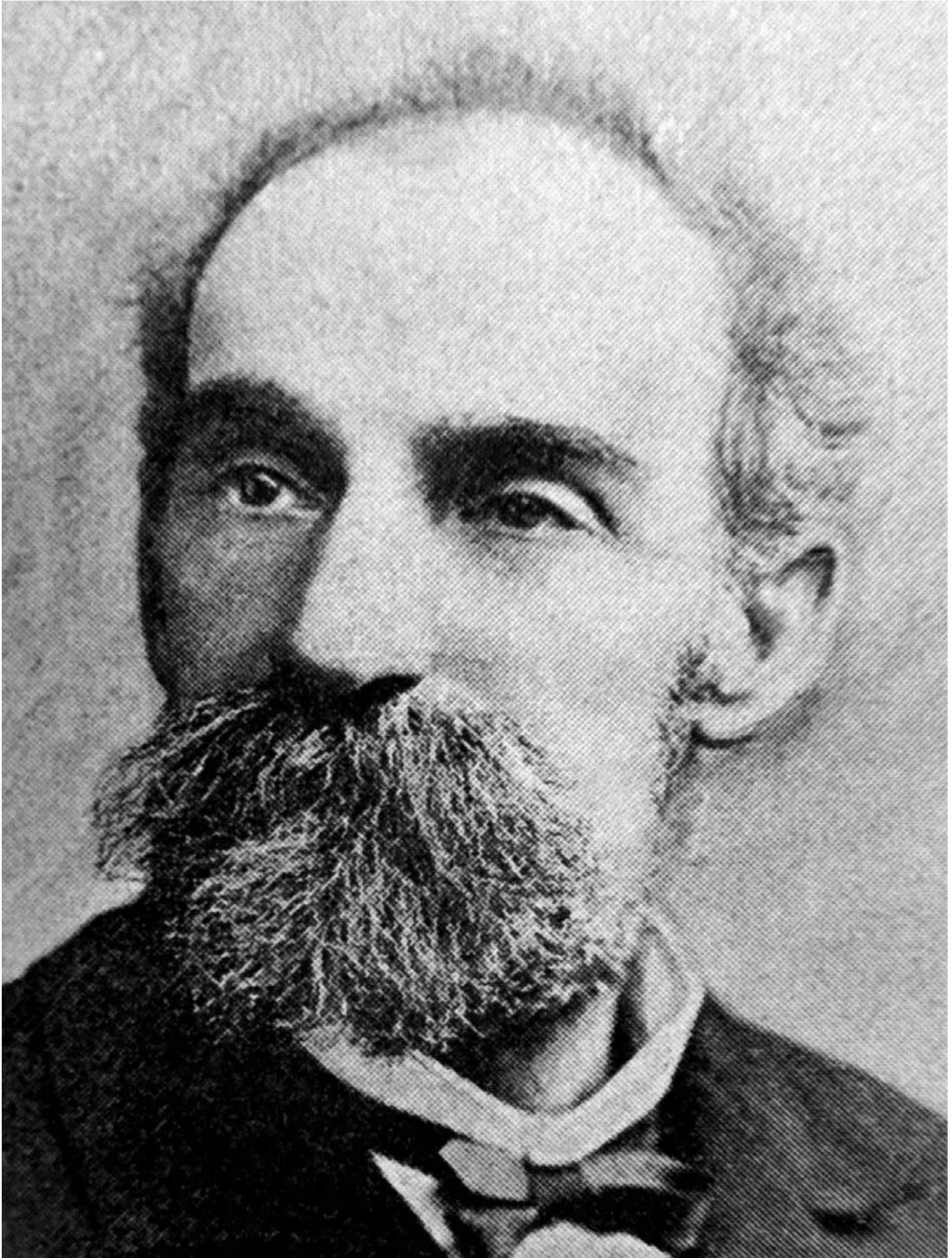
Los aparatos de tortura, destrucción, amenaza, violencia que aparecen en la obra de nuestro artista se hacen legibles en los sueños que, como demonios y formas construyen los niveles críticos de su relato, los momentos diversos de su invención y la vida misma de sus formas visuales. La tarea de un curador-artista en este caso, puede ser tomada como síntoma-presencia de un conjunto motivado por la misma undimbre de los sueños que le sirven de modelo, (*Magnum Theatrum Cabalisticum*), tal y como lo

presenta Karl Gustav Jung en su psicoanálisis imagológico, donde se lee el ícono como tipo símbolo y matriz. (Ver, *El hombre y sus símbolos* 1964 (1995)).

En efecto, la secuencia visual que nos presenta el artista mediante las tres expoindividuales conocidas (*Aparat, La estancia de lata y Casa balística*), son indicadoras de un fenómeno donde la occidentalización, el orientalismo y la condición errante que ha vivido el artista mediante la búsqueda y fundación de territorios reales, imaginarios y mitográficos. Los datos biográficos del artista conducen evidentemente a su obra-mundo, tal como hemos podido advertir en sus últimas creaciones. (Véase, la teología de la pintura aceptada, asumida por el artista, no como asunto doctrinario, sino como la “cosa mística” de personajes cristianos: San Martín de Porres, San Pedro, San Francisco de Asís, y otros.

¿A través de cuáles dispositivos artísticos, iconográficos, formales y estéticos se ha conformado el Opos visual de HRSuriel? La crítica sobre su obra (Marianne de Tolentino, Danilo de los Santos, Amable López Meléndez, Fidel Munnigh, Abil Peralta Agüero, Plinio Chahín, quien esto escribe y otros), ha ponderado la significación de un nivel creacional mediante el cual se hacen observables los cruces, entrecruces y travesías conformadoras de un producto y una productividad de procesos y niveles de fascinación visual.

...Es decir, sueños, laberintos, “músicas visuales”, maquinarias oníricas, comandos virtuales, suspensiones iconográficas, ojos descomunales, supramundos e inframundos, motores agresivos, aviones destructores, cadáveres belicosos, siniestros objetos, espejos espectros, gigantesco falansterios, cabezas mecánicas, tanquetas, pistolas y otras armas de destrucción masiva orquestan los escenarios de sueños que les han servido de modelos y fuerzas espaciales a sus obras.



Eugenio María de Hostos (1839-1903), fue un intelectual profesor, filósofo, político, sociólogo y escritor puertorriqueño.

LA FUERZA DEL TEATRO EN EL DESARROLLO DE LA SENSIBILIDAD ESTÉTICA, EL PENSAMIENTO Y LA CONCIENCIA MORAL: UNA HERENCIA HOSTOSIANA

Claudio Rivera



Director artístico y pedagogo del Teatro Guloya. Docente de teatro en UASD, Bellas Artes. Egresado del Instituto Superior de Artes en Cuba y licenciado en Economía. Ha sido docente en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) y en la Escuela de Teatro de la UASD, además de colaborar con organizaciones como FLACSO, INTEC, UNESCO, OEI, y el MINERD en educación artística. Ha participado en numerosos festivales internacionales y ha recibido varios premios, incluyendo el Premio Soberano y reconocimientos del Ministerio de Cultura de la República Dominicana. También ha representado al país en numerosos países y ha publicado obras como "Caminando sobre el Agua".

“Nada es tan bello como lo verdadero y lo que es bello, lo es más, si es bueno, si se vuelve un instrumento de moral social, es decir, si se convierte en una actividad que fomenta el bienestar de las personas y su dignidad”.

(Hostos)

1

La sensibilidad estética como dimensión del desarrollo humano

Las siguientes son consideraciones y conceptualizaciones que sobre el tema, ha sistematizado el Maestro Villarini y que nosotros suscribimos como soporte conceptual y marco metodológico, para nuestra práctica docente en la implementación del teatro en el desarrollo de la sensibilidad estética, del pensamiento y de la conciencia moral. Por lo que a continuación vamos a intentar parafrasear sus postulados al respecto.

Nos apunta el maestro Villarini que de Hostos hemos heredado la noción de conciencia, como un facultad humana que nos permite optar, decidir y actuar en función de unir entendimiento, sensibilidad y voluntad. De aquí colige el autor que la conciencia estética queda entendida como la capacidad del ser humano para disfrutar, gus-

tar, gozar, sentir, desear y producir belleza, estableciendo como elemento predominante el sentir. Por ello el autor designa a esta forma de conciencia, en tanto capacidad o competencia humana, como “sensibilidad estética.

La sensibilidad estética se moviliza, se detona, tanto frente a objetos u actividades producidos por el ser humano con intención estética, como lo es el arte, como frente a elementos naturales o culturales que contienen también valores estéticos: un paisaje natural como el “hoyo de Pelempito” en Barahona, una flor como la orquídea, los ojos inocentes de un niño, un arcoíris en plena tarde lluviosa, un ave, un bolígrafo, un automóvil (nuevo o antiguo), una pieza de vestir, etc. En consecuencia la educación estética no se puede reducir a la contemplación de lo bello en el arte, pues comprende todo objeto o actividad que pueda ser apreciado en atención a sus cualidades de belleza, es decir de valores estéticos.

Cuando un ser humano carece o tiene su sensibilidad estética disminuida o adormecida, su relación con la realidad se empobrece, se atrofia, pues pierde su capacidad para el goce y disfrute de la misma. Apunta el autor que esto puede traer como consecuencia, el aburrimiento, la apatía, la falta de atención, de interés, en fin, de aprecio y gusto por las cosas. En función de esta premisa, es que la sensibilidad estética se encuentra asociada a otras formas de conciencia como lo son: la ética, el sentido ecológico, la comunicación, el sentido de trascendencia, etc.

La educación estética, como facultad para educar el sentir y el gozo por las cosas y la vida, en el marco de un modelo de educación orientada al desarrollo humano integral, resulta un aspecto fundamental de la educación liberadora, pues contribuye al desarrollo multilateral del ser humano mediante el cultivo de su percepción, su sensibilidad, su imaginación, su voluntad y su pensamiento.

La sensibilidad estética queda entonces entendida en términos pedagógicos como:

“La competencia en la cual” la capacidad del ser humano para experimentar goce al ser afectado sensorial, afectiva, cognitiva, conativa y corporalmente, al producir o apreciar actividades u objetos de acuerdo a sus cualidades sensoriales y (valores) de belleza. Es la capacidad para optar por y disfrutar de objetos, actividades y obras que expresan valores estéticos y de analizarlas en su contexto histórico-cultural”.

La competencia de La sensibilidad estética, está sustentada en dos componentes:

Apreciación estética: entendida como la capacidad para percibir las cualidades sensoriales de la actividad u objeto, dejándose afectar cognitiva, emocional y sensorialmente y juzgarlo como bonito o bello. Implica en sus desarrollos más maduros (es decir, con la construcción de una cultura estética) el dominio de un lenguaje estético y la capacidad para justificar nuestro juicio estético. En ese sentido, la obra de arte tiene que verse y pensarse como un “texto” y un “evento” que requieren interpretación, lectura, es decir, hermenéutica (Gadamer, 1996).

Como toda lectura, la comprensión de la obra de arte requiere de un conocimiento de los símbolos, el lenguaje y método encarnados en la obra.

- *percepción estética*
- *juicio estético*
- *argumentación estética*

Producción estética: es la capacidad para crear imaginaria y psicomotoramente una ejecución, actividad u objetos de acuerdo a determinado lenguaje estético con el propósito de disfrutar y hacer disfrutar cognitiva, emocional y sensorialmente.

- *diseño estético*
- *expresión estética*
- *ejecución estética*

Gusto estético: es nuestra capacidad para optar preferentemente por la belleza y hacer de ella un elemento de placer y goce de nuestras vidas; esto implica que los valores estéticos ocupan un alto lugar en nuestra escala de valores.

- *emociones estéticas*
- *clarificación de valores estéticos*
- *preferencias estéticas*

Cultura estética: la capacidad para apropiarse los diversos lenguajes y metalenguajes estéticos y construir conceptos y valores que permiten una experiencia más diversa, crítica y compleja de las artes o de la naturaleza.

- *conceptos (lenguaje) estéticos*
- *análisis contextual*
- *filosofía de lo estético*

La sensibilidad estética se desarrolla en interacción con el objeto estético, al hacer su experiencia. El objeto estético tiene un cuádruple efecto seductor, de placer y goce, presente en la experiencia y conformador de la sensibilidad estética:

Cuádruple efecto seductor, de placer y goce, conformador de la sensibilidad estética:

- **Primero**, el efecto sensorial, es decir, la activación y conducción de los sentidos en el aprecio o elaboración del objeto que se considera bonito o bello, es decir, estético. La vista, el oído, el cuerpo, sobre todo se activan ante las cualidades estéticas del objeto, se concentran, se desplazan, se mueven del todo a las partes, de las partes al todo, en torno al objeto y se produce placer o goce en el espectador o ejecutor.

- **Segundo**, el efecto emocional, es decir, la activación y manejo de las emociones en el aprecio o elaboración del objeto estético. Las cualidades estéticas del objeto, sus colores, sus formas, su movimiento, su composición, etc. provocan la activación de ciertas emociones, sentimientos, valores, que nos producen placer o goce.

- **Tercero**, el efecto cognitivo, es decir, la activación y orientación de las capacidades intelectuales en el aprecio o elaboración del objeto estético. El entendimiento, la memoria, la atención, la imaginación, la creatividad, etc. se activan y orientan a la producción de interpretaciones o construcciones sobre la realidad o lo posible ante las cualidades del objeto estético.

- **Cuarto**, el efecto conativo y corporal, es decir, la activación y de la voluntad y el movimiento corporal en el aprecio o elaboración del objeto estético. Las cualidades estéticas del objeto pueden conquistar nuestra voluntad y movernos a tomar decisiones y a actuar. De aquí la relación entre arte y poder, es decir conquista de voluntades.

La experiencia estética se hace posible gracias al nivel de desarrollo de la sensibilidad estética de la persona; gracias a su capacidad para dejarse afectar por el objeto estético. De modo que cuando hablamos de fomentar el desarrollo de la sensibilidad estética nos referimos al enriquecimiento del comportamiento estético de la persona en estas cuatro dimensiones:

- ¿Ha mejorado su capacidad para percibir, juzgar, y argumentar en torno a lo bello o bonito? ¿Ve y juzga belleza en lo que antes le era indiferente o sólo tenía valor instrumental?

- ¿Ha mejorado su capacidad para expresarse, hacer, producir o ejecutar tomando en cuenta aspectos o valores estéticos? ¿Disfruta ahora del proceso de diseñar o crear algo estético?

- ¿Ocupan los valores estéticos un lugar más alto en su escala de valores? ¿Selecciona u opta ahora por ciertas actividades u objetos debido a sus cualidades estéticas?

- ¿Muestra ahora una comprensión de la naturaleza de lo estético y del arte? ¿Maneja significativamente lenguaje estético? ¿Puede analizar la relación entre lo estético o el arte y la sociedad?

El desarrollo del sentido estético, de la capacidad para apreciar y analizar la belleza requiere que el espectador **se ejercite, se entrene**, en la práctica de la contemplación, el análisis y la producción de objetos cuya finalidad principal es expresar una forma bella. Esos objetos son las obras de arte. El goce que produce el aprecio o producción estético o artístico proviene precisamente del cuádruple efecto ya señalado.

Sensibilidad estética y el lenguaje del teatro

El teatro en el marco de la educación artística puede ser asumido como un proceso de construcción significativo de conocimientos (vía la apreciación y la producción), por medio del cual se puede lograr, la expresión simbólica de la autovaloración individual y colectiva, siendo la persona capaz de producir placer estético en sí misma y en los demás. A la vez que se establecen vínculos conceptuales, procedimentales y actitudinales con otras áreas de conocimiento y evidenciando un compromiso con la realidad cultural y social.

2. La estética en Hostos

La sensibilidad estética, Hostos la define como “una actividad que educa fuerzas no menos subjetivas y poderosas en el desenvolvimiento de la vida práctica: como el gusto por lo bello (hábitos y acuerdos compartidos en comunidad) y la originalidad (como la vía de cultivar la individualidad), en pos siempre del bien social”

El rol del artista según Hostos.

Hay que indicar que Hostos hace una crítica al teatro que se aleja de sus funciones moralizantes y estimulador de una conciencia moral sobre los males personales y sociales y utiliza su encanto y talento en sólo producir efectos estéticos, para llamar la atención sobre degradaciones morales y disfruta aquello por se apelando al morbo, al mal gusto, al placer que surge del disfrute que surge de gozarse en los problemas “de los otros”.

Ante estas posturas habría que acotar el planteamiento de Bertold Brecht del teatro Épico, sustentado en su idea estética de “**distanciamiento**”, o “**Efecto-D**”, diseñado principalmente para historizar los hechos retratados”, y que consiste en términos sencillos en mostrar a través de la escena, los acontecimientos sociales ordinarios como “insólitos”, mutables, o nuevos, para provocar en los espectadores, primero una actitud de asombro o “sacudida” de la sensibilidad adormecida, y segundo, una mirada crítica que cuestione el orden social y lo induzca a sentir la necesidad de modificar su propia realidad social.

De esta manera, diversión, (provocar deleite con las formas escénicas) va de la mano con Educación de la conciencia social, y ambas actividades del conocimiento se fusionan en un hecho artístico, como el teatro, cuando desde el mismo se intenta vencer las “cinco dificultades para decir la verdad”. (Véase Brecht y Wekwerth).

IDEAS DE HOSTOS SOBRE EL TEATRO EN PARTICULAR

“LA DRAMÁTICA TIENE CAPACIDAD MORALIZADORA Y PUEDE Y DEBE Y ES BUENO QUE LA DESPLIEGUE EN LA OBJETIVACIÓN VIVA Y ACTIVA DE LOS MALES SOCIALES”.

Como educador teatral, nos declaramos beneficiarios de ciertas herencias que vinculan el teatro con la educación. La primera de ellas, la hemos recibido de Eugenio María de Hostos. De él hemos heredado la visión de una escuela que contribuya a entender la realidad, como una búsqueda constante de la verdad, desde la razón, el argumento y el espíritu crítico, frente a un modelo educativo

cimentado en el dogma como un valor absoluto, heredado de la escuela escolástica (lamentablemente aún vigente). Para quienes deseen introducirse en las aún muy actuales ideas hostosianas, les invitamos a degustar su texto la Moral y la dramática así como del texto teatral “*Quién Preside*”, donde un conjunto de maestros encarnan y discuten acaloradamente distintas concepciones sobre la educación.

Transitando entre los sólidos postulados del conductismo y el constructivismo, llegamos hasta Paulo Freire quien nos enamora de la idea de educación, como un proyecto de formación para la liberación, muy bien expresado en su concepto de “la escuela alegre”. El también brasileño y nominado al premio Nóbel de la paz (2008), Augusto Boal, traduce al ámbito teatral aquellas ideas y desarrolla la concepción del Teatro del Oprimido, en la que propugna por una pedagogía liberadora en la que los espectadores ensayen, no sin imaginación y sensibilidad, la modificación de su realidad a través del teatro.

También nos sentimos herederos de la visión del poeta y apóstol, José Martí, de quien aprendimos a amar lo propio sin desdeñar lo ajeno, y quien deposita en La Edad de Oro (entre otras maravillosas obras), su apostolado de creatividad y forjador de una conciencia liberadora.

Es en este contexto, que nos encontramos con un pensador que resulta continuador de las ideas de Hostos, el doctor Angel Villarini, quien propugna por una educación que desarrolle las destrezas del pensamiento y una educación basada en el desarrollo de unas competencias, es decir de unas destrezas conceptuales, procedimentales y actitudinales que sintetizan *el Qué, el Cómo y el Para Qué*, que orientan todo proceso de enseñanza-aprendizaje.

Para todos estos maestros, Hostos, Martí, Freire, Boal, Villarini, el arte se encuentra vinculado a la educación y juega un papel protagónico, a partir de propiciar en el público, la vivenciación del placer estético, tanto a nivel de la apreciación como de la producción estética, que siempre desembocan en la ejecución de una obra artística o en la expresión de un concepto relacionado con esta, y por ende, totalmente evidenciable y evaluable desde su naturaleza práctica aunque también efímera.

3. El teatro como forma de arte y el desarrollo de la conciencia

“Cuando provoca la contemplación, admiración y el culto de lo bello, el arte es moralizador, porque es educador de muchas fuerzas subjetivas como la sensación, la atención, al imaginación”.

Hostos.

El desarrollo humano integral comprende diversas dimensiones de capacidades que ayudan a configurar la personalidad. Para propósitos educativos concebimos estas dimensiones como competencias humanas, es decir, como una habilidad y forma de conciencia, producto de la integración de conceptos, destrezas y actitudes, que dota al ser humano de una capacidad de entendimiento, acción y transformación de sus relaciones con el mundo, él/ella mismo incluido.

El teatro como lenguaje artístico con su simbología, métodos y naturaleza polisémica, tiene la facultad de fomentar el desarrollo de las competencias humanas generales, como veremos a continuación:

Sensibilidad estética:

Al estimular su apreciación teatral por medio a su capacidad de percepción, siendo afectados sensorial y emocionalmente por los símbolos y acciones teatrales, al emitir juicios críticos sobre los conflictos dramáticos en relación a su contexto social y cultural. Al producir, diseñar y ejecutar obras dramáticas poniendo en juego valores estéticos de manera consciente, y orientando su esfuerzo creativo en función de impactar clara y eficazmente en la sensibilidad de los espectadores.

Interacción social:

Se promueve desde que los estudiantes se insertan a nivel exploratorio: en las lecturas y análisis del texto, cuando comparten sus primeras asociaciones emotivas, al compartir sus percepciones, al realizar las improvisaciones dramáticas, durante el proceso creativo en la dinámica del trabajo colaborativo, pues deben conceptualizar, unos son actores, otros autores, escenógrafos, vestuaristas, luminotécnicos y por ende deben hacer una puesta en común de sus intereses, ideas y aportes creativos.

Auto estima y conocimiento:

Al asociar o disociar su personalidad a los rasgos de carácter del personaje, al hacer conciencia de sus fortalezas y limitaciones psicomotoras, al enfrentarse a un público y vencer el miedo escénico.

Conciencia moral y ética:

La dramatización nos permite percibir, y sentir, juzgar, argumentar y actuar en conformidad con unos valores y deberes, cuando: El estudiante analiza las conductas y los caracteres de los personajes y los incorpora en los distintos momentos de la dramatización: de balance (presentación de los personajes, sus rasgos morales y su relación entre ellos), disturbio (surgimiento de un elemento perturbador que modifica la conducta y obliga al protagonista a hacer una decisión, a emprender una acción y en enfrentarlo y re balance (cuando la decisión y ejecución del protagonista lleva a una solución del problema y al término de la acción), es decir desarrolla una situación de carácter moral y luego realiza una reflexión sobre lo incorrecto e incorrecto de su proceder, para si es necesario emprender un proceso de modificación de la conducta. Todo esto implica que los estudiantes se comprometan y pongan en práctica un sentido de la responsabilidad, con las tareas que ellos mismos se auto asignan o le son asignadas por el docente. Tales como: llegar a los ensayos con puntualidad, aprenderse sus textos, aportar al proceso con ideas creativas desde los distintos roles del arte dramático, ser solidarios con sus compañeros, en fin que a través del teatro desarrollan en ellos mismos cualidades de carácter moral que les acompañarán el resto de sus vidas.

Pensamiento:

Cuando la dramatización nos pone en situación de inferir ideas del texto, compararlas con la realidad propia o de otros, tomando en cuenta las diferencias culturales, asociar los conflictos dramáticos con situaciones vividas en primera persona o vinculadas a terceros, analizar las situaciones y los rasgos de carácter de los personajes, pues el teatro “no sólo le permite una comprensión más completa

e intensa de la realidad, la suya propia incluida”, cuando tenemos que hacer uso de la argumentación para defender y convencer sobre la pertinencia de nuestras ideas. Cuando ejercitamos el pensamiento divergente o creativo, al construir soluciones inusitadas, y establecer nuevas relaciones entre la realidad a representar y las formas originales en que la representamos, pues los artistas tendemos a crear vínculos entre los símbolos, que propongan interpretaciones distintas a las que ya tienen en la vida cotidiana. Finalmente cuando en nuestro rol de espectadores, tenemos que decodificar signos y símbolos que afectan nuestra sensibilidad y nos invitan a tomar partido frente a una situación de carácter moral.

Conciencia histórico - cívica:

Al analizar las situaciones y conflictos presentes en los textos dramáticos examinando sus contextos, sociales, culturales y personales y como determinan e influyen en la interpretación de los mismos, valorando la relatividad cultural y la transitoriedad o permanencia histórica de los sucesos humanos y los factores que les determinan.

Comunicación:

Al auto expresarnos por medio de símbolos y la acción dramática, y servirnos de estos para impactar conscientemente en la sensibilidad de los espectadores, hablamos de una comunicación efectiva y significativa, pues en el arte siempre partimos de nosotros mismos al atribuirle significados personales a las acciones que desempeñamos.

Habilidad sicomotora:

El teatro exige que nuestro cuerpo y nuestra voz respondan de manera clara, a nivel afectivo, emocional y de pensamientos, a estímulos imaginarios (siempre sustentados en la realidad) que deben ser traducidos a la escena, a la acción. En consecuencia, hay que tener un dominio expresivo del cuerpo y la voz, muy preciso en función del manejo de la energía, el espacio, el ritmo, el esquema corporal.

Conciencia ambiental:

Cuando al diseñar y construir sus elementos de producción teatral, los estudiantes utilizan materiales que no dañen el medio ambiente, cuando al seleccionar dichos materiales lo hacen con un criterio de economía y de síntesis, cuando reciclan elementos de su entorno y los transforman de manera creativa en los símbolos a sugerir desde el escenario.

Sentido de Trascendencia:

Cuando al comprender la labor y el legado de los artistas de la escena, se reconoce a sí mismo en los conflictos y rasgos de carácter representados. Cuando hace conciencia de que a través del drama, a pesar de su carácter efímero, está forjando su propio carácter moral. Cuando asume el teatro como una actividad intelectual y espiritual, que lo lleva a la práctica de derechos y deberes, en la construcción de una ciudadanía para el bienestar no sólo propio, sino social.

EL TEATRO Y EL DESARROLLO DE LA CONCIENCIA MORAL

“EL OBJETO SUSTANCIAL DEL ARTE ES LA BÚSQUEDA DE LO BELLO, Y SI LA BELLEZA SE ENCUENTRA EN LA OBSERVACIÓN, ANÁLISIS Y PRESENTACIÓN DE LAS DEFORMIDADES DE LA VIDA COLECTIVA, AHÍ DEBE EL ARTE BUSCARLO. AÚN HABRÁ MORALIDAD EN ESE EMPEÑO, PORQUE LA VERDAD ES SIEMPRE UN BIEN Y LO PRÁCTICA QUIEN LO ENSEÑA Y QUIEN LO APRENDE”.

(Hostos).

Como continuador de la obra inconclusa de Hostos, el Dr. Angel Villarini, hace un planteamiento sobre el lugar que ocupa la dramatización en el proceso de formación de una conciencia moral y ética. Al respecto señala: “La dramatización fomenta esta conciencia cuando proporcionamos a los estudiantes oportunidades de sentir, juzgar, razonar y actuar en conformidad con valores y de reflexionar sobre este proceso y sus resultados”. Y no hay mejor medio para provocar esta experiencia de aprendizaje que la dramatización.

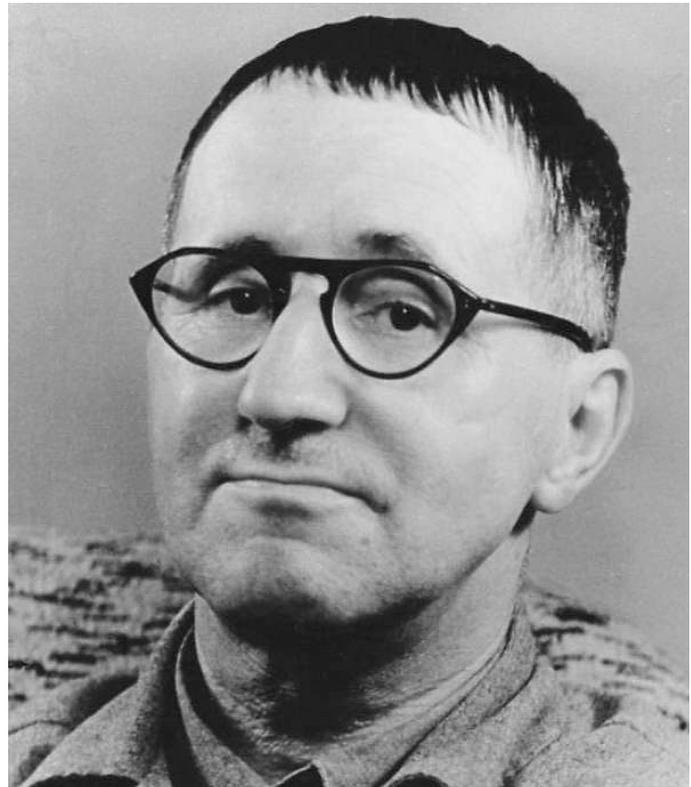
Mención especial hay que hacer sobre el rol protagónico del dilema moral, o lo que Hostos denomina como los conflictos del deber, (el espacio de la duda) en la conformación de la conciencia moral. Pues el teatro juega un rol estelar cuando anclado en la identificación y dramatización de los dilemas morales, le permite al estudiante, la vivencia del “desgarre” interno que produce el debatirse entre lo correcto y lo cómodo, entre satisfacer el ego (a veces infantil), o ser útil a los demás, procurando el bienestar social.

3. La dramatización como forma de aprendizaje -enseñanza.

El Teatro como forma de aprendizaje y enseñanza. Ha sido abordado por Bolton (1997), para quien el arte dramático constituye uno de los pilares en la relación arte y aprendizaje. Así lo afirma cuando sostiene: “Vamos a dejar constancia de los factores que parecen contribuir a la fuerza del arte dramático como medio para el aprendizaje. Primero, esto sucede porque los participantes del arte dramático adoptan una postura mental de “como si”, es decir una estructura mental imaginativa que da expresión concreta a un modo hipotético de pensamiento; segundo, en el arte dramático, el aprendizaje se sitúa en un nivel de conciencia; tercero, tanto la acción dramática como el aprendizaje salen de la interacción grupal; cuarto, la actividad dramática es más independiente respecto al poder del profesor de lo que lo es habitualmente el llamado currículo oculto; y quinto, las significaciones de las palabras y acciones están abiertos a interpretaciones simbólicas”.

El concepto de educación y el teatro.

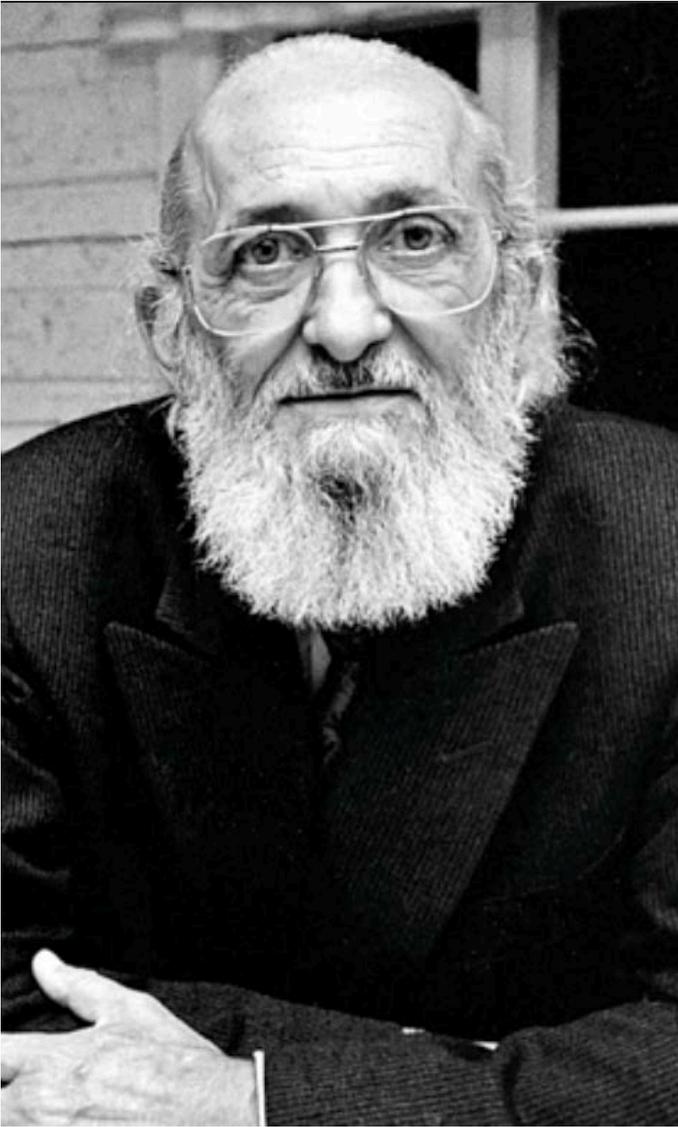
Villarini (2004), remite directamente a la relación existente entre el concepto de educación y el teatro. Dentro de esa concepción, el arte teatral es un modo de interpretar la realidad, un modo de conocimiento y, por tanto, el arte permite: “Involucrarnos en el proceso de sentir física y emocionalmente algo, lo que es ser algo o alguien; involucra en el proceso de expresar en forma estética, artística y creativa; permite mostrarle a una audiencia, cómo fueron ciertas experiencias para crear empatía, entendimiento y diálogo y estimula a la reflexión y al pensamiento crítico”.



Bertolt Brecht fue un dramaturgo y poeta alemán, uno de los más influyentes del siglo XX

Las virtudes pedagógicas del teatro: estímulo del pensamiento Divergente

A continuación, se verán algunos aspectos particulares sobre las virtudes pedagógicas del teatro, como puede ser el desarrollo de la creatividad por medio del mismo. La creatividad está asociada al cultivo del pensamiento divergente, el cual se asume como: “...el pensamiento que ofrece formas nuevas mediante la recombinación y elaboración de los elementos de las formas ya existentes presentados por los sentidos y por las demás facultades, (...) como el pensamiento que ante un problema busca todas las soluciones posibles y está más pendiente de la originalidad que del conformismo de la respuesta, que se encuentra a gusto en las situaciones complejas y mal definidas, que es capaz de percibir relaciones entre hechos nunca relacionados hasta entonces y que es idóneo para producir formas nuevas por vía del ensayo y error, por medio del tanteo experimental (Poveda). Desde este pensamiento, se buscan alternativas novedosas a los problemas, tanto expresivos, como de la vida real.



Paulo Freire, el pensador brasileño que más ha influido en el desarrollo de las humanidades y de la educación a nivel mundial.

La analogía y la metáfora como estrategias creativas en el teatro

Desde el teatro fomentamos el apreciar y producir lo artístico, como una manera eficaz de promover la capacidad de disfrute y producción de **analogías** (relación de semejanza entre cosas distintas que en un contexto dado cobran sentido: “el micrófono es mi revólver”) y **metáforas** (sustitución de una palabra por otra: “las perlas de tu boca”), como vías idóneas para crear conexiones entre el pensar, el sentir y el hacer, como estrategias para construir imágenes escénicas que provoquen asombro y cuestionamiento ante los problemas sociales y para abrir perspectivas hacia lo nuevo, hacia lo diferente.

Los procesos creativos y el teatro

En este sentido, Poveda (1995), apunta los distintos momentos del proceso creativo que incluyen. Dicho proceso creativo en sus distintas fases, muestra similitudes asombrosas con la estrategia de aprendizaje E.C.A.:

1) La exploración de la realidad por medio del teatro (y la motivación al trabajo creativo).

2) La asociación del texto teatral con sus experiencias previas, creando un vínculo emotivo y significativo con el texto teatral (afianzado en sus referentes).

3) La conceptualización y análisis, en la que los estudiantes identifican tanto las ideas para ellos nuevas como lo que ellos quieren decir.

4) La elaboración del material, a través del proceso de ensayos, donde se construye la acción, se crea el material creativo, conjuntamente con el uso y dominio de aspectos artesanales, técnicos, referidos al uso efectivo del cuerpo y la voz, la dramaturgia, los aspectos visuales y sonoros, la organización de la escena.

5) La exposición del resultado frente a unos espectadores, para lo cual se organiza el espacio, la convocatoria y se protege el ambiente para el eficaz desarrollo del ritual teatral. Fase en la que se puede intentar medir los factores creativos como son: la fluidez, la flexibilidad, la originalidad y la elaboración.

6) La evaluación, en la que con un espíritu crítico-constructivo se señalan aquellos aspectos teatrales a mejorar y desde esta evaluación nos lanzamos de nuevo a la aventura creativa en un “continuum” progresivo, en un proceso permanente de error-ensayo, de aproximación constante a la idea de que las cosas pueden ser mejorables.

Los instrumentos pedagógicos del teatro

En cuanto a los instrumentos del teatro potencialmente aprovechables en el contexto escolar, amén de la riqueza singular del texto dramático, se deben observar algunas de estas herramientas.

La improvisación

El maestro Villarini la denomina como “La Expresión natural”. En este sentido, Poveda (1995), hace una relación de las características propias a la técnica de la improvisación y una valoración de esta en el sentido de que, como instrumento del maestro/a, en ella la experiencia se vuelve el verdadero maestro.

El juego dramático

En cuanto al juego dramático y su significado en el proceso de enseñanza-aprendizaje, Cantos Ceballos (1997) plantea: “El juego dramático es un contenido procedimental que posibilita la adquisición y utilización de contenidos conceptuales y actitudinales y la consiguiente elaboración de valores y normas.

- **La expresión creativa** (esta es ensayada, estudiada, planificada)
- **Expresión artística** (requiere de estructura formal y conciencia de la audiencia)

El papel y la formación del educador en la expresión dramática

Poveda (1995), apunta una serie de rasgos sobre el perfil del educador teatral, en cuanto educador divergente, como son los siguientes:

- Conocimiento mínimo del medio dramático.
- Agudizar la sensibilidad de modo que no quede ninguna propuesta estéril.
- Mostrar un ánimo afectuoso para coordinar y guiar a los estudiantes.
- Tratar de no imponer una forma desde fuera del juego dramático.
- No coartar nunca la acción de los juegos dramáticos.
- Crear un sano sentido crítico.
- Alta creatividad.
- Debe comprender el proceso creativo y permitirle funcionar.
- Mantener un contacto adecuado con la realidad.

Referencias

- Bolton, G. (1997). *Infancia y educación artística*. España: Ed. Morata.
- Bertolt Brecht, “Las cinco dificultades para decir la verdad”, Berlín (Alemania), 1934. Publicado en: http://www.lain-signia.org/2004/enero/cul_062.htm,
- Brecht, Bertold, “Pequeño Organón para teatro”, en revista RC-14, año 1, no.14 pp 2.15, La Habana. 1 ro. De Octubre, 1968
- Cantos Ceballos, M. (1997). *Creatividad teatral en la escuela infantil*. España: Ed. Universidades de Andalucía.
- Hostos, Eugenio María de, “Tratado de Moral, Colección ensayos no.3”, Publicaciones ONAP, Punto y aparte editores, segunda edición. Rep Dominicana. 1982
- Padín, Z. (1995). *Manual de teatro escolar*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Parsons, M. (1987). *How we understand art: a cognitive-developmental account of aesthetic experience* (Cómo entender el arte: un recuento cognitivo de desarrollo de la experiencia artística). Inglaterra: Cambridge University Press.
- Poveda, L. (1995). *Ser o no ser, reflexión antropológica para un programa de pedagogía teatral*. Madrid: Ediciones Narcea.
- Rivera, Claudio, “Portafolio Docente”. Publicado en: <https://sites.google.com/site/portafolioclaudiorivera/>
- Villarini, A. (2004). *Desarrollo de la conciencia moral y ética*. Puerto Rico: Organización para el Fomento del Desarrollo del Pensamiento, Inc.
- Wekwerth, Manfred, “Seis punto del arreglo narrativo de Brecht”, revista Unión, año III, no. 4 pp. 80 – 90, La Habana. Oct.dic, 1964.



"Autorretrato en Oriente" / 20"x16" / Acrílica sobre lienzo / Ramón Oviedo / Colección: Fernando Báez Guerrero

RAMÓN OVIEDO: A PROPÓSITO DE SU CENTENARIO

Plinio Chahín



Plinio Chahín Poeta, crítico y ensayista dominicano, nacido en Santo Domingo, en el año 1958. Con una licenciatura en letras, estudios y diplomas de postgrado en lengua y literatura, así como una maestría en artes visuales, enseña en la Facultad de Artes y la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Es miembro de número de La Academia Dominicana de Ciencias, de la Comisión de Lingüística y Literatura. Poeta, ensayista y crítico literario y de artes. Es Premio Nacional de Ensayo y de Poesía de Casa de Teatro. Además, es director de la Escuela de Crítica e Historia del Arte de la Facultad de Artes de la UASD y autor de varios libros, tales como: *Consumación de la carne*, *Hechizos de la hybris*, *¿Literatura sin lenguaje?*, *Pensar la forma*, entre otras.

Imperdible. Genial. Más de 470 obras expuestas en el Museo de Arte Moderno, en ocasión del centenario del nacimiento del pintor dominicano Ramón Oviedo (1924-2015).

Fina desmesura de un universo ontológico que va más allá de la realidad inmediata y fenoménica.

Oviedo es un pintor de excelencias, un pintor de osadías, porque cuando su ejecución formal se ajusta más a un tema de serenidad pictórica, como sus autorretratos, no deja de adentrarse en una realización configurada de gran amplitud compositiva en la que planos, geometría, colores y, en especial, sus cortantes, pulcras y encajadas líneas, se unifican para darnos una obra que se ajusta a cánones perfectamente clásicos.

Ramón Oviedo es un artista constructivo, ordenado, sin una pincelada irreflexiva. Crea sin esfuerzo, con fluidez naturalidad, pero conscientemente. Es uno de nuestros pintores que sabe qué hace y por qué lo hace.

Oviedo trabaja atento a su inexorable ruta, por eso, sin duda, el artista comunica directamente con la sustancia de su obra, y sacrifica, en gran parte, su humanidad a ella.

¿HASTA DÓNDE OVIEDO HA ASIMILADO ACTITUDES Y TENDENCIAS AJENAS A NUESTRO MEDIO? ¿HASTA QUÉ PUNTO, EN CAMBIO, HA PUESTO A TALES ACTITUDES Y TENDENCIAS SUS POSIBILIDADES LOCALES Y PERSONALES?

Digamos ahora que el artista, reflexivo, seguro de sí mismo, ha asimilado y eliminado luego—la originalidad es eliminación de influencias—todo lo que significa disciplina en el arte y, al mismo tiempo, ha asumido las inquietudes que ha juzgado más justas en los últimos tiempos. De ahí el equilibrio entre lo recibido y lo dado que se advierte en su obra.

En todo proceso de integración participa en mayor o menor grado la asimilación erudita, al través de la cual se establece el propio estilo, que es el camino que conduce a la originalidad. Oviedo es ya un artista original, con medios de expresión en los que predomina lo personal y con un lenguaje que, sin pretender ser llamativo, resulta altamente convincente.

Igualmente Oviedo, como ha dicho Laura Gil, “posee un repertorio amplio de modulaciones de la materia, pero son la transparencia, los frotados y los esgrafiados sus recursos más característicos, y los que maneja con mayor destreza, creando sutiles efectos táctiles, apariencias ectoplasmáticas y fantasmales, grafismos sinuosos y expresivos, y una invariable riqueza plástica, que lo aproxima a algunos de los informalistas más sugestivos y afortunados por sus logros experimentales, como Tápies o Burri, pero en el contexto de una estética suntuosa, nada “povera”, y muy personal.

La obra de Oviedo normalmente gira y se focaliza en lo humano, aunque es también un consumado animalista, y su bestiario es uno de los más ricos y diversos de la plástica dominicana.

Una brutalidad material y un idealismo sereno; una embriaguez de fuerza, de belleza pagana; una mezcla de violencia física y de abstracción intelectual.

Como a Terencio, no les es ajeno nada de lo humano, y tan pronto se ocupa de la fiesta, la bohemia, el mundo del teatro, las marionetas o los volatineros, en los que se encuentra algún eco cubista, como roza humorísticamente lo cotidiano, o se ocupa de los cambios y acontecimientos históricos”.

Sin embargo, la presión de la realidad se deja sentir hondamente en la pintura de Oviedo, que en la actualidad presenta características precisas de su quehacer personal y sin dejarse dominar por la influencia-ambiente, pero sin pretender quedar desvinculado de ella.

De esta manera de sentir y de esta manera de manifestarse proviene la pintura de este artista dominicano. Pintura sustanciada que es, sobre todo, original de arte.

Y, como señalábamos en otra oportunidad, la creación del ambiente—el ambiente como situación precisa—influye en la obra a través del hecho creador todo lo circunstancial y anecdótico.

De esta manera, los elementos sustanciales de su pintura, aunque absorbidos de una realidad precisa, tienen un aire universal en su configuración, lo que elimina en el artista otro de los graves peligros que acosan al creador: la reiteración, que es el primer signo de limitación.

Hay en Oviedo, como condición diferenciadora de su pintura, una equivalencia equilibrada de la imaginación y concepción plástico-esencial del cuadro, que se ayudan mutuamente para conseguir esa forma cargada de dimensión humana que tanto impresiona en sus obras, no solo por la línea, sino por la mesurada—y pensada—utilización de los colores.

La eliminación de los tonos vivos, llamativos, escandalosos, contribuyen a que la atención del observador quede centrada en lo que es decisivo en el cuadro: su sustanciación.

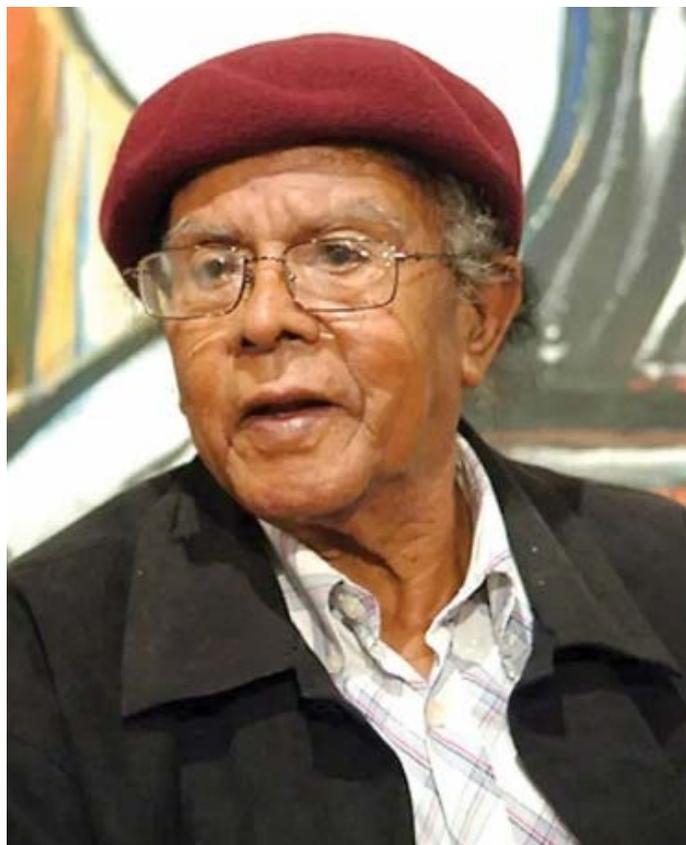
En la dimensión figurativa de Oviedo lo imaginativo y lo plástico-elemental se ayudan mutuamente para conseguir una forma cargada de dimensión humana.

Y no sería aventurado señalar que acuden a él influencias del auténtico arte popular.

Por lo que se refiere al color, esencial en esta obra, en las tonalidades apagadas y cálidas vemos flotar como un fulgor de esa excepcional distinción espiritual que consiste en seguir confiando en las realidades más amargas y más agotadas de cada día, pero dignificadas—y aún significadas—en la obra de Ramón Oviedo.

Quien conoce esta obra, conoce también a Ramón Oviedo, en particular la dualidad que es la esencia de su personalidad, los mundos antagónicos que se enfrentan y excitan mutuamente, tanto en él como en su obra: una brutalidad material y un idealismo sereno; una embriaguez de fuerza, de belleza pagana; una mezcla de violencia física y de abstracción intelectual.

Es esta unión indisoluble de fuerzas opuestas lo que sin duda dio lugar a parte de sus sufrimientos y también a su grandeza única y universal.



Ramón Oviedo, maestro de la plástica dominicana(1924 - 2015).

EN LA DIMENSIÓN FIGURATIVA DE OVIEDO LO IMAGINATIVO Y LO PLÁSTICO-ELEMENTAL SE AYUDAN MUTUAMENTE PARA CONSEGUIR UNA FORMA CARGADA DE DIMENSIÓN HUMANA.

Desde sus comienzos hasta su muerte, Oviedo no dejó de pintar. Su obra es abundante y variada: dibujos, óleos, murales, grabados, gouaches, acuarelas.

En el curso de los años, sus temas se ensancharon y pasó del realismo de la vida diaria a las grandes obras en las que la visión profética de la historia se une a vastas alegorías metafísicas.

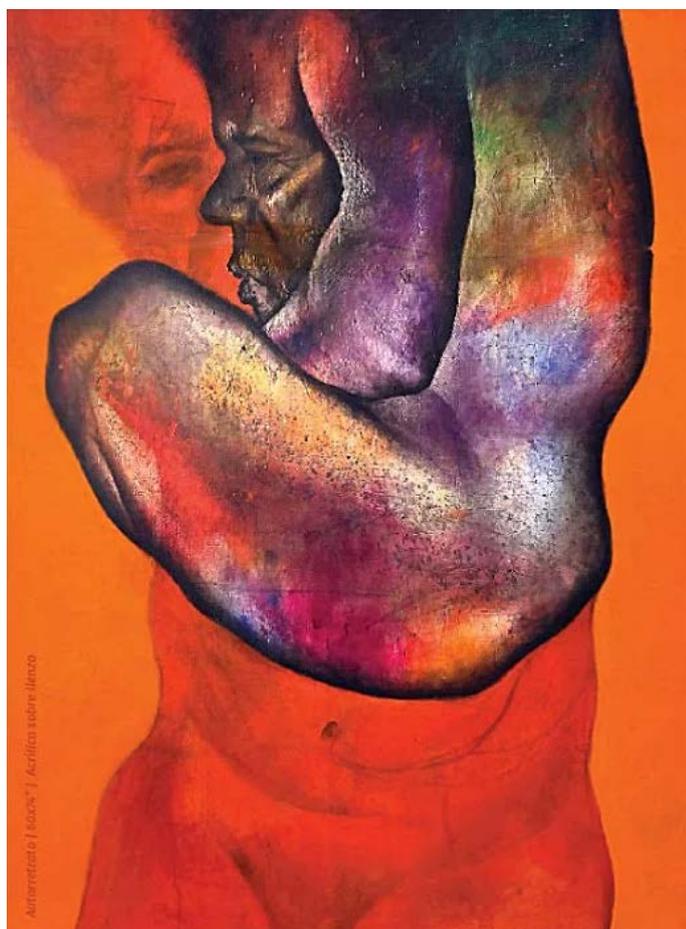
A pesar de todos estos cambios, su inspiración fue siempre la misma: el Oviedo de los primeros dibujos y acuarelas no es esencialmente distinto al Oviedo de sus esculturas.

¿Cómo definir una obra tan vasta y, en todos sus cambios, tan fiel a sí misma? Las obras que en verdad cuentan son únicas; quiero decir: aunque pertenezca a este o aquel estilo, son siempre una ruptura que libera al artista y lo impulsa a ir más allá de ese estilo. Hay dos maneras de concebir la historia del arte: como una sucesión de estilos y como una sucesión de rupturas, como ha dicho Octavio Paz. En Oviedo ambas son valederas.

Y más: son complementarias. Una vive en función de la otra: porque hay estilo, hay transgresión de estilo. Mejor dicho, los estilos viven gracias a las transgresiones, se perpetúan a través de ellas y en ellas.

Incesante recomenzar: cada transgresión es el fin de un estilo y el nacimiento de otro.

El caso de Oviedo confirma la relación contradictoria entre el estilo, que es siempre colectivo, y la ruptura, que es un gesto individual.



"Autorretrato" / 60"x74" / Acrílica sobre lienzo / Ramón Oviedo (1975)
Colección: Familia Rudman.



El artista Geo Ripley mostrando su obra.

EL PAPEL DEL HISTORIADOR DEL ARTE COMO INVESTIGADOR DE LA SITUACIÓN DEL ARTISTA VISUAL EN LA REPÚBLICA DOMINICANA. PERÍODO 2020-2022

María de las Nieves Fals Fors



Nació en Cuba. Es profesora de la Escuela de Crítica e Historia del Arte de la Facultad de Artes de la UASD. Enseña Historia del Arte Latinoamericano, Historia del Arte Universal y Estética. Cultiva la crítica de arte y la investigación en historia del arte. Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Oriente en Santiago de Cuba, tiene maestrías en Metodología de la Investigación y Epistemología por la UASD, y en Alta Gerencia por la UTE. Actualmente cursa un doctorado en la Universidad de Oviedo, España. Profesora en la UASD, ha enseñado diversas asignaturas de arte y diseño, y ha sido reconocida por su labor docente. Además, ha impartido talleres y participado en conferencias sobre arte y educación en varias instituciones. Es autora de libros de texto y artículos de crítica de arte, y colabora semanalmente con El Digital.

El período 2020-2022 fue de gran complejidad para la República Dominicana. En lo relacionado con las artes visuales, la situación de crisis en el mercado del arte, el cierre temporal de los espacios expositivos por la COVID 19, el aplazamiento de la realización de la 29 Bienal de Artes Visuales y el limitado apoyo estatal desde el punto de vista financiero y logístico, entre otros factores, crearon un panorama complejo para la difusión de la obra del artista visual dominicano y, por ende, para su desarrollo como ente social, económico y cultural.

Haciendo gala de resiliencia y capacidad de adaptación a las nuevas circunstancias, los creadores visuales dominicanos sacaron adelante su producción artística a través de la búsqueda de nuevos espacios y de la utilización de la virtualidad.

Existió y se mantiene una impostergable necesidad de analizar la situación actual del artista visual en República Dominicana, con el fin de incidir positivamente en la valoración y difusión de sus creaciones, en el fortalecimiento de su papel como ente social transformador. En este contexto, el viejo paradigma del historiador del arte como relator y analista pasivo, va cayendo en desuso para dar paso a un ente vital, cercano, un coach que se acerque al artista y a su obra, desde la experiencia vital de este.

En la ponencia se siguió una estructura basada en el orden de los objetivos específicos, partiendo de una descripción de la situación del artista visual contemporáneo en República Dominicana del 2020 al 2022, luego se redefinió el papel del historiador del arte en República Dominicana y se sugirieron posibles estrategias a los historiadores del arte para contribuir a la mejora de la situación del artista y de las artes visuales dominicanas.

Situación de las artes visuales dominicanas y del artista en el período 2020-2022.

El período 2020-2022 revistió una amplia complejidad en todos los órdenes. En el aspecto político implicó un mayor involucramiento de la sociedad civil en la vida democrática del país, observable en eventos como las protestas en la Plaza de la Bandera en el Distrito Nacional de Santo Domingo, República Dominicana, en el mes de febrero de 2020. El arte también se hizo presente allí revelando su función social a través de performances como “No sólo de pan”, realizado por Iris Pérez el 27 de febrero de 2020.

Por la COVID 19, en marzo de 2020 se produjo el cierre de todas las actividades públicas, la reclusión de las personas en sus casas, y la suspensión de la docencia presencial, pasándose de modo abrupto a la modalidad virtual, en muchas ocasiones sin la preparación logística tecnológica, y la necesaria capacitación de los docentes en el manejo de las TICs.

La paralización del turismo, la situación económica del país, un incidentado proceso político electoral y de cambio de gobierno, la situación sanitaria y emocional de las personas que se sentían en peligro de enfermar y morir, sumado al aislamiento social casi absoluto, generó angustias existenciales en toda la sociedad dominicana y retos sanitarios y económicos que se enfrentaron desde la creatividad y la solidaridad, permitiendo que el país saliera adelante más rápidamente que otras naciones del área.

En el aspecto artístico, dentro de las últimas exposiciones que se produjeron inmediatamente antes del cierre de la presencialidad estuvieron la colectiva “Mujer, arte y naturaleza”, realizada en el Centro Mirador el 11 de marzo de 2020.

“El miércoles 11 de marzo las artistas plásticas Josefina Garrido, Mayra Ubiera, María Anunciata Roncino, Teydi Mora y Mercedes Ricourt inauguraron la exposición Mujer, arte y naturaleza: (...) La rigurosa curaduría de esta muestra estuvo a cargo de Ramón Mesa y las palabras inaugurales fueron expresadas por el reconocido crítico dominicano Abil Peralta.” (Fals, 2020)

“Aón, perros mudos II”, exposición individual del artista Mirciádes Andújar el 12 de marzo de ese mismo año fue presentada en el Museo Trampolín, pero en la siguiente

semana su exhibición fue suspendida por el cierre de las actividades a consecuencia de la llegada de la COVID 19.

Con la pandemia comenzó un reto para los artistas visuales, expresado en la siguiente pregunta: ¿cómo conectar la obra de arte con el público que la puede observar, analizar y adquirir? Es así como comienzan a realizarse exposiciones virtuales, el uso de blogs y la difusión de las obras a través de las redes sociales y videos de YouTube.

Una de las exposiciones virtuales primigenias dentro del contexto de la COVID-19 en la República Dominicana fue el proyecto artístico visual “Mascarilla”, comisariado por el artista visual Mario José Ángeles, con la inclusión en la consultoría y supervisión de Marianne de Tolentino, directora de la Galería Nacional de Bellas Artes, y la participación de Adolfo Faringthon, Angelita Casals, Carlos Baret, Cristóbal Rodríguez, Eliú Almonte, Fausto Ortiz, Francisco Sánchez (Guanabacoa), Genaro Reyes (Cayuco), Iris Pérez Romero, Jhonny Bonelly, Marcelo Felder, Mario José Ángeles, Mónica Ferreras, Orlando Menicucci, Reysson Peralta, Rubén Carrasco, Sole Fermín y Yolanda Naranjo.

La convocatoria a esta muestra visual se produjo el 19 de junio de 2020 y fue abierta al público del 30 del propio mes al 30 de agosto en la plataforma virtual Arte Informado, según la propia Marianne de Tolentino, “Mascarillas constituye un testimonio irrefutable en el arte dominicano, contundente, llamativo, original, acorde con una época dramática en el arte dominicano. Un arte necesariamente militante y comprometido. Sus atractivos intensifican la vida y rechazan que se la quiten” (de Tolentino, 2020)

En octubre de 2020 nació Philartis RD, creada por María Fals Fors, historiadora de arte y profesora universitaria, y Marcos González Camejo, coach, escritor y realizador cinematográfico. Con la divisa “Por el desarrollo de la educación, el arte y la cultura”, esta empresa inició el 10 de octubre con la exposición virtual “El cronista de las piedras”, utilizando las plataformas de YouTube, Facebook y Zoom para promover, difundir y presentar al público las obras de Juan Voigt, artista visual que representa calles y monumentos de la ciudad colonial de Santo Domingo en sus acuarelas y aguadas en tinta china.

El 5 de noviembre de 2020, Philartis RD presentó la propuesta virtual “La magia de las manos” de la escultora



Rubén Carrasco en la Colectiva "Mascarilla", en donde artistas visuales recrearon la situación de la COVID-19, (2020).

Teidy Mora, quien expuso sus obras desde su taller del Carril de Haina, a través de las plataformas de Zoom y YouTube. El 25 de noviembre, desde su apartamento convertido en estudio, José Ignacio Azar Billini, artista visual nominado luego a la 29 Bienal de Artes Visuales, presentó su exposición virtual "Rutas desde el corazón" utilizando las ya mencionadas plataformas, con una serie de dibujos realizados antes y durante la pandemia. El 5 de diciembre Philartis RD dio a conocer desde Jarabacoa la "Tetralogía Ancestral" de Reyson Peralta, una propuesta que incluyó pintura y escultura en metal, y que sería expuesta en la Casa de la Cultura de este pueblo, luego de la apertura en el 2021.

Desde el Museo Freddie Cabral, el 22 de diciembre de 2020 se transmitió a través de la plataforma de Zoom y luego se estrenó en YouTube la exposición "40-40-40", con la que el veterano escultor festejó una hazaña sin precedentes: sus 40 años dedicados a la escultura en cerámica, madera y metal.

Dentro del análisis de esta etapa es necesario destacar "Diálogos desde el encierro", iniciativa de la artista Iris Pérez, quien creó este blog con reflexiones escritas y

obras que reflejaron esta difícil etapa, así como entrevistas a otros artistas cuyos testimonios aparecieron en este espacio artístico, visual y literario.

En el periodo de pandemia, ante las dificultades materiales y de índole económica, algunos artistas visuales experimentaron con recursos digitales para la creación de sus obras. Este es el caso de José Ignacio Azar Billini, que incorporó ya en 2021 algunos trabajos de esta línea creativa en su exposición personal "Azar es arte". Mario José Ángeles realizó su propuesta "Carpe-ta Diem", creada con medios digitales e inaugurada presencialmente en los salones del Centro Mirador en el mes de enero del 2022, con la colaboración de Abil Peralta, asesor de esta institución, contando con la presentación y los comentarios críticos de la Maestra María Isabel Martínez Morera, historiadora del arte. En su presentación ella expresó: "ese espíritu inquieto con el que Mario José hace acopio de sus conocimientos de dibujo, pintura, diseño gráfico, ilustración, fotografía, herramientas digitales, y los fusiona, sintetiza y cita ha permitido la creación de lo que se puede considerar una especie de carpeta de los sucesos que le afectan cada día" (Martínez, 2022).



"Aón, perros mudos II", exposición individual del artista Mirciades Andújar (2020).

En la etapa de apertura, ante la disminución de la incidencia de la COVID-19, se produjo una eclosión de exposiciones individuales o de dos protagonistas como la muestra "El Cronista de las Piedras", el 18 de agosto de 2021 en el CODAP, "Yukahu Magua Maorocoti", exposición individual de Geo Ripley en la Casa de Cultura de Jarabacoa en septiembre 2021, "Azar por 2" en el Centro Mirador en noviembre 2021, la exposición "Espacio, color, luz" de Amaya Salazar en el MAM en enero 2022, "Los Estados de la Luz", retrospectiva de Orlando Menicucci en la Galería Nacional de Bellas Artes en enero de 2022, "Notas sueltas para contar", retrospectiva de José Cestero en febrero del 2022 en el MAM, "El Descanso de la Esperanza" primera exposición individual de Nércido Beltré, joven artista nominado a la 29 Bial de Artes Visuales, "Azar es Arte", de José Ignacio Azar Billini en los salones del CODAP en abril de 2022, "Matrimonio de amor" de Julia Castillo y Juan Carlos Gómez en el mismo mes en los salones del Centro Mirador, "Antología" de Omar Molina Oviedo en APEC Centro Cultural, junio 2022, "Ahogado en un vaso de agua" de Raphael Díaz en

el Centro Perelló de Baní (agosto de 2022), "Metamorfosis" del veterano pintor Germán García en el Museo de Casas Reales y la 27 exposición individual de Rosa Elina Arias quien interpretó la poética de Basilio Belliard en el Centro Cultural Dominicó Alemán a partir del 25 de octubre de 2022.

En el Centro Perelló de Baní se inauguró el martes 28 de septiembre de 2022 la muestra "Clara Ledesma. Universo mágico", curada por Amable López Meléndez y Liliam Carrasco, con un total de 80 obras que se incluyen en la colección de Fernando Báez y Nancy Tavárez de Báez. "La muestra adquiere su equilibrio estructural mediante la conjugación de una serie de pinturas magistrales sobre tela y masonite, con otra serie de trabajos en técnica mixta sobre papel caracterizados por la sutileza de su factura." (López, 2022)

Entre las muestras colectivas de este período, que abarca desde enero 2021 a la actualidad, está la 29 Bial de Artes Visuales realizada en el Museo de Arte Moderno, en el que estuvo como ganadora del Gran Premio a Aniova Prandy con su obra "The Sugar Maafa".



María De las Nieves Fals junto al artista Reyson Peralta, en ocasión de la inauguración de la exposición "Tetralogía Ancestral" (2020).

También tuvo lugar entre el 29 de enero y el 14 de marzo de 2021 la exposición "Trayectos", organizada por el Centro Cultural de España que posteriormente se presentó en Arte San Ramón del 21 de abril al 15 de mayo de 2021. En ella se mostraron obras de destacados artistas de República Dominicana y el Caribe, contando con la curaduría y los textos de Paula Gómez Jorge, el montaje del Centro Cultural de España y la propia Paula Jorge, la que en sus palabras al catálogo expresa:

Frente al desconcierto actual y ante la desaparición de las certezas que cimentaban los sistemas políticos y sociales de la humanidad, la exposición titulada "**Trayectos**" pretende reflexionar desde la práctica artística sobre el caos y la incertidumbre del actual tránsito de la humanidad. En este sentido la serie propone una serie de trayectos más allá de los convencionales. Trayectos relacionados con la memoria histórica, la memoria cultural, la memoria personal, el mundo emocional y con problemáticas como la migración y el medio ambiente (...) (Gómez, 2021).

El proyecto artístico-cultural "La Última Cena" desarrollado originalmente por Raphael Díaz, José Sejo, Daniel Manta y Wayne Healy en el 2003, tuvo nuevas versiones que se fueron presentando en el Museo del Hombre Dominicano el 22 de abril, el 7 de julio en el Centro Perelló de Baní, el 30 de septiembre en la Casa de la Cultura Coronel Cándido Bidó, en la Fuerza Aérea de la República Dominicana y en el mes de diciembre en la Casa de Cultura de Jarabacoa, incorporando paulatinamente nuevos artistas y otras áreas de las artes como la culinaria, el documental, la música y el teatro.

"La Última Cena" se basó en el criterio de un yo colectivo a través del cual un grupo de creadores se dedicaron a revivir lo espiritual en el arte e intentaron cambiar actitudes y valores en la sociedad contemporánea. Se desea destacar la labor de Geo Ripley, la museógrafa Fior Daliza Mateo, el artista visual y maestro Raphael Díaz, el trabajo documental de Marcos González y la participación de todos los artistas en estos eventos en favor del éxito de ese proyecto donde estuve al frente de la parte crítica.



"Yukahu Magua Maorocoti", exposición individual del artista Geo Ripley en la Casa de la Cultura de Jarabacoa (2021).

El 6 de abril de 2022 se inauguró en la Plaza España la exposición inmersiva "Tovar, surrealismo vivo" que debía concluir el 6 de junio de 2020. Debido a su amplia aceptación y a la asidua visita del público, se extendió hasta el 6 de julio de este año.

"Esta muestra contó con la dirección artística de María Castillo, con la asesoría de Claudio Missiego y Yury Ruiz Villalona. Carol Félix estuvo a cargo de la coordinación general del proyecto y "ha sido una iniciativa de la Fundación Iván Tovar y el coleccionista Héctor José Rizek" (López, 2022). Contó con la curaduría y crítica de Gamal Michelén, Gia Caro, Laura Gil, Marianne de Tolentino, Miguel Piccini, Nadia Lugo, Paula Gómez, Pilar Corredora y Sarah Hermann. (Liriano, 2022) En el mes de septiembre de 2022 se inauguró la exposición colectiva conmemorativa del 80 aniversario de la ENAV, en los salones de esta institución.

En el ámbito de la escultura es imprescindible mencionar la exposición "25 artistas nacionales", de Freddie Cabral, inaugurada en el Museo Fundación de este multifacético creador en junio de 2022.

Es importante destacar también el proyecto Photomagen 2022, festival fotográfico y de video dedicado a la presencia de la mujer en todos los ámbitos de la sociedad dominicana, realizado del 1 al 30 de septiembre en el MAM, Quinta Dominica, Museo de la Imagen, Centro León y otros espacios culturales. Este evento contó con

el accionar de Carlos Acero como director artístico y la curaduría de Myrna Guerrero, María Elena Ditrén, Guadalupe Casasnovas, Ylonka Nacidit-Perdomo, Irene Esteves Amador y Ana Agelán.

Papel del historiador del arte. ¿Relator, analista o agente de cambio?

El historiador del arte es un investigador acucioso del acontecer artístico en las diferentes épocas, enfocándolo desde un punto de vista histórico e incluyendo en él de forma complementaria lo filosófico, lo sociológico, psicológico y antropológico.

Estudiosos de la historia de arte como Arnold Hauser (1892-1978) han considerado la vinculación de los procesos artísticos con el acontecer histórico y consideran que las obras surgen de un contexto histórico específico, por lo que es necesario conocer el entorno en que se desarrollaron para poder analizarlas y comprenderlas.

En su texto *Historia Social de la Literatura y el Arte. Tomo I*, expresa:

El historiador del arte debe manejar el método histórico crítico y el sociológico para lograr entender al artista y a su arte en su contexto y poder comprender las leyes que rigen la producción artística. El arte es reflejo de la interpretación subjetiva del artista sobre el entorno que representa, pero objetivada a través de su análisis de la realidad.



"Diálogos desde el encierro", iniciativa de la artista Iris Pérez (2020).

En el escenario nacional actual el historiador del arte tiene la responsabilidad, ante las realidades descritas anteriormente, de asumir un rol mucho más integral y holístico que el de ser un mero recopilador de informaciones, de hechos artísticos y anecdóticos recreados por los creadores. De cronista pasivo debe pasar a ser un ente activo y transformador, un apoyo para conectar al artista con su público espectador, un educador en valores éticos y estéticos de ese pueblo necesitado del buen hacer artístico.

Sin dejar de plasmar en sus escritos la verdad de su interpretación y análisis, empleando la terminología técnica que corresponde a su formación y su perfil profesional, su lenguaje debe ser asequible, comprensible y didáctico, comunicando no para impresionar a la audiencia, sino más bien para educarla, porque la educación estética es la base de la formación de los nuevos consumidores del producto y del hecho artístico, independientemente de las posibilidades económicas que puedan convertirlos o no en potenciales coleccionistas.

El historiador del arte en el contexto actual debe tener dominio de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, conectar con la audiencia no sólo a través de textos impresos, artículos científicos y libros de alto costo editorial sino también utilizando plataformas interactivas como YouTube, que a paso lento pero indetenible

está desplazando a los canales televisivos convencionales. De igual forma debe vincularse al buen uso de las redes sociales como Instagram y Facebook y convertirlas en instrumentos para el análisis estético y la difusión de las obras de arte, mecanismos que ya están siendo utilizados por los propios artistas y gestores de venta como una forma altamente efectiva de llegar al público de todas las generaciones.

Recursos como los códigos QR, que facilitan el acceso a casi cualquier recurso en la red desde los dispositivos móviles, están comenzando a sustituir a los catálogos impresos en algunas exposiciones con el agregado "*eco friendly*" que busca reducir el uso de papel y de tinta. Los listados de precios comienzan a manejarse de esta manera, a partir del simple escaneo en la propia ficha técnica de la obra, que lleva al posible comprador directamente a la página web del artista expositor, o de la institución que expone y patrocina su muestra.

Estas son realidades tecnológicas que poco a poco han ido penetrando en cada dimensión de la vida, de la gestión cultural, de la crítica y la historiografía del arte contemporáneas. Se necesita asumirlos como recursos y herramientas para el análisis estético, la educación estética y la divulgación de la producción artística.



Visita a la exposición fotográfica "Under water", de José Alejandro Álvarez e Ysabella Coll, en Arte San Ramón (2024).
Una maravillosa experiencia por las profundidades de océanos, mares y cenotes.



"El Descanso de la Esperanza" primera exposición individual de Nércido Beltré (2022).



Philartis RD, fundada en 2020 por María Fals Fors y Marcos González Camejo. Con la divisa "Por el desarrollo de la educación, el arte y la cultura", Philartis es una plataforma dedicada al desarrollo de la educación, el arte y la cultura, promoción de exposiciones de artes visuales, talleres y más.



Las artistas plásticas Josefina Garrido, Mayra Ubiera, María Anunciata Roncino, Teydi Mora y Mercedes Ricourt inauguraron la exposición colectiva "Mujer, arte y naturaleza", realizada en el Centro Mirador el 11 de marzo de 2020.

El historiador del arte debe ser un investigador social y cultural de todo cuanto acontece, tomar el pulso de los eventos, recorrer exposiciones, conversar con los artistas formal e informalmente para entenderlos desde su psicología, sus aspiraciones, su lenguaje personal y poder hacer un verdadero análisis estético basado en "el pensamiento sensible".

El historiador del arte debe ser a la vez un científico que busca lo epistemológico, el origen de todas las cosas, un ávido lector de textos escritos, de imágenes visuales, de gestos y actitudes, un poeta en el lenguaje del buen y el bien decir, estar dentro y fuera del universo del artista para entender el por qué, el para qué de sus creaciones a partir de la cabal comprensión de sus sueños, esperanzas, del conocimiento de las técnicas y aspectos formales que emplea y la captación del universo conceptual que da sentido a sus obras.

Se necesita de un historiador del arte que pueda ser cronista, analista de la evolución de las artes visuales más recientes de la República Dominicana y al mismo tiempo un agente de cambio actualizado, capaz de escribir un artículo científico, un ensayo, redactar un libro impreso especializado sobre temas de arte y estética, que a la vez conozca sobre las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, que pueda crear audiovisuales, artículos digitales, comunicarse a través de las redes sociales de forma académica y al mismo tiempo didáctica y cercana, para tratar de cerrar la brecha entre el artista y el público interpretante, para hacer una historia del arte dominicano con función social en pro del desarrollo humano

Referencias:

Fals, M. (15 marzo, 2020). Mujer, arte y naturaleza en el centro Mirador. El Digital. <https://eldigital.com.do/mujer-arte-y-naturaleza-en-el-centro-mirador/>

Gómez Jorge, P. (2021). Delineando Trayectos en tiempos de pandemia. (Centro Cultural de España, 29 de enero al 14 de marzo de 2022). Santo Domingo, República Dominicana: Centro Cultural de España, 2021.

Hauser, A. (1978). Historia Social de la Literatura y el Arte. Tomo I. Editorial Labor. <http://www.panoramadelarte.com.ar/archivos/Hauser-Arnold-Historia-Social-de-La-Literatura-Y-El-Arte-Tomo-1.pdf>

Liriano, L. (4 de mayo de 2022). Surrealismo vivo-Tovar, Marcando la diferencia. ¿qué más hago? COM. <https://quemashago.com/pa-que-sepas/surrealismo-vivo-tovar-marcando-la-diferencia>

López, A. (4 junio, 2022). Tovar Surrealismo vivo ¡Una experiencia fascinante! Hoy. <https://hoy.com.do/tovar-surrealismo-vivo-una-experiencia-artistica-fascinante/>

López, A. (8 de octubre, 2022). En el Centro cultural Perelló: el universo mágico de Clara Ledesma. Hoy. <https://hoy.com.do/en-el-centro-cultural-perello-el-universo-magico-de-clara-ledesma/>

Martínez, M. (14 de enero, 2022). Exposición Carpe-Diem del Artista visual Mario José Ángeles, Centro Cultural Mirador, Santo Domingo. Diario Digital R.D. <https://www.diariodigital.com.do/2022/01/14/exposicion-carpe-diem-del-artista-visual-dominicano-mariojose-angeles-centro-cultural-mirador-santo-domingo.html>

Tolentino, M. de. (30 de junio de 2020). Descripción de la exposición. Exposición virtual "MASCARILLA"-covid 19, República Dominicana. ARTEINFORMADO. <https://www.arteinformado.com/agenda/f/mascarilla-covid19-republica-dominicana-189193>.



Camilo José Cela (1916-2002) / Foto: Nicolás Muller.

CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS: CAMILO JOSÉ CELA Y EL ARTE

Miguel Ángel Muñoz Palos



Miguel Ángel Muñoz Palos es un poeta, historiador y crítico de arte. Estudió un doctorado en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha colaborado como articulista para El Financiero, La Jornada Semanal y Crónica. Es director de la revista literaria Tinta Seca y ha colaborado para las revistas Metérika de Costa Rica y Agulha de Brasil. Ha trabajado su poesía con la obra pictórica y artística de Eduardo Chillida, Esteban Vicente, Antoni Tàpies, Albert Ràfols-Casamada, Josep Guinovart, Rafael Canogar, Roberto Matta, Francesco Clemente, Francesc Torres y Ricardo Martínez de Hoyos. Es miembro asociado del Seminario de Cultura Mexicana.

Las relaciones entre la poesía moderna y las artes han sido íntimas, constantes...

-Octavio Paz

A Emiliano y Tristán Muñoz, mis faros de luz...

A la memoria de mi abuelo José Antonio Palós Palma, revolucionario memorioso de España y América Latina

A Paco Molina, mi editor, amigo y cómplice de infinidad del proyectos visuales y poéticos...



*Muerte, muerte de un golpe! Feliz moneda o
agria/ Quebradora del rumbo./Tú incorpo-
ras el mundo/ Y das paciencia al sueño./ Tú
destinas los fríos/ Hacia calientes pechos.. »*

esta visión poética, no sólo melancólica, sino alumbradora recorre no sólo la poesía completa de Camilo José Cela sino también su obra literaria –novela, cuento, teatro-, sobre artes plásticas. Gritos, suplicios, asombros, muertes y líneas mágicas que nos acercan en sus palabras a la obra de arte y al arte del lenguaje. Cela fue un autor que para desmenuzar y profundizar en su pasión por el arte necesitó la exaltación de la memoria, el deslumbramiento por las vanguardias y la pasión constan-

te por la pintura. Diversos caminos paralelos: el poeta, el novelista, el cronista de viaje, el periodista, el cuentista, y el del crítico de arte. Una prosa nacida a la luz del asombro. El poeta es un traductor que traduce sus palabras en colores, en líneas, en símbolos, en signos. En observar a detalle cada destello del pincel, cada trazo devorando en el lienzo. Detenido en ese espacio sin tiempo. Un poeta fuera de todo encasillamiento, un obsesionado por descubrir, por dialogar. Su apertura intelectual fue la de un medievalista imantado por el saber, fruto de su experiencia social—una guerra civil y una posguerra—, histórica, cultural y de una tradición crítica no sólo española, sino universal.

Escapar de la repetición es un gran privilegio del arte, mientras que la vida se define en un sentido menos complejo por la inexorabilidad de la misma. El artista es un traductor, y el arte es lenguaje, gesto, poesía. Se puede aventurar que el placer estético aspira a la liberación de los deseos inconfesados de la voluntad y que por ello está obligado a ejercer la intuición poco más que la premonición. La crítica ejercida por Camilo José Cela (Iria Flavia, 1916- Madrid, España, 2002) y la reflexión estética que en ella subyace, forjada a lo largo de seis décadas, participó de esa firmeza intuitiva, continuada con su poesía, novela, cuentos, teatro, ensayos literarios e históricos, y desde luego, en su privilegio de ver los cambios del mundo como sólo Cela lo pudo hacer: deslumbrado por descubrir, por entender el mundo: un asombro constante que reflejo siempre en cada una de las cientos de cuartillas que escribió.. No fue un erudito, sino un testigo fiel de su siglo: el XX. Entendió la historia y la crítica de arte dentro de los límites de una traducción española primero, y después, de Europa de la que absorbe los argumentos y, en cierto momento, la metodología, aunque siempre valoró más la creatividad que la academia: “Los críticos – apunta Cela- de arte deberían ser más humildes porque su oficio no es de creación, sino de servidumbre, de información”. Para Cela, el artista es un creador de imágenes, de signos, de universos paralelos, inéditos, que tienen una historia condensada a lo largo del tiempo. Octavio Paz decía: «Ver es un privilegio y el privilegio mayor es ver cosas nunca vistas: obra de arte. Desde muy joven sentí invencible atracción por las artes plásticas y muy pronto empecé a escribir sobre ellas, nunca como un crítico profesional sino como un simple aficionado». Un paralelismo creativo de Paz y Cela, ambos descubrieron en el arte no un cómplice creativo, sino un camino abierto para explorar a través de múltiples géneros literarios: en Paz la poesía y el ensayo; en Cela, el ensayo y la narrativa. Al leer y releer los textos escritos de Cela uno descubre que fue dueño de una sensibilidad poliédrica, un personaje de definición complicada,

huidiza, nada sencilla. No por ello compleja. Única en la tradición literaria española del siglo XX.

Su obra permite tantas interpretaciones, que es difícil de interpretar. Poco dado a la especulación, sin embargo, y dispuesto siempre a someter la erudición a su portentosa intuición narrativa, fue, además, un polemista feroz, conversador ocurrente que vivió con pasión los mundos del arte que tanta sutileza ha colaborado a fabular. Desde temprana edad comenzó a ver pintura, a escribir poesía y ensayo literario. Él mismo cuenta que le dictaba poemas y frases a su cuidadora de infancia.

Al paso de los años comienza a descubrir el arte; funda su revista *Papeles de Son Armadans*, donde escribe y dedica varios números a artistas, o mejor dicho, a los artistas de su preferencia. Al mismo tiempo, escribe en múltiples catálogos, y suplementos culturales. Con el paso de los años se vuelve una referencia importante en el mundo del arte español de la segunda mitad del siglo XX.

El arte y la literatura se convierten en uno de sus principales intereses. Entendió como pocos el oficio de escribir sobre arte no como crítico de oficio sino en el sentido de Charles Baudelaire: la pintura vista desde la poesía. Fue visitante ocasional en diversas partes del mundo, donde admiró el renacimiento, la primera modernidad, los movimientos de vanguardia. Descubrió el cubismo – Pablo Picasso y Juan Gris, como eje estético- el surrealismo- Joan Miró, Óscar Domínguez, Salvador Dalí-, y el informalismo Europeo – Emilio Vedova, Antonio Saura, Antoni Tàpies, Manuel Viola, Rafael Canogar, Josep Guinovart, Albert Ràfols- Casamada-, y la pintura “costumbrista” de principios del siglo XX – Eduardo Vicente, Joaquín Sunyer, Nicanor Piñole, Francisco Bores, Ismael González de la Serna, Luis Castellanos-, pero sobre todo el arte español que tiene su cumbre en los grupos *Dau al Set* y *El Paso*: Madrid y Barcelona en un mismo eje estético novedoso, que rompe con toda la tradición artística del pasado.

Camilo José Cela se forjó a través de un disciplinado y nada complaciente aprendizaje de la mirada. Descubre

primero con Eugenio d'Ors, Sebastián Gasch, José María Moreno Galván y después con diversos poetas —Rafael Alberti, Federico García Lora, Juan Eduardo Cirlot, José Hierro, Ángel González, José Ángel Valente— el arte español — Velázquez, Goya, Zurbarán, El Greco, Valdés Leal, Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga, Julio González, Ángel Ferrant, J. Solana, Benjamín Palencia, Daniel Vázquez Díaz, Esteban Vicente; y siempre un arquitecto: Antonio Gaudí —, no sólo del pasado, sino también el contemporáneo. Una pintura española que buscó cambios siempre convulsos y contradictorios, pero que encontró su mayor significado en Velázquez y Goya. El arte lo es todo: anverso- reverso. Comienza a descubrir su ansia de ver y el deseo por descubrir lo que ve: el Museo del Prado le impresiona. Descubrimiento de asombro y aprendizaje. «Ante los cuadros de Velázquez, Zurbarán, Rubens, Rembrandt, Rafael, El Bosco, Fray Angélico, Murillo, Tintoretto y Goya —entendí la pintura europea y española. Su grandeza estética, histórica y cultural», afirmaba Cela. La crítica y la historia del arte, el lenguaje y la pintura dieron sentido a su realidad. Con Baudelaire: *Salones y otros escritos sobre arte*; Apollinaire: *Les Peintres cubistes* y Mallarmé aprende a someter la erudición a su intuición poética y narrativa. Doble lección constante: crítica y tradición. Además de su descubrimiento en la amistad con Picasso y Miró. Testigos y cómplices del cambio de siglo XIX al XX. Cela tiene el privilegio de escuchar de viva voz los derroteros y cambios de una historia del arte en evolución constante.

Desde la mirada, de la experiencia cotidiana, Cela recrea la imagen de su vecino Joan Miró, el poeta- narrador revela universos, imagina los sueños surrealistas, la voz y el olor de la tierra de Palma de Mallorca del pintor catalán. Así sueña y penetra Cela en la intimidad de Miró, que registra en el magistral texto *Mi vecino Joan Miró*:

“Hay un algarrobo que se llama Joan, se ve desde mi casa, la firme raíz en tierra, nutriéndose de la tierra y dando asilo en sus ramas a una abubilla que se llama Joan: el aire se llama Joan y no lo sabe.

Hay una salamanquesa que se llama Joan, trepa por las paredes de mi casa y es de color de tierra puesta a secar al sol y se confunde, igual que un astro se confunde con el otro astro, con la misma tierra virgen — y también cocida, como la losa del santo suelo- que se llama Joan: la mar se llama Joan y no lo sabe.

Hay un perro vagabundo que se llama Joan, no caza conejos sino mariposas (siempre pensé: ¿las mariposas sonríen?, pero jamás pude averiguarlo) y por las mañanas, mientras el sol amanece, viene a buscarme para dar un paseo hasta los pinos; es norma de lobos solitarios no entrar en los pinares, detrás de cada tronco de color barro anciano puede agazaparse un cazador con la escopeta cargada con postas loberas, que son mortales: la vida se llama Joan y no lo sabe”.

En ese breve espacio, es donde se entiende la pintura de Miró. Ahí resuenan las constelaciones, el azul del cielo, el terracota de la tierra, el transparente imaginario del aire, el negro, los años de la tradición catalanas. Experiencia única e inédita; cómplice, reflexiva, cazadora, incandescente. El poeta aprende a ver y escuchar, ese silencio poético del artista. Sigue Cela:

“Mi vecino Joan Miró pinta con los pies pegados a la tierra, la vida de la tierra le entra por las plantas de los pies como el amor y el calor y el frío, la vida de la pintura, que es arte en movimiento cadencioso y estremecido: aquella mujer que camino por el sendero con la mente atascada de ideaciones y fantasías, la estrella que se fuga de sí misma y a la que el cielo le viene corto igual que la encogida del pobre, el escarabajo al que el niño malvado (andando el tiempo será respetado y muy rico) puso patas arriba y lucha y lucha”.

Es conocimiento y, al mismo tiempo, recreación del concepto artístico. Es cierto, muchos de estos artistas con algunas sensibilidades próximas a Cela son los que siguen en su evolución constante. Sobre todo la pintura italiana: Rafael, Tiziano, Tintoretto, Caravaggio; Berruguete, Juan de Juanes, Tiepolo, Veronés, Van Dyck, asombro

constante; Picasso: total; Miró: *Las constelaciones*; la fuerza matérica de Tápies y Guinovart; el gesto poético de Millares, Canogar, Saura, Feito; Chillida, Palazuelo y Oteiza, los creadores de la materia en el espacio. Éstos eran algunos de sus artistas preferidos del siglo. Ni del siglo XVI ni del XX, lo que apasionaba a Cela era el Arte- con mayúscula-. El arte inventa sentidos, que nos enseña a escuchar cada pincela del artista, cada sentido que se descubre a través de ese mínimo detalle. De Picasso aprendió a comprender el puente que se abrió entre la pintura grandiosa del Renacimiento y la modernidad compleja y desgarradora del arte en España. Dice Cela: “Lo que distingue al arte del subarte (arte decorativo, suele llamársele en los catálogos y en los manuales) no es el resultado sino la intención inicial. Partiendo de un supuesto artístico se arriba a los seguros puertos del arte decorativo —sin entrecomillar— a veces de tan evidente como inútil belleza formal. Levantando el vuelo desde la catapulta estética (no necesariamente antiestética) de los más hondos valores del hombre se llega, en cambio, hasta la incierta nube artística que sólo los elegidos alcanzan y que, con frecuencia, no es fácil de clasificar en el sistema, siempre arbitrario, de nuestras aficiones. En menos palabras: lo que distingue al arte de lo que no es arte, es el grado de «fiera intencionalidad de reforma» que aporte el hombre en el momento de enfrentarse con el problema de la creación artística: metiéndose de lleno en el mundo, salpicándose de sangre y, si es preciso, cubriéndose de mierda y de oprobio. Como Goya, como Gauguin o como Picasso. Queden los diligranas del sodicler y los artesanos alardes de las miniaturesitas fotográficos, para los pintores de las Exposiciones Nacionales y para los cuidadosos y complacientes militantes del realismo socialista, lo que no deja de ser una curiosa, y sangrante, y paradójica coincidencia. Y no se nos aduzca, fraudulentamente, que Rembrandt y Velázquez —aquellos fieros e intencionados reformadores— están en la línea de lo que, pasado el tiempo y estatuidos los cánones y los escalafones, quedó, en sus seguidores, en muerto y académico sendero.

Esta impronta de aparente impureza artística, este inicial germen de saludable contaminación, es —quizás— la más sólida y actual razón de existir del grupo «El Paso», su más puntual identificación con el tiempo, pudiera sé que confuso, al que nacen. «La tela es un campo de batalla» (Saura). Y en ese campo abierto de la batalla, el grupo «El Paso» se plantea su propia y cruenta pelea cada mañana luchando, sin excesivas esperanzas, en la órbita que, como el arte mismo, no tiene ni principio ni fin. Un arte desesperado es siempre final y principio (Millares) y lo que se persigue no es buscar la ordenación del caótico momento —lo que ya pudiera ser un fin— sino la unión con la misma realidad (Canogar), aquello que, aun enunciado, no es un principio aunque pudiera parecerlo. A los ascetas —y a las pescadillas que se muerden la cola— les sucede lo mismo”.

Al releer e ir descubriendo cada uno de los textos de Cela, me viene de golpe la idea de John Berger, sobre el modo de describir; o mejor dicho, de entender el arte y su relato histórico: «El relato —dice Berger— no depende en última instancia de lo que se dice, de lo que nosotros, proyectando en el mundo algo de nuestra propia paranoia cultural, llamamos su trama. El relato no depende de ningún repertorio de establecido de ideas y costumbres: depende de su avance sobre los espacios». Y partiendo de esta idea, creo que Camilo José Cela nos enseña a través de sus escritos sobre arte a ver y sentir. Ver un cuadro es escucharlo, repetía Baudelaire. Y el poeta José Hierro me decía que pintura no es sólo vista, sino también sentimiento. Juego inverso. Convergencia y divergencia. Un mismo sentido: sentir y mirar: escuchar el asombro, y descubrir el silencio de la mirada. El canto del cisne que espera un oído atento... Cela descubrió en esos páramos desiertos, en esas soledades interminables, llenas de magia en Mallorca, París y Madrid, donde encontró en los estudios de los pintores, o en las salas de museos ese asombro perpetuo, como lo decía de Picasso:

*Ochenta y cinco años, Pablo, animales
Como la dura piel del lagarto,
Las suaves tetas de Moby Dick,
La mirada rebosante de fiero amor que actúa de un
toro sangrando.
Y de vegetales paciencias, Pablo,
También de vegetales paciencias,
Mientras la yedra sube pegajosa,
Amorosa, ruïnosa,
Cubriendo los epitafios del Panteón de Hombres Ilustres,
Y un mirlo deja caer la grosella de pico
Para silbar una canción ruin,
Y los algarrobos crían sus vainas de color chocolate
(un asno vestido de obispo se relame).
Si adivinaste la arritmia de los minerales
Te la contaría, Pablo
El incierto latido del cuarzo, de la sal, de la pirita,
del manganeso, etc..*

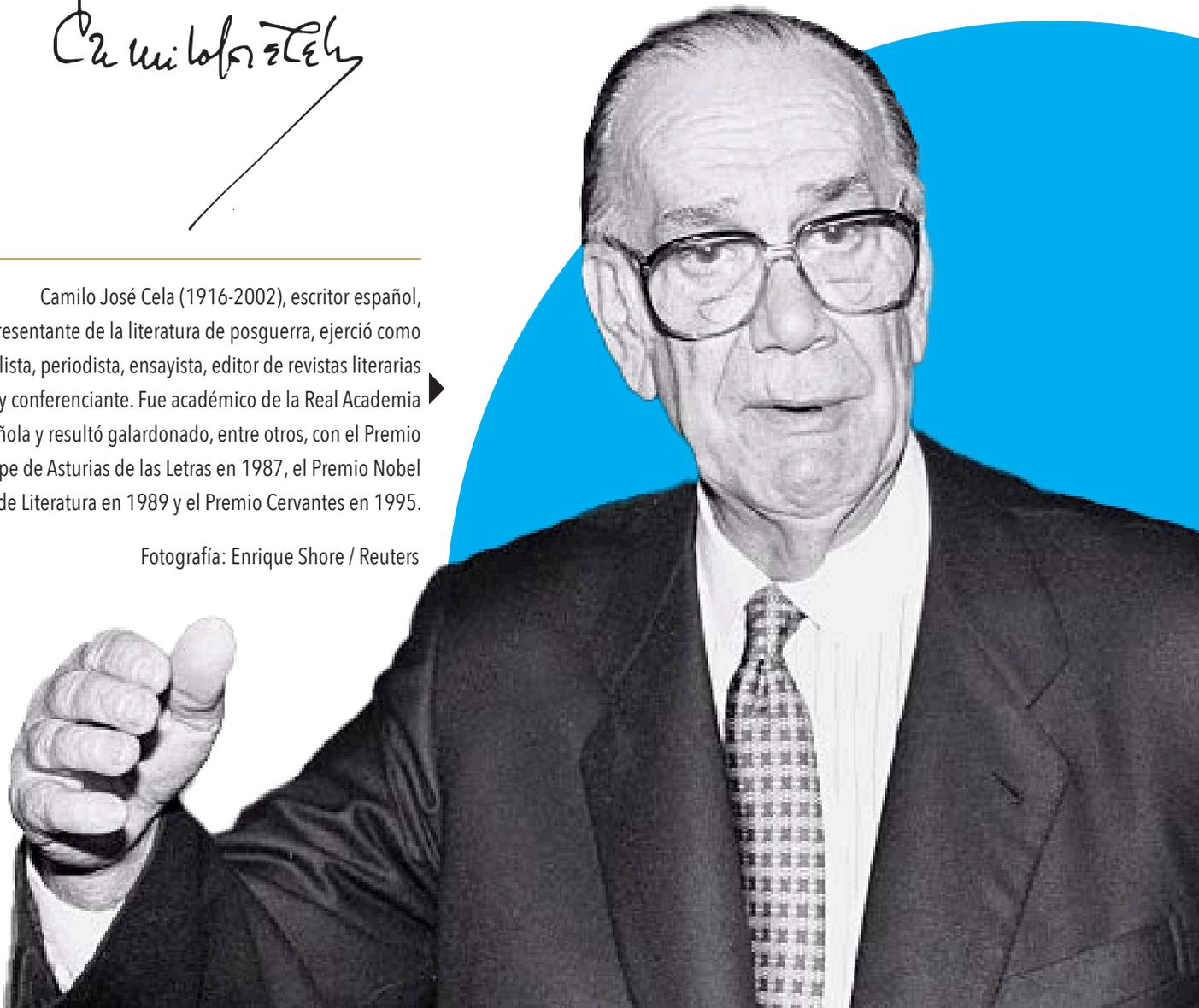
Camilo José Cela

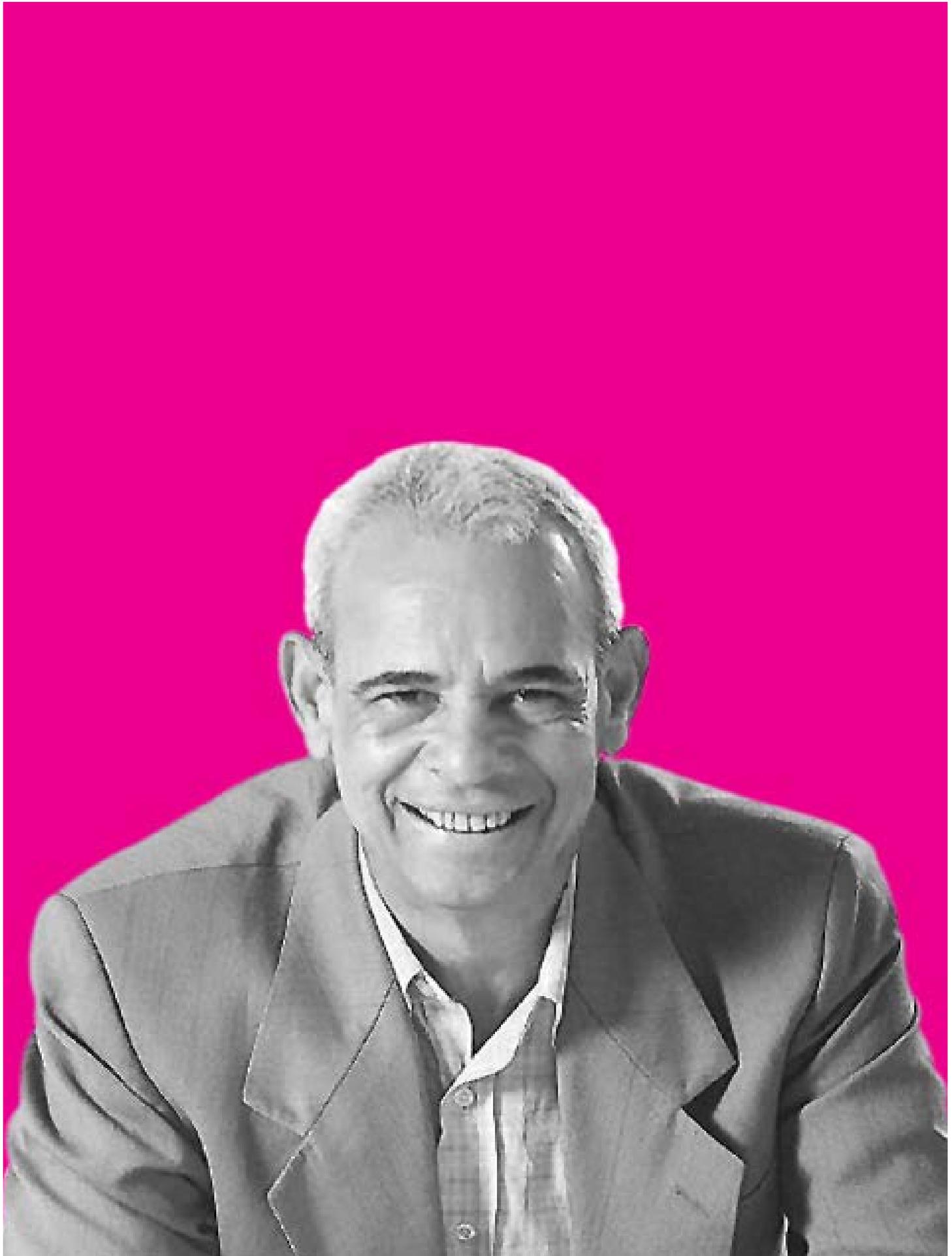
Camilo José Cela (1916-2002), escritor español, representante de la literatura de posguerra, ejerció como novelista, periodista, ensayista, editor de revistas literarias y conferenciante. Fue académico de la Real Academia Española y resultó galardonado, entre otros, con el Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1987, el Premio Nobel de Literatura en 1989 y el Premio Cervantes en 1995.

Fotografía: Enrique Shore / Reuters

Decía Cela que siempre fue un solitario – igual que lo fueron sus amigos Picasso y Miró-, pero perpetuamente un gran seductor intelectual. Incomparable en la España de posguerra. Fue su revista *Papeles de Son Armadans*, un excelente registro memorioso de las convulsiones de las vanguardias artísticas, literarias y culturales de su época. Un ejercicio de crítica, de memoria vida, cuyo registro del siglo XX es asombroso: arte, poesía, ensayo, pensamiento crítico, crónica; todo en un mismo camino: La historia de Hispanoamérica y europea.

Camilo José Cela fue un creador total, que al igual que Octavio Paz, Yves Bonnefoy, Paul Valéry, Rafael Alberti, Cees Nooteboom, Claude Esteban, José Hierro, José Ángel Valente, John Bergen y John Ashbery, dieron voz y sentido al arte de su época. Fueron poetas, críticos y visionarios de un universo maravilloso de arte moderno. Cela, en particular – quizá junto a Octavio Paz, curiosamente ambos Premio Nobel, seguidos 1989 Cela y 1990 Paz - testigos memoriosos de todas las vanguardias.





Miguel Ángel Martínez, primer actor dominicano de cine, televisión y teatro.

EL CORTO CINEMATográfico COMO PUNTO DE PARTIDA CREATIVO EN LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL

Agustín Cortés Robles



Agustín Cortés Robles, nace en Santo Domingo. Se graduó de Cineasta el 28 de octubre de 1983 en la Universidad Autónoma de Santo Domingo, formando parte de la primera promoción universitaria de cineastas del país. Posee una maestría y una especialidad en Educación Superior (2003-2005) de la misma Alma Mater. Es miembro fundador del Colectivo Cultural "Generación 80" del país. Ocupó la Dirección de la Escuela de Cine, Televisión y Fotografía de la Facultad de Artes (UASD), durante dos periodos: 2008-2011 y 2011-2014. En esa unidad docente, además de Director, fue coordinador de las cátedras Teoría e Investigación Cinematográfica y Técnica Cinematográfica. Es autor de varios libros sobre el cine, el guion y el audiovisual en el país.

Ante las particularidades del Corto Cinematográfico, sea ficción o documental, cuya definición universal abarca el siguiente criterio: Un Cortometraje es una producción audiovisual de un tiempo de proyección inferior a los treinta (30) minutos, y puede tener como argumento fundamental cualquier tema.

Por lo general los cineastas lo utilizan como primer paso para iniciarse y dar a conocer su talento en el mundo cinematográfico.

Independientemente de su brevedad en pantalla, es posible que exija tanta dedicación creativa y técnica como si se tratara de un largometraje de ficción o documental. En ese orden su realización no debe verse como un simple y llano ejercicio más. A partir de su buena producción e impacto en los espectadores y expertos de la industria, se han alcanzado grandes presupuestos y extraordinarios proyectos largometrajes de ficción y documental.

La producción de un corto cinematográfico, sea ficción o documental, debe contar con el siguiente procedimiento creativo:

En primer lugar, una buena idea. A esa idea debemos darle un buen tratamiento dramático para que tome forma guionizada, dando a conocer su perfil realizable. Posterior a ello aplicarle a su argumentación varios análisis creativos, en interés de que se determinen sus rasgos dramáticos fundamentales y la mejor manera de convertirlo en un producto audiovisual de importancia ante los productores de la industria cinematográfica.

Para aquellos cineastas nacionales e internacionales a quienes les agrada asumir retos creativos, anexo la propuesta audiovisual CABO CARMELA, de mi autoría, y de la cual podemos partir para hacer un corto de ficción, pero cuyo argumento también nos permitiría realizar un largometraje de ficción.

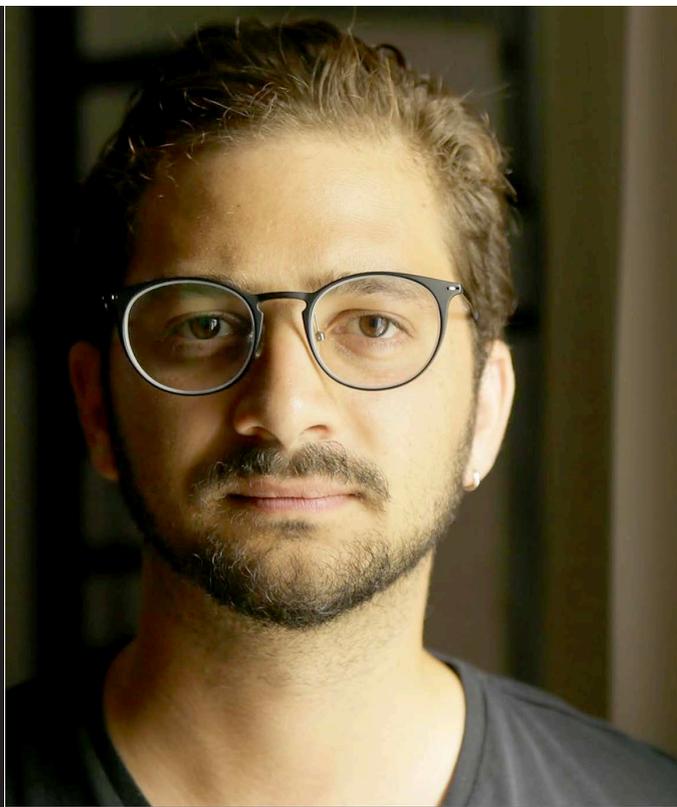
*Espero nos encontremos pronto en el set de rodaje.
Cabo Carmela*

*Un guión para un corto que puede convertirse en
un largo metraje cinematográfico.*

*Dedicado a Miguel Ángel Martínez, primer actor
dominicano de cine, televisión y teatro...*

*...Y al cineasta José María Cabral, director y
realizador joven del Cine Dominicano.*

Agustín Cortés Robles



El director de cine José María Cabral.

SINOPSIS

Después de concluida la Revolución Constitucionalista de Abril del año 1965, la Ciudad Colonial de Santo Domingo continuó siendo una zona estratégica para los grupos opositores al sistema y al gobierno del Dr. Joaquín Balaguer.

Allí residían y se juntaban los principales líderes de izquierda durante cada semana a analizar la realidad nacional, y a planificar las acciones políticas y militares necesarias para debilitar un régimen que se tornaba cada vez más represivo.

El agente especial Miguel Ángel Rodríguez, ha recibido la orden superior de llevar a cabo una misión de extrema sensibilidad militar y política, junto a la también extraordinaria agente Carmela Fernández.

Su lugar de operaciones será el restaurante Mario, famoso centro de diversión ubicado al borde oeste de la Ciudad Colonial.

ARGUMENTO

Luego de aniquilados los movimientos guerrilleros de los Palmeros en 1972, y de Francis Caamaño en 1973, los grupos militantes de izquierda en el país mantenían firme la idea de implementar un cambio político radical en la República Dominicana.

Para muchos dirigentes que habían combatido al lado del líder de la Revolución Constitucionalista de Abril del año 1965, era difícil aceptar su desaparición física de manera simple a manos de las fuerzas militares y policiales del régimen de la época.

Cuidando sus pasos y acciones en el difícil ambiente político que se vivía en el país, decidieron formar células en sindicatos de instituciones estatales y empresas privadas, así como en instituciones educativas y culturales, tanto en la ciudad capital, como en el interior del país. Los organismos de seguridad daban seguimiento constante a los principales líderes de esas agrupaciones disidentes, con la expresa intención de anticipar hechos que pudieran afectar la vida social y económica de la nación.

En el último trimestre del año 1973, los organismos de inteligencia reciben informes cada vez más alarmantes sobre la preparación de actos terroristas, agitación y sabotaje, aprovechando la celebración del tradicional torneo de beisbol profesional del país.

En la ciudad colonial, espacio estratégico de los grupos de izquierda dado su valor simbólico luego de concluidas las acciones de la Revolución Constitucionalista del 1965, se llevan a cabo diversas reuniones para planificar las acciones conspirativas que ya el gobierno sospechaba. Agentes infiltrados, y personeros vendidos al mejor postor, han transferido datos contundentes a las estructuras de contrainteligencia del Estado, de forma que los hechos planificados sean abortados con suficiente anticipación.

Una de las células izquierdista más activa es la “Jobo Bonito” del sector de San Lázaro, cuyo punto de reunión semanal es el famoso y concurrido restaurante Mario. Ubicado en la calle Palo Hincado esquina Avenida Bolívar, a pocas cuadras del antiguo barrio intramuros, el Mario era un espacio clave para hacer una reunión semanal de alto nivel, sin levantar sospecha alguna, entendían los integrantes de las organizaciones opositoras al régimen.

Enterados los organismos de seguridad nacional que ese encuentro se lleva a cabo sin dilación alguna los domingos de cada semana, a las seis (6:00 pm) de la tarde, deciden organizar una redada para atrapar sus principales dirigentes. Para esa labor tan sensible envían a dos de sus más connotados y hábiles agentes, el sargento Miguel Ángel Rodríguez y la cabo Carmela Fernández.

GUION

Panorámica exterior del restaurante con movimiento vehicular. Plano general y amplio fachada exterior y letreiro del restaurante. Plano de conjunto llegada del cabo Carmela al lugar. Seguimiento en plano medio hasta la puerta de acceso.

Panorámica interior del bar, con televisión encendida, domingo 6:05 p.m. Partido de Beisbol entre los equipos

Licey-Escogido. Plano general contertulios comporten en ochos mesas dispuestas e n el lugar celebran desarrollo del partido. Plano de conjunto destacando mesa al fondo a la izquierda. El agente encubierto Miguel Ángel Rodríguez, mejor conocido en el DNI como “Mellizo Candela”, espera tranquilamente su compañero de guardia. Vestido como un caballero de clase media de la época, pide otro trago al camarero y prende su segundo cigarrillo.

Ese ambiente se torna cada vez más festivo, pues ambos equipos desbordan las pasiones de los contertulios presentes en el lugar. Ya con su vaso reabastecido, Miguel Ángel se da un sorbo y queda prendado de la chica monumental que ha llegado al bar. Ella que lo conoce bien porque ha visto sus fotos en la dirección de inteligencia nacional, saluda a los presentes cerca de la cantina y mueve de manera sensual y paciente cada una de sus curvas por todo el salón hasta llegar donde se encuentra el sargento Miguel Ángel. Ambos intercambian saludos como si de enamorados se tratara y se sientan. Miguel Ángel en voz baja le dice a su sensual compañía, diablo pero Morillo si me conoce bien, ese si sabe mis gustos. Te sacó del cabaret de Herminia para esta misión tan especial. Espero que siga especial después de agarrar estos come mierda comunistas. Ya tu salida está paga, lo mejor es que la aprovechemos.

La cabo Carmela, sumamente conocida en los más encumbrados círculos policiales y militares es una agente encubierta con más de veinte misiones exitosas, le pregunta al sargento Miguel Ángel “¿alguna novedad?”. Este contesta hasta ahora nada mi vida, pero según los informes esos desgraciados se reúnen aquí los domingos de cada semana a partir de las 6 y 30 p.m., vamos a esperar que lleguen, los agarramos mansitos y luego tú y yo seguimos la ruta de las calles colorá, verdad? Morillo no es loco, él sabe que a mí me encantan los cueros de nivel y tú eres lo máximo de Herminia, Carmela. Diablo que mujerón me mandaron para esta sencilla misión, externa con evidente entusiasmo el agente Miguel Ángel.



"Trabajo Sucio", dirigida por David Pagán (2018).

Carmela le inquiera, puedo tomar algo? Y él contesta: pues claro mi amor lo que tú quieras, eres una reina y te mereces lo máximo, si el jefe no lo paga, lo pago de mis cuartos, coño.

Él le pita y hace señas al camarero de que se acerque y le dice, la dama desea ordenar algo, tráigale lo que desee. Ella en tono pausado y cordial pide una cerveza presidente pequeña. Miguel Ángel aprovecha el momento y pide otra recarga de su trago, además hielo y una soda amarga.

El camarero asiente y contesta sí señor, lo que usted ordene. Las ocho parejas sentadas en el restaurant continúan tomando, comiendo y disfrutando del partido en la televisión que ya pasa del quinto inning. Carmela y Miguel Ángel continúan una conversación en tono sensual para dar la impresión de que entre ellos hay un entendi-



"Cristiano de la Secreta", dirigida por Archie López (2009).

miento amoroso y que en cualquier momento se irán del lugar a compartir de manera íntima.

El camarero Domingo que forma parte de la célula comunista de la zona, ya ha advertido a los demás integrantes que no se acerquen al lugar, pues los organismos de seguridad han montado un operativo militar para arrestarlos.

Independientemente de la presión psicológica que ante la presencia de los dos agentes encubiertos está viviendo, decide llevar a cabo su mejor actuación.

Atiende al público presente, sirve los tragos, anota los pedidos para llevar, y los que solicitan de las mesas establecidas. Atiende los agentes y lleva su pedido. En ese instante la pareja decide hacer un brindis ante el feliz encuentro. Carmela asiente y levanta su copa para chocar el vaso con whisky con Miguel. Luego del brindis Miguel

Ángel queda pensativo y comenta con Carmela el retraso de los comunistas ese día, y ante la situación negativa, decide hablar directamente con Domingo “el camarero” sobre el grupo de la tertulia habitual de los domingos. Le externa además, a Carmela en tono jocosos y cínico, los comunistas son muy serios y puntuales con sus compromisos, nunca fallan, por eso siempre los agarramos y les damos sus pelas.

Vamos a probar a Domingo, él debe saber algo sobre esta rara ausencia, pues quien los atiende semanalmente es él. Con o sin propina, alguna amistad debe existir entre ellos. Tú viste el reporte del lugar, llevan más de tres meses reuniéndose aquí los malvados. Sí, lo vi contesta Carmela, algo debe saber sobre ellos Domingo. Eso es lo que creo contesta el agente Miguel Ángel, y acota: apretamos esta rata para que vomite, y llama con deliberada habilidad investigativa al dependiente y le dice: Domingo ven acá, pero y qué ha pasado con tus amigos comunistas que hoy no han venido a reunirse? Dónde andan? Quién les avisó de nuestro operativo?

No sé señor, no sé nada de comunistas, ni de eso que usted dice.

Domingo no te me hagas el pendejo, tú tienes más de diez años aquí y los conoces a todos. Tú quieres coger piña y cárcel por ellos? Dime qué se mueve o Carmela y yo haremos un reporte de tu trabajo poco colaborador en el departamento nacional, sabes cuál es verdad? Allí los chuchos son de goma y los mojan con aceite quemado de camión, tú quieres probarlos? Qué tú crees Carmela, lo denunciaremos? Dame algo Dominguito y que sea rápido, porque esta plancha de esos tígueres hoy no está bien. A mí me parece que alguien les avisó a esos comemierda. Recibiste alguna visita inesperada o llamada telefónica temprano para advertirles? ¿Vino uno de ellos temprano y te dijo que no venían hoy?

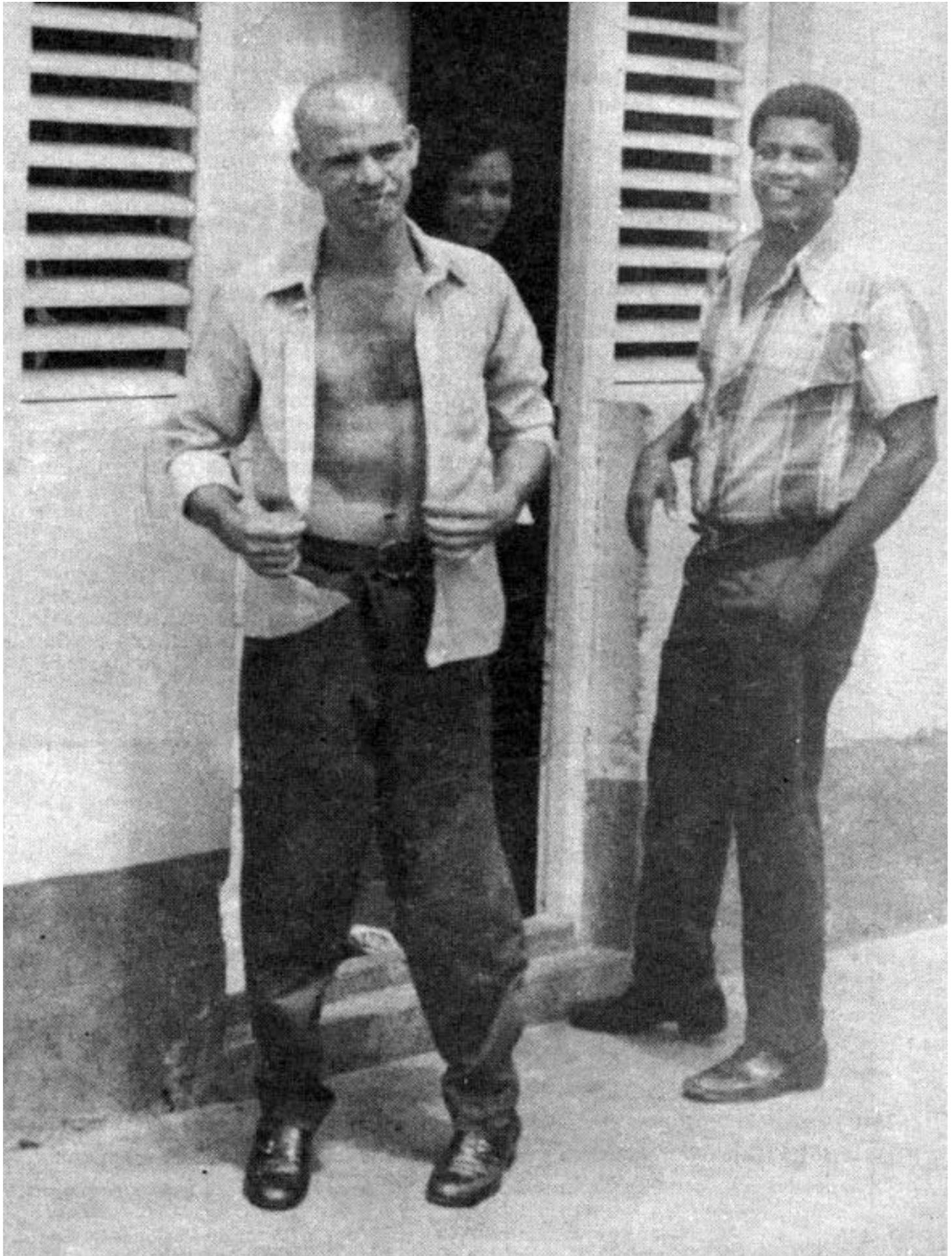
Ante tanta presión psicológica, Domingo les dice que lo dejen hacer un par de llamadas e ir a la cocina a ordenar otros pedidos. Perfecto, ve y haz tu trabajo Domingo, pero

antes de marcharse, Miguel Ángel le agarra fuerte su mano izquierda y le dice al oído: tú vez ahora tú estás actuando como es y a tono con la Ley. Domingo acércate un poco más hermano y escucha: no me jodas la noche por favor, una hembra como Carmela cuesta quinientos (500) pesos dónde Herminia y ya el departamento los pagó, no me hagas esperar. Tengo que atenderla pronto, tú sabes, estoy tan caliente que quemo. Domingo está un poco contrariado, nervioso, y hasta su rostro luce cambiado ante la insistencia del agente Miguel Ángel, quien suelta su brazo pero queda con una mirada incisiva sobre el rostro de Domingo.

Domingo se aleja un poco del sargento encubierto Miguel Ángel, recupera la compostura y le dice vengo en unos minutos, sólo déjenme hacer un par de llamadas. Muy bien hermano, te esperamos tranquilos, ya somos tres en esta misión. Miguel Ángel comenta con su compañera de misión: vez Carmela a estos empleados solo hay que apretarlos un poco psicológicamente para que se meen y caguen. En breve viene con los datos de la situación y tú y yo podremos marcharnos a gozar. Estás de acuerdo morena bella? Carmela le contesta claro comandante, todo lo que usted ordene. Mami pero trátame con cariño, no me hables de comandante, dime amor, papi, cariño, papucho, tómate toda la confianza que desees. Entre tú y yo los rangos no cuentan.

El ambiente en el restaurant continúa alegre y el juego de beisbol en su mejor momento, amenaza del Licey en el octavo para empatar el partido e irse arriba, es el escenario planteado. Los contertulios celebran y brindan. Solicitan otras rondas y más comida. Otra ronda y más picadera, Domingo...!!! Vociferan con insistencia.

Domingo regresa y se acerca a la pareja de agentes y les dice que un familiar cercano le ha confiado que ellos están para el Play. Para el Play? Pregunta asombrado Miguel Ángel. Para el Play reitera Carmela. Pero y qué pueden buscar allá hoy? Se pregunta Miguel Ángel, en tono analítico. Domingo les repite eso es lo que me han dicho algunos amigos que pude contactar. Miguel Ángel pien-



Horacio Veloz, Miguel Ángel Martínez y Josefina Tiburcio, en "El hombre que atrapaba fantasmas" (1987) / Fuente: IMDB.

sa y dice, espera, espera Carmela, y qué estarán tramando esos tigueres allá? Cuidado, mucho cuidado con eso!!! El Play está lleno de gente hoy, es un partido clave de Licey y Escogido. Hay coño Carmela y si se les ha metido en la cabeza a estos tigres colocar una bomba en el lugar? Domingo necesito hacer una llamada de manera urgente, el comandante Morillo debe de enterarse pero rápido de este cambio de panorama. Carmela espérame aquí, debo hacer esa llamada. El mozo Domingo que ha escuchado las conjeturas y análisis entre ambos agentes le dice si use el teléfono, está al final de la barra.

Miguel Ángel se mueve rápidamente de su asiento, mientras Domingo y Carmela conversan sobre esa acción que ya sabían. Carmela, novia de Antonio, segundo al mando de la célula comunista “Jobo Bonito” de la Zona Colonial, había advertido al grupo sobre el operativo montado. Domingo le dice gracias a ti por esa llamada de esta mañana pude avisarles a los muchachos. De todas formas ellos dicen que se van a hacer sentir hoy, y van al Play a apagar la luz o a realizar cualquier otra acción de sabotaje, si las condiciones se lo permiten. Ya tú sabes, trata de irte cuanto antes con este amigo para que se olvide del tema. Se ve que es un parlanchín y borrachín de poco nivel moral e intelectual. Esas son las personas que la revolución debe llevarse por delante cuando triunfe en el país. Cállate no me contestes, ahí viene. Llega junto a la pareja el agente Miguel un poco contento y le dice a ambos, ya nos vamos, hemos sido relevados de la misión. El comandante Morillo alertó el equipo del Ensanche la Fe, donde está el Estadio Quisqueya y envió refuerzos para allá. Qué te parece Carmela, disfrutaremos al máximo esta noche entera, externa Miguel Ángel!!! Ella asiente y le dice muy de acuerdo, nos lo ganamos. Así me gusta escucharte mardita, le contesta Miguel Ángel. Antes de partir, el agente aprovecha y llama a Domingo que se había alejado a atender otros clientes y le dice: traemos la cuenta papá, pues estos dos cuerpos se marchan a otro espacio más íntimo, o tú te opones desgraciado!!! Nooo, jamás, responde el buen

Domingo. Esa cuenta son unos chelitos oficial, la casa los invita, dejen eso así, les dice. Carmela sonríe y mira a Miguel Ángel diciéndole que bueno es Domingo con la Ley, no cree agente!!! Miguel Ángel la mira de lado, pero con cierto tono de cinismo agrega: De todas formas yo le dejo cincuenta pesos de propina a Domingo, pues a partir de ahora él pasa a ser un importante agente a cargo de los servicios investigativos de la Patria, y le entra el dinero en el bolsillo de la camisa y aprovecha para agregar: Contamos contigo Domingo en el Mario para que nos informes de todo lo que sucede día por día en tu lujoso lugar de trabajo, incluidas las reuniones semanales de tu grupito de amigos comunistas, que posiblemente se hayan salvado hoy por el jueguito de pelota ese.

No, jamás me ligo con los clientes y con comunistas menos, externa Domingo. A la orden siempre señor. Cuente con mi ayuda.

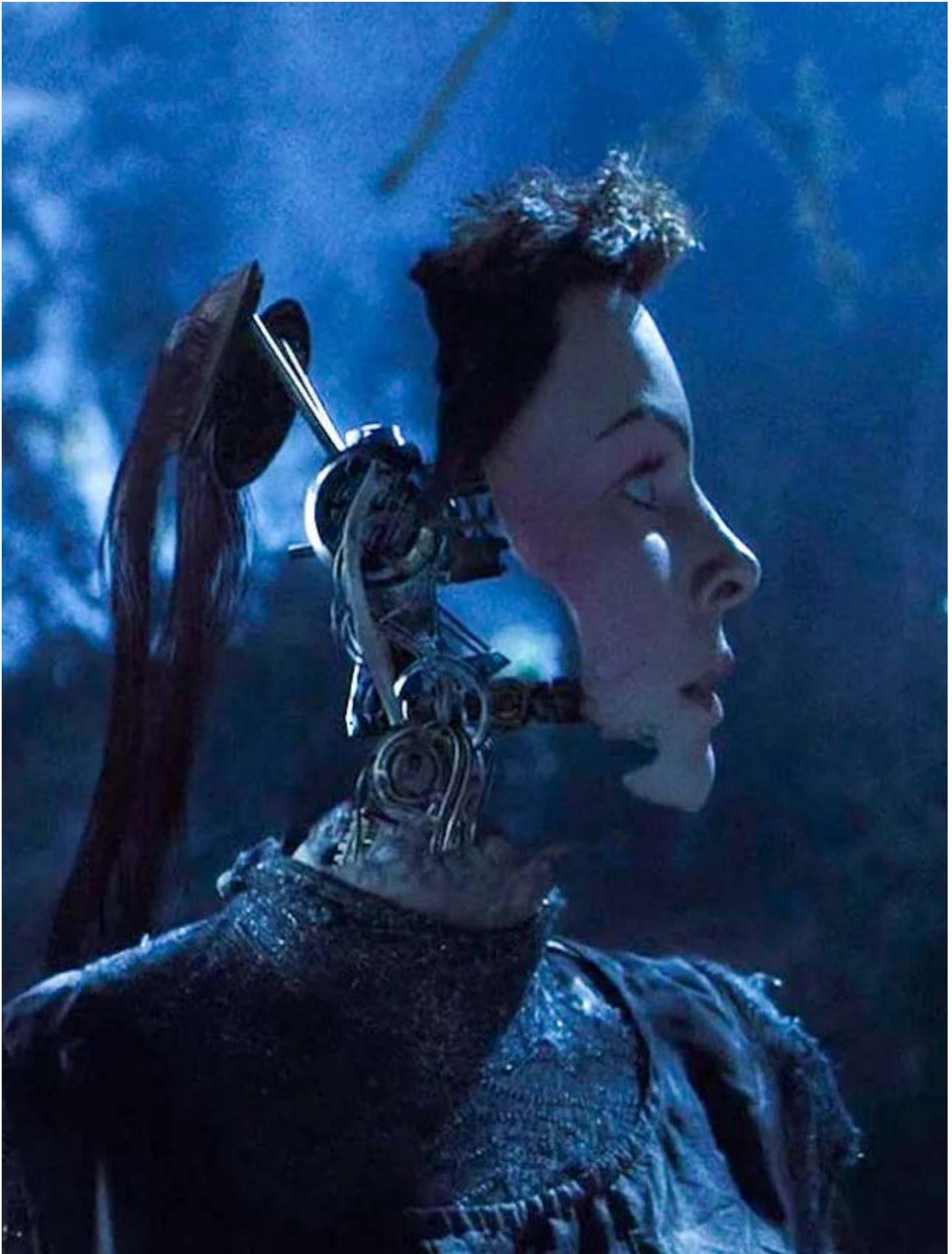
Domingo, Domingo hermano, ya sabes que tú y todo lo que se mueva en el Mario está bajo nuestra vigilancia, le externa de forma cínica el agente Miguel Ángel.

Cuídate Domingo y cuídanos por el bienestar de tu familia y de la Patria, mientras, Carmela y yo vamos a dar candela esta noche.

La pareja se levanta de sus asientos, ya agarrados de manos, se marcha y todos los presentes en el restaurant los observan, pero de inmediato prestan atención al partido que se ha empatado en el noveno inning entre los eternos rivales. Muestras de satisfacción y alegría en el bar. Domingo aplaude y goza con ellos para despejar toda duda de su labor habitual en el Mario.

Sonido de narrador del partido, los fanáticos en el estadio y las expresiones delirantes de los contertulios en el bar.

Agustín Cortés Robles



A.I. Inteligencia artificial (o simplemente A.I.) es una película de ciencia ficción estadounidense de 2001 dirigida por Steven Spielberg.

COMPUTADORAS CUÁNTICAS, INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y EL FUTURO DEL CINE



Marlon Soto

Estudió en el Brooklyn College, CUNY, donde obtuvo un BA en producción de cine. Fue director de la Dirección Nacional de Cine y Viceministro de Asuntos Cinematográficos para el Ministerio de Cultura. Actualmente trabaja en la posproducción de su primer largometraje, titulado "Monstruos".

En 1985, el eminente físico británico David Deutsch¹, publicó un estudio revolucionario sobre un nuevo tipo de ordenador. En el ensayo, el científico analiza, en teoría, las propiedades de una computadora cuántica. Este hipotético artilugio había surgido gracias a las investigaciones de, principalmente, Richard Feynman, Yuri Manin y Paul Benioff, quienes alegaban que para simular sistemas microscópicos complejos, como núcleos atómicos, que operan bajo las leyes de la mecánica cuántica, un ordenador convencional no era apropiado. En otras palabras, la simulación de un sistema microscópico requiere de los principios de una teoría de lo atómico. El simulador debe ser extrapolado al terreno de lo simulado.

Este es el fundamento de la teoría cuántica de la información: un sistema clásico, descrito por magnitudes continuas, y regido por las leyes de Newton, no puede simular un sistema cuántico (eminentemente discreto). Deutsch¹ explora varias propiedades fascinantes de estos potentes instrumentos, en aquel momento, hipotéticos. Define una máquina para computar como cualquier sistema físico que toma una serie de inputs y los evoluciona hacia un conjunto de outputs. Invocando las leyes de la mecánica cuántica llega a una conclusión deslumbrante, que eleva a la categoría de principio¹:

“Todo sistema físico finitamente realizable puede ser perfectamente simulado mediante un modelo de máquina informática universal que funcione por medios finitos”.

Las computadoras operan utilizando una serie limitada de operaciones (el algoritmo) y el sistema a ser simulado debe contener un número calculable de variables. Estas máquinas almacenan la información usando bits. El bit (*binary digit*) es la unidad básica en la computación digital. Para ordenadores convencionales tiene un carácter binario: 0 o 1, *on* u *off*, abierto o cerrado, etc. Pero de acuerdo a la proposición de Deutsch¹ desde un agujero negro, hasta un cerebro humano, que contienen enormes, aunque limitadas, cantidades de información, pueden ser simulados por un aparato como el que proponen él y sus colegas. En esencia, un sistema físico puede servir para simular a otro porque es una máquina que computa.

La conclusión es que, si hay capacidad computacional suficiente, y los medios propicios, llegará el momento cuando no podremos distinguir entre una simulación y el sistema real simulado. La simulación sería perfecta. Ese es el objetivo de la ciencia de la computación mediante este nuevo tipo de simulador cuántico: ya no opera con bits, sino con *cúbits* (*quantum bits*). Ya no son dos opciones para almacenar y procesar información, sino un sinfín de posibilidades, las que nos permite la mecánica cuántica,

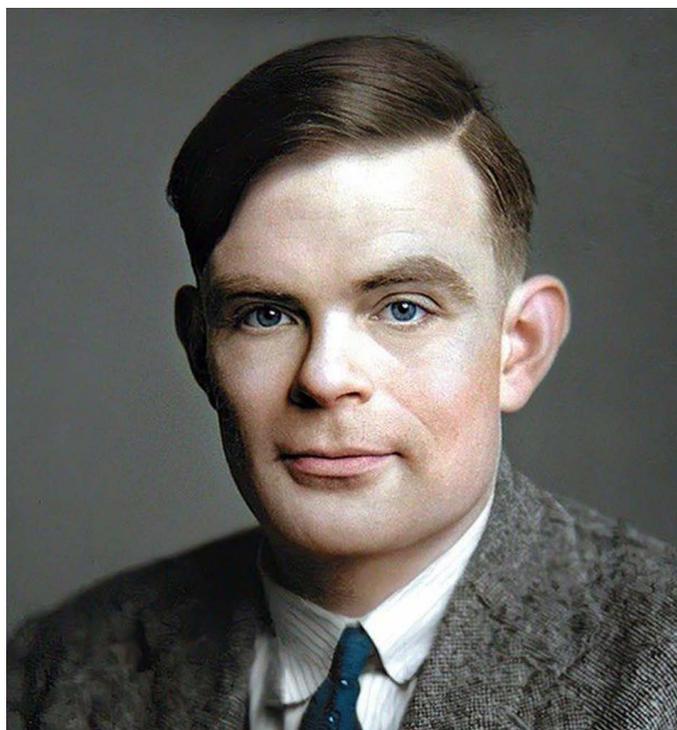


David Deutsch es un físico de la Universidad de Oxford, miembro de la Royal Society / The Economist / Lulie Tabett.

que no trabaja con certezas sino con probabilidades. Esto introduce una capacidad de procesamiento sin precedentes, precisamente la que se necesita para simular complejos sistemas físicos.

Pero el trabajo de Deutsch se apoyaba en otros conceptos, mucho más antiguos, aunque no menos innovadores. Porque, ¿qué es una máquina universal? Sus cavilaciones sobre las computadoras cuánticas descansaban sobre ideas propuestas décadas antes por el gran matemático Alan Turing², también británico. En 1937 introdujo una máquina abstracta con la que pudo extraer principios universales sobre la computación. La *máquina de Turing*, también en teoría, podía ejecutar cualquier algoritmo dadas las instrucciones (programación), capacidad infinita de almacenar información, y borrarla, y una unidad para ejecutar el programa.

Dentro del esquema de Turing, una máquina universal es aquella capaz de simular a otras máquinas de su tipo. Es decir, su carácter es universal en el sentido de que todos los ordenadores, digitales o no, son idénticos: no se necesita construir uno diferente para realizar operaciones



Alan Turing, fue genio matemático, es considerado padre de la inteligencia artificial y la computación moderna (1951).

distintas. Un programa específico puede correr más rápido o más lento en una de estas máquinas, pero será ejecutado usando los mismos fundamentos. Aunque las computadoras digitales modernas no son máquinas de Turing, obedecen a estos principios.

Es en ese sentido que las computadoras cuánticas son universales. La afirmación de Deutsch es un principio físico, e introduce la computación en el corazón mismo de la física. En esencia un sistema físico, un grupo de átomos, por ejemplo, puede usarse para simular otros sistemas físicos similares: son computadoras.

Cuando Deutsch introduce este nuevo avance ya la pregunta obvia se había formulado mucho antes: ¿puede una máquina también simular la inteligencia humana? Turing³, en otro trabajo pionero, publicado en 1950, había propuesto una respuesta, inaugurando una nueva rama de la ciencia a su paso. La forma de abordar el enigma fue proponiendo un test: si un interrogador no puede determinar quién es quién, haciendo una serie de preguntas por escrito a un ser humano y a una máquina (ambos fuera del alcance de su vista), entonces esa máquina ha pasado el

test de Turing y puede considerarse como una inteligencia artificial (IA). Tanto las preguntas como las respuestas se exigen por escrito porque la voz puede diferenciar a una máquina de un ser humano, además de que esta es irrelevante para determinar la inteligencia. Turing lo llamó el *juego de la imitación*.

Con el tiempo se han definido dos tipos de AI: una débil y otra fuerte, o general⁴. La primera se basa en programas que pueden servir para responder preguntas como lo haría un ser humano, para guiar vehículos autónomos, o para reconocimiento facial, por ejemplo. Es el tipo que se implementa actualmente. La IA fuerte es de otra naturaleza, que algunos consideran imposible: una máquina capaz de aprender por sí misma, evolucionar hacia estados superiores de capacidad cognitiva y adquirir consciencia. Como un niño, aprendería desde cero y, tanto su inteligencia como sus conocimientos, irían incrementando con el tiempo.

Para una IA general la consciencia no sería una mera simulación sino una propiedad intrínseca emergente, debido a un potente algoritmo y a la capacidad de procesamiento de la máquina que ejecuta el programa, previsiblemente una computadora cuántica. Sería poseedora de una mente, en el sentido humano. Se asume que el medio usado por dicha mente para hacerse realidad es irrelevante. Puede ser biológico (un cerebro) o un potente ordenador. Todo es visto como un proceso computacional, una serie de algoritmos. Es un postulado fundamental de la llamada filosofía de la mente.

Esta entidad, todavía hipotética, acarrea una posibilidad alucinante: un objeto que, por sus propios medios, se haga exponencialmente inteligente hasta el punto de superarnos. A este evento se le llama la singularidad. Y, según su defensor Ray Kurzweil⁵, la fecha sería el 2044. Está escrita con letras grandes, en la página 136 de su famoso libro sobre el tema.

Al margen de que la profecía de Kurzweil se cumpla o no, actualmente las computadoras cuánticas y la IA débil

han pasado de la teoría a la realidad, y forman parte de una industria que invierte billones de dólares en investigación e involucra a grandes empresas, como Google e IBM. La construcción de computadoras cuánticas rápidas se ha convertido en una competencia a nivel internacional. Potencias como los Estados Unidos y China han trabajado sin descanso para alcanzar la *supremacía cuántica*: el momento cuando superen a los potentes superordenadores actuales, en todos los sentidos. Aunque se ha alcanzado la supremacía en ciertos aspectos, todavía no es universal. Pero al momento de escribir estas palabras, China lleva la delantera.

A la luz de estos avances cabe preguntarse, ¿ha habido en la historia otros dominios donde se intentará alcanzar algún tipo de evento parecido a la supremacía cuántica, donde una parcela de la realidad ha querido ser simulada hasta el punto de querer igualarla o superarla?

Al menos, hay un quehacer humano donde la imitación da origen a otra visión del mundo: el arte. Y, *en el principio, fue la imagen*. Congelar instantes en el tiempo es, desde los albores de la humanidad, parte de una necesidad vital que, paradójicamente, quizá, obedece a un deseo de inmortalidad. Los grabados en cavernas, que datan del paleolítico superior (unos 40,000 años a. C.), esparcidos por distintas partes del mundo, son el inicio de un impulso, también, creativo. Pero aparte de un formalismo, de una estilización, que se asumió por décadas, hoy los historiadores del arte piensan que el aspecto fundamental de esa actividad era de origen naturalista.

El humano de la prehistoria dibujaba con la certeza de que al emular la forma de un animal ya lo había capturado. De ahí lo sorprendente de la exquisita ejecución de aquellos “grabados”, pues equivalía, literalmente, a cazar al animal. Investigadores como Arnold Hauser⁶ apuntan hacia este hecho, y ciertos aspectos modernos ya presentes en el arte rupestre: lo espontáneo, una acción tomada al vuelo con simples matices, una impresión. Estas técnicas están muy cercanas a la fotografía y al impresionis-

mo, quizá mucho más de lo que quisiéramos aceptar. Sin técnica y sin los métodos formales, estos precursores del arte lograron creaciones de singular destreza. Pero su propósito es el de una raza sin dios, sin poderes que adorar, sin religión. Su arte naturalista está subordinado a la supervivencia cotidiana.

Con los avances técnicos, especialmente durante la Edad Media y el Renacimiento, las imitaciones de la naturaleza y de las acciones humanas se hicieron más fieles a la realidad. Y cuando el arte comenzó a representar los sentimientos, *las cosas como se sienten, no como se ven*, volcándose hacia lo abstracto, a finales del siglo XIX, apareció la fotografía. El realismo entró de lleno en el mundo pictórico, pero desde otra dirección: la ciencia moderna y la tecnología. Una fotografía es una simulación casi perfecta, en dos dimensiones, de aspectos del mundo físico. Muchos debatían sobre cuáles características de esta innovación podían llamarse arte.

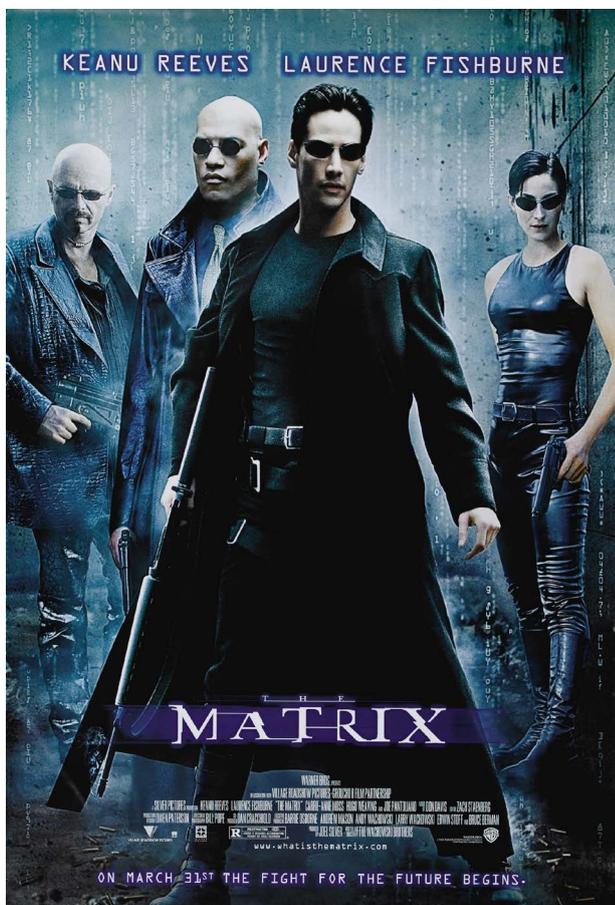
A pesar de las dudas estéticas, era necesario dar el próximo gran paso: captar la vida en tiempo real con imágenes en movimiento. Los hermanos Lumière, junto a otros pioneros, como Thomas Edison y Étienne Jules Marey, lograron el prodigio⁷. Al principio, los Lumière se limitaban a la filmación de eventos cotidianos, de desfiles militares, de personajes famosos haciendo cualquier gesto. Pero sin la manipulación de la materia prima, inherente a todo quehacer artístico, el nuevo medio era considerado un juguete pasajero.

Hoy nos resulta increíble el origen casi despreciable del cine. Era una de las tantas atracciones del vodevil, o teatro de variedades, que alcanzó el esplendor en la década de 1890, cuando se construyeron grandes teatros para la audiencia. Los recintos más suntuosos estaban ubicados en Nueva York. Abiertos desde las 10:00 am hasta la medianoche, como nos informa Gomery⁸, el visitante podía encontrar allí desde perros amaestrados, payasos, marionetas, hasta artistas de toda índole. El cine era solo una atracción más, de una duración de 15 minutos, promedio.

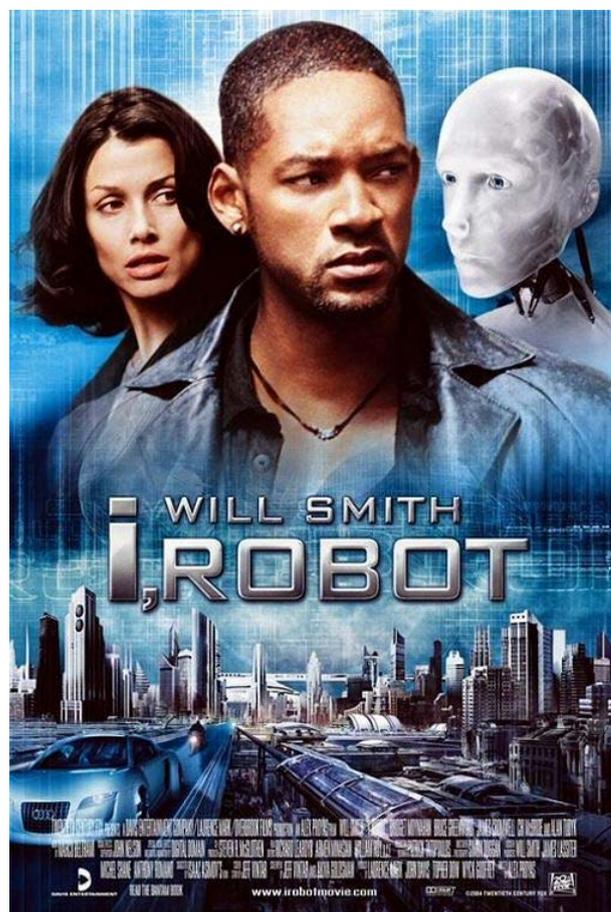
Solo cuando se separó del vodevil y cobró vida propia, primero en el *Nickelodeon* de Edison, a partir de 1906, y luego en salas independientes, el cine dio los primeros pasos para convertirse en arte. Otro momento fundamental en su transformación fue cuando se distanció de las estáticas grabaciones que los hermanos Lumière habían impuesto en casi todo el mundo (con el único propósito de vender equipos), y entró en el cerebro de Georges Méliès. Como mago y teatrante de profesión este genial francés armó escenarios artificiales, confeccionó fastuosos vestuarios, jugó con fantasías y trucos sin precedentes, que alejaron al cine del estatismo presente en las obras de los demás cineastas. Méliès mostró al mundo las infinitas posibilidades del nuevo medio. Los directores de aquella época tomaron nota. En los Estados Unidos no solo se cometieron algunos de los primeros actos de piratería, haciendo duplicados (*dupes*) de las obras de Méliès, sino que se convirtió, también, a esta nueva manera de entretener en un próspero negocio⁷.

La proliferación, dentro del nuevo medio, del drama, la comedia, la ciencia ficción, las vaqueradas y lo bélico, es decir, la aparición de lo narrativo, sella el destino del cine como representación artística, capaz de usar nuevas herramientas tecnológicas para hacernos reír, llorar o pensar.

Se ha señalado que en el siglo XX se implementó el echar a un lado la experiencia misma por un entendimiento de esa experiencia⁹. La crítica del arte, en particular, fue la encargada de propagar esta forma de análisis. El cine no fue excepción. No es de sorprender que, a pocos años de su creación, los intelectuales se preguntaran qué es el cine, no como tecnología, sino como una nueva forma de entender el mundo y de entendernos. Hacia 1915 surgieron las primeras teorías serias sobre su influjo, de la mano de filósofos y psicólogos, como Hugo Münsterberg y Rudolf Arnheim, y de cineastas como Sergei Eisenstein. Dos tendencias se abrieron paso, y persisten hasta hoy: la formalista y la realista.



La película de acción de ciencia ficción "Matrix", escrita y dirigida por las hermanas Wachowski (1999).



La película de acción y ciencia ficción estadounidense "Yo, Robot", dirigida por Alex Proyas (2004).

Para Hugo Münsterberg, considerado el primer gran teórico del cine, de tendencia formalista, el nuevo medio se traduce en un proceso puramente mental. Una película no es ni el celuloide que contiene las imágenes, ni esas imágenes, ni la proyección, ni la técnica. Tampoco es producto del director o del guionista. Es una creación de la mente, pues una película se alinea con los medios que utiliza el cerebro para representar la realidad, particularmente a través de la vista, y perturbaba las más altas jerarquías mentales: las emociones. Es arte porque la apreciación de una película es independiente del contexto en que se exhibe, de su construcción y de aquellos que la hacen posible: los técnicos. Es una experiencia estética porque, filosóficamente, nos toca como un objeto, aislado del mundo, que no aporta ningún valor a nuestras vidas, salvo la comunión espontánea, ya fuera de toda causalidad, con la belleza. La experiencia cinematográfica que nos brindan las mejores cintas trasciende nuestras vidas cotidianas.

Su valor es *terminal*⁹. Por eso, todo aquello que se acercara demasiado al mundo real, como los documentales, era rechazado.

En el otro extremo están las teorías realistas. El francés André Bazin es, quizá, su máximo exponente. Para el crítico, «*el cine alcanza su plenitud porque es el arte de lo real*»⁹. No forma, por tanto, parte de un idealismo filosófico, que ve en la mente la creadora de toda experiencia. El cine es una cruda representación de la realidad en que vivimos y de ahí la atracción y la fascinación que concita. Como las curvas que se acercan sin fin a una recta y jamás se tocan, Bazin llegó a usar la expresión «*el cine es la asíntota de la realidad*»⁹. Es una posición diametralmente opuesta a la de Rudolf Arnheim, también de la escuela formalista, quien postulaba que el arte del cine era consecuencia de sus aspectos irreales, de sus artificios: la distorsión de las imágenes, la edición, la iluminación y cualquier aspecto técnico que lo aparta de la realidad.

Si la mente es la materia prima del cine, como lo era para Münsterberg, para Bazin es la realidad del mundo físico. Como afirma Andrew⁹, su visión era la del objeto inmerso en el espacio-tiempo, sujeto a su continuidad: es el mundo que estudia la física. Bazin pensaba que la perfecta simulación de la realidad era inherente a la naturaleza del cine. Aunque defendió los distintos estilos de diversos cineastas y era amante de las películas de género, no había contradicción. Si la materia prima es la realidad, tanto en una película documental como en un *film noir*, anida la misma intención: extraer de ella todas sus posibilidades, vista como el ámbito donde nuestras vidas se erigen, deambulan y, finalmente, se desvanecen.

Las tomas largas, la profundidad de campo y la evasión del montaje eran, para Bazin, las claves de una película fiel al objeto del cine, pues no creía que el arte se podía reducir exclusivamente a pura manipulación. La continuidad del mundo físico era preferida a su fragmentación. A la cabeza de las obras realistas emblemáticas que limaron su postura estaban las del neorrealismo italiano y, al mismo tiempo, cintas como *Ciudadano Kane* que, a pesar de su apabullante estilización, representaba una divergencia del sendero tradicional del paradigma clásico de Hollywood. Si no hay conformidad con el cine socialmente institucionalizado, aliado de convenciones e ideologías, entonces ese cine también es puro, en el sentido de una fidelidad a su realidad.

Cualquier obra que nos acerca al mundo físico, simulando sus características y para reflejar nuestra propia realidad es representativa del cine como arte, para los realistas. Es un sistema en constante evolución, dependiente de las tecnologías que van apareciendo para asistirlo en su fin último: una simulación perfecta de lo real, que luego puede ser explorada, distorsionada con miras a infinitas reinterpretaciones y devaneos, a partir de lo personal.

Todo lo anterior nos lleva a pensar que las ponderaciones de científicos, y artistas del cine, llevan inevitablemente a un concepto clave: la unificación. Las unificacio-

nes de diversas ramas, para dar forma a una sola, siempre han traído grandes revoluciones intelectuales. En mirada retrospectiva tienen la apariencia de lo inevitable. Con sus tres leyes del movimiento, por ejemplo, y la ley de gravitación universal, Isaac Newton, de un solo tajo, explicó los fenómenos terrestres y celestes usando los mismos principios. James Clerk Maxwell tomó todo el conocimiento disperso sobre óptica, magnetismo y electricidad y lo fundió en cuatro ecuaciones que nos han dado la telecomunicación moderna, entre otras maravillas. Darwin se inspiró de la geología, la botánica y la biología para crear una teoría unificada de la evolución de las especies. Hoy, la física ha tomado a la fuerza electromagnética y la interacción nuclear débil y las ha unificado en una teoría electro débil, cuyos fundamentos nos llevaron al descubrimiento del bosón de Higgs, una pieza clave en la construcción del universo.

La simulación de la realidad dentro del arte, que en el cine ha alcanzado su máxima expresión, y la simulación del mundo físico por una IA operando desde una computadora con enorme poder de cálculo, corren hacia la unificación: la creación de mundos virtuales que traerán experiencias inmersivas apenas soñadas. Ya la *realidad virtual*, todavía en pañales, es vista como un reto que debe ser enfrentado por los cineastas¹⁰. Oponerse a estas tecnologías, como artistas, es oponerse al paso aplastante de la ciencia y su tendencia unificadora; es oponerse a los poderes capitalistas que la soportan; es oponerse a la naturaleza misma del cine, que nació de la tecnología se expande con ella¹¹. Lo mejor que podemos hacer es adoptarlas y comenzar a explorar el gran potencial que encierran para el arte.

Nuestras limitaciones para alcanzar la IA fuerte dependerán de las leyes de la física, como advierte Roger Penrose¹². Todavía no entendemos, por ejemplo, qué mecanismos hacen posible la conciencia, o que leyes yacen detrás de la emergencia de la mente humana. Son espinosos problemas científicos, pero también éticos y filosóficos. Sin embargo, al margen de cualquier dificultad,

de cualquier especulación sobre lo que sería capaz de hacer una mente artificial consciente, y el tiempo que esto conlleve, el cine ya no puede desprenderse de ninguno de estos avances. Simular dramas, comedias, en fin, crear ficciones, con cámaras o sin ellas, ya no importará. Si el simulador y la simulación no interrumpen nuestro goce artístico será lo mismo para, al menos, nuestras mentes.

En cuanto al cine como experiencia, si para Münsterberg una película está en la mente y, para Bazin, su materia prima es la realidad física, una IA fuerte, capaz de adquirir consciencia y una mente, unida a una computadora cuántica, por ejemplo, podrá fundir las concepciones que del cine tenían estos dos grandes teóricos. Con todas las creaciones cinematográficas y del arte en su base de datos, con las mismas inquietudes que un ser humano sobre su origen y el de la realidad, podemos vislumbrar cómo ambos hombres, quizá, tenían razón: una película será creada totalmente por una mente simulada que, a su vez, podrá simular a la realidad perfectamente.

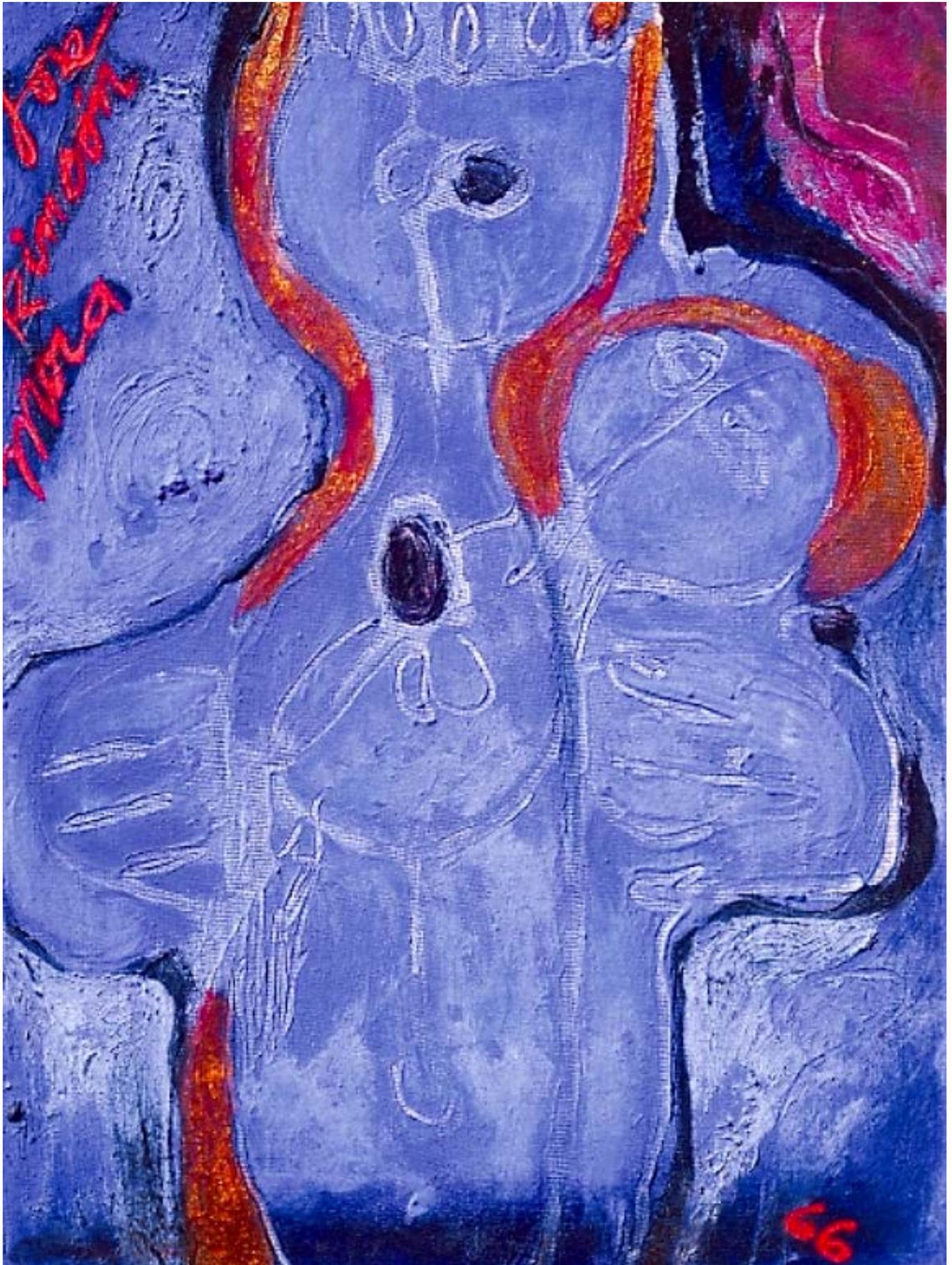
El cine habrá logrado una meta soñada: trascender el arte como hoy lo conocemos, logrando experiencias emocionales aún desconocidas. Las visiones de Turing^{2,3}, de Deutsch¹, de Münsterberg⁹ y de Bazin⁹, entre otros, se convertirán en una sola realidad.

Y si todo esto parece especulación, es bueno hacer notar que algunos filósofos, como Nick Bostrom¹³, creen que vivimos en un universo simulado en un superordenador creado por una civilización posthumana. Películas como *Matrix* (1999) e *Inception* (2010), han explorado este tema, dotado de un trasfondo científico y filosófico fascinante. Hay dudas profundas e incredulidad con relación a estas cavilaciones, por parte de investigadores y artistas. Christopher Nolan¹⁴, en lo relativo a la simulación de sueños, tema central de su cinta, cree que es imposible para una IA simularlos. Son portentos.

Un hecho es seguro: cualquier civilización capaz de alcanzar estos prodigios comenzó con el sueño del cine.

Referencias

1. Deutsch, D., Quantum theory, the Church-Turing principle and the universal quantum computer, *Proceedings of the Royal Society A*. 400 (1818): 97–117.
2. Turing, A. M., On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem, *Proceedings of the London Mathematical Society*, Volume s2-42, Issue 1, 1937, Pages 230–265”
3. Turing, A. M., Computing Machinery and Intelligence, *Mind*, Volume LIX, Issue 236, October 1950, Pages 433–460.
4. <https://www.ibm.com/topics/strong-ai>
5. Kurzweill, R., *The Singularity is Near, When humans Transcend Biology*, Penguin Books, 2005.
6. Hauser, A., *The Social History of Art*, Vol. 1. Vintage Books, 1985.
7. Jacobs, L., *The Emergence of Film Art*, Hopkinson and Blake, 1969.
8. Gomery, D., *Movie History, a Survey*, Wadsworth, Inc., 1991.
9. Andrew, J. D., *The Major Film Theories, An Introduction*, Oxford University Press, 1976.
10. Iñárritu: «En la realidad virtual tú te conviertes en el cine»
11. Mamet, D., *Bambi Vs. Godzilla, On the Nature, Purpose, and Practice of the Movie Business*, Vintage Books, 2007.
12. Penrose, R., *The Emperor’s New Mind , Concerning Computers Minds and the laws of Physics*, Oxford University Press, 1986.
13. <https://simulation-argument.com>
14. Nolan, C., *Dreaming/Creating/Perceiving/Filmmaking*, en *Inception, The Shooting Script*. Insight Editions, 2010.



"Virgen" / José Rincón Mora (1966).

JOSÉ RINCÓN MORA: UNA OBRA GESTUAL Y DESGARRADA NO EXENTA DE ESPIRITUALIDAD



Jeannette Miller

Jeannette Miller. Nació en Santo Domingo. Es crítica de arte, historiadora del arte, poeta, ensayista y narradora. Es Premio Nacional de Literatura, Premio E. León Jimenes de la Feria del Libro y Premio Nacional de Cuento y autora de decenas de monografías y obras sobre artistas plásticos dominicanos.

José Rincón Mora fue un ser humano excepcional y esta condición determinó su creatividad hasta tal punto que si hacemos un viaje de recuento por las distintas etapas que el artista atravesó, debemos reconocer que, en cada una de ellas, aun en aquellos trabajos que definen su productividad estudiantil, una tensión existencial se deja sentir y esa tensión ha sido el motor de sus cuadros.

Nació en Cotuí (1938), un pueblo poético entre montañas al norte de la isla. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Santo Domingo donde se graduó en 1962, y ese mismo año obtuvo su título de arquitecto en la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Al año siguiente se fue a vivir a Alemania, donde logró reconocimiento por una obra que, como la suya, ha proyectado su ser, su realidad humana, sus identificaciones, sus rechazos... pero, principalmente, sus pasiones.

Y las pasiones de Rincón Mora nos alcanzan con esos trazos desgarrados de oro y negro o por los estallidos azules de una materia mariana, donde el misterio de la maternidad palpita. El rojo de la sangre y del amor, cielo, flores, miseria, fealdad, miedo, gritos, susurros, complacencias, opulencia, objetos de la vida diaria, necesidades

cotidianas, conversaciones en apuntes rápidos o en materia explayada y puesta sabiamente sobre la tela, logran una mezcla de erotismo y misticismo que define una obra llena de sinceridad, calidad y belleza.

Porque Rincón Mora agarró el expresionismo y lo hizo suyo a base de dejar su alma y su vida en los papeles y las telas que pintó, consiguiendo bofetadas visuales, pero también sublimaciones de la existencia, una existencia que es palpito atrapado en la gran ciudad, ciudad que él llena a base de los recuerdos terrosos de su pequeña tierra central, de su media isla crecida por los recuerdos, por el sabor del plátano o el olor a jazmín: por los paños oscuros de la viudez prematura: por los Reyes Magos en las iglesias de la niñez, y por los santeros de las lomas, con sus décimas y sus muñecos escuetos llenos de magia y sencillez.

“Mis telas con pan de oro son el recuerdo de destellos de rezos.” o “Pinto calladamente un pedazo de aquello enfermo que quiero sanar”. Son frases que definen sus inquietudes. Monaguillos, payasos, mujeres con ojos desorbitados, aparecen en pinturas y objetos móviles de madera pintada que vienen a ser preámbulos de esculturas, o títeres desorientados buscando una respuesta.



José Rincón Mora (1938-2016) // OCA | News

Ese expresionismo presente a lo largo su obra deviene en sus últimos trabajos en enormes cuadros expresionistas-abstractos donde el movimiento del agua y el cuerpo de la isla se evidencia

Esa gestualidad desgarrada y las sublimaciones increíbles aportan a sus pinturas una condición de estallido o de palpito donde lo bello se sostiene por la verdad, en un despliegue de imágenes que van desde el retrato magnífico hasta la superficie de una tela casi desnuda, capaz de ser ella todo un mensaje.

Lo bueno y lo malo de la vida, la libertad y sus prisiones, las cárceles del miedo, las flores azules, rosadas y amarillas... se encuentran en esa obra esencial de José Rincón Mora, dominicano más aún porque vivió en Europa y allí recreó con más fuerza los elementos que lo conforman de manera rotunda y evidente. Frente a sus trabajos nos sentimos ante la estridencia de la vida, una vida que vence la muerte con un trabajo que es mutación, cambio, perennidad...

Y así es la pintura de José Rincón Mora que vibra, respira, grita, se estremece; pero también contempla, llena de arrobadora perplejidad, el gran equilibrio de las esencias. Por ende, sus cuadros son una denuncia a la belleza hueca, prefabricada, y tienen el poder de desenmascarar los falsos valores, tan en boga hoy día.

En un mundo-mentira como el que hoy vivimos, donde los valores estéticos ya ni se toman en cuenta en aras de las ventas comerciales, aquellos artistas que como Rincón Mora mantuvieron el carácter auténtico de sus realizaciones son de un valor trascendente. Trabajos como el suyo ayudan a conformar la mejor imagen de nuestra realidad plástica, pues funden historia, madurez e identidad garantizando que cualquier cosa que hagan, posee valor en sí misma.

José Rincón Mora, un gran expresionista. Quizás el pintor dominicano de mayor fuerza visual. Él pudo conciliar la belleza de las contradicciones que definen al ser humano en una amplia y múltiple producción que abarcó pintura, dibujo, grabado, escultura, murales, objetos... consiguiendo una obra gestual y desgarrada no exenta de espiritualidad y fe.

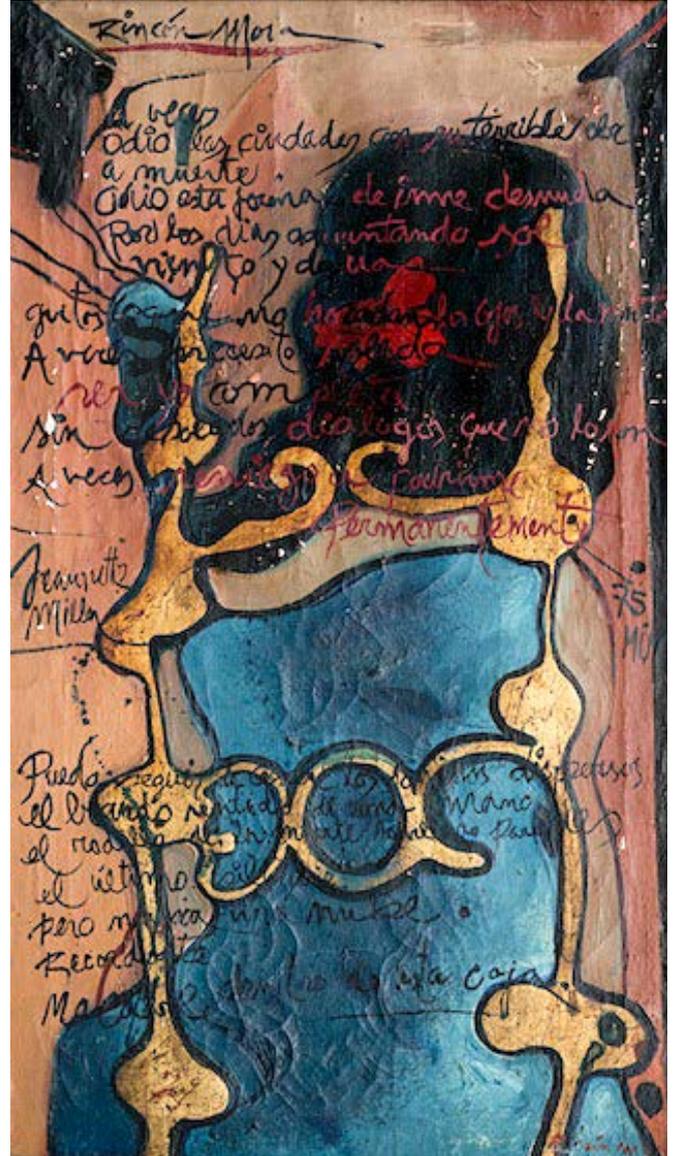
Indiscutiblemente José Rincón Mora ocupa un primerísimo lugar en el contexto de las artes visuales dominicanas.



"Sin Titulo" / José Rincón Mora (2003).



"Monaguillo" / José Rincón Mora (1961) / Museo UASD.



"Retrato de Jeannette Miller" / José Rincón Mora.



Fuente: Freepick.com

MODA, ARTE Y CONSUMO

Orfila Rodríguez



Orfila Rodríguez, es actualmente Directora de la Escuela de Escuela de Diseño Industrial y Modas de la Facultad de Artes de la UASD. Es licenciada en Diseño Industrial, mención Diseño de Moda. Además, tiene una Maestría en Metodología de la Investigación Científica y Epistemología. La maestra Rodríguez tiene una formación especializada en Creatividad Artística, en la Universidad Complutense, Business fashion en Marangoni. Además, es experta en educación a distancia con Virtual Educa, iniciativa multilateral que impulsa la innovación educativa y ciudadana en América Latina y el Caribe.

Dentro de las diversas manifestaciones del arte, la moda juega un papel preponderante, ya que, desde las primeras civilizaciones del mundo, protegerse de las inclemencias de la naturaleza, era una necesidad. Luego, esa necesidad se fue transformando y aplicando en el cuerpo decoraciones y perforaciones con un componente mágico protector.

Grandes teorías y estudios sobre el lenguaje del vestuario y su simbología se han debatido a través del tiempo y antes de que Umberto Eco, Roland Barthes, entre otros establecieran postulados sobre la ropa. En el 1830 Honore de Balzac (Citado en Squicciarino 1990), se refería al vestido como “el atavío más elocuente de todos los estilos... forma parte del propio hombre, es el texto de su existencia, su clave jeroglífica”.

La comunicación es a través del tiempo el recurso más importante para la relación entre los seres humanos. El primer contacto visual es fundamental y determina la primera impresión que nos formamos de una persona, y a su vez les comunica edad, sexo, cultura, clase social, y rol social, entre otras cosas como los sentimientos que tenemos de nosotros mismos y de los demás. Esto se transmite

por medio a un conjunto de texturas, formas, colores y accesorios que forman parte complementaria del atuendo, el cual encierra a

través de los signos la relación entre significado y significante, en este sentido, Barthes (1995), lo define como, “el plano de los significantes constituye el plano de expresión y el de los significados el plano de contenido”.

El vestuario como medio de comunicación no verbal, está sustentado a través de códigos no establecidos de forma convencional y distinto al sistema tradicional que utilizamos para comunicarnos, el cual establece unidades lingüísticas que emiten mensajes diversos.

La vestimenta es una estructura visual, comunicativa, que tiene su propio sistema y que, por tanto, se expresa por medio de signos. En todo sistema de comunicación existe un código que, Umberto Eco, en su libro: *Semiótica y filosofía del lenguaje*, lo define como un sistema de reglas que transmiten un determinado mensaje y está compuesto por unidades, a las que llama semas, las cuales se pueden unir entre sí y externar un significado. El vestido como objeto de estudio y análisis, desde el punto de vista de la imagen real conlleva una interpretación en la que interviene el sujeto que observa. Lo contrario ocurre, si el vestido que se



Fuente: Freepick.com

describe en una revista, es transformado en lenguaje que, mediante palabras, no deja nada a la imaginación. Resalta Barthes (2003) que, “la imagen fija una infinidad de posibles; la palabra fija una sola certeza”.

Reconocemos como signos lingüísticos no verbales todos los elementos que componen el vestuario (texturas, accesorios, zapatos, carteras, joyas y todos los elementos complementarios).

Algo vital y de trascendental importancia es que se deben tomar en cuenta la voluntariedad e intencionalidad del sujeto en función del uso que le da a los signos. La voluntariedad, cuando usamos una determinada ropa con la finalidad de expresar algo, es un acto consciente del emisor, y lo es también cuando de forma intencional, usar algo para que interprete aquello que se desea expresar. Cuando el individuo no sabe, por desconocimiento lo que expresa al momento de usar un signo, estamos frente a un acto inconsciente, pues el uso de un signo no implica necesariamente intención de comunicar, sino más bien el uso inconsciente del conjunto de complementos de un vestuario.

Vestirse representa un ritual de mucha importancia en la vida del ser humano y una función determinante en la sociedad como es la de transmitir sentimientos y valores, sin expresar palabras. Aunque no estemos dispuestos a emitir algún juicio de valor sobre el atuendo que usamos, el vestuario habla y a través de él nos formamos las impresiones, las cuales se forman sin emitir palabras, de forma negativa, positiva o mixta.

Elegir la ropa que se utiliza para tareas cotidianas, de trabajo, o cualquiera otra índole es algo que no se puede eludir y se relaciona al rol social que desempeñamos durante el día, y de lo que deseamos proyectar como persona.

El vestuario ha adquirido con el tiempo un grado de importancia que para muchos sobrepasan los niveles de ser un simple elemento funcional y estético. Desde el origen del hombre cubrir el cuerpo es algo natural y espontáneo, que en la actualidad se ha convertido en un ritual diariamente imprescindible en la vida de los seres humanos educados en condiciones de cultura y acción social.

Escoger la vestimenta adecuada que vamos a usar es definirnos y describirnos a nosotros mismos y permitir que los demás se formen sus propias percepciones de lo que somos o parecemos ser. Pero es importante aclarar que esto va en función a consideraciones prácticas, de comodidad, disponibilidad, precio y lógicamente en función de lo que hacemos día a día en nuestros roles diarios.

El arte, es sin duda la manifestación universal que unifica la humanidad, comunica y transforma el mundo. Es por tanto el arte la manifestación más amplia y completa de mundo en el que el vestido sus complementos y los elementos decorativos como el tatuaje hoy en día ha convertido en un nuevo elemento artístico y medio de expresión que acompaña el vestido y en ocasiones ocupa su lugar, con el *body art*, que también da forma y movimiento a través de la kinesiología y todo el lenguaje simbólico y gestual que en ella se estudia.

SI NOS REFERIMOS AL VESTUARIO COMO ARTE, DEBEMOS REPASAR LA HISTORIA Y ENFOCARNOS EN LA ACTUALIDAD, EN LAS GRANDES PASARELAS Y LOS ARTISTAS QUE A TRAVÉS DE COMPLEJOS PROCESOS CREATIVOS PRESENTAN SUS COLECCIONES DE MODAS.

Diseñar no es solo hacer dibujos de figurines para plasmar una idea, es más que eso... Es investigar, es analizar materiales, analizar mercados, es tener objetivos claros, aplicar métodos y técnicas para presentar grandes resultados y que esos resultados den respuestas a la necesidad de generar placeres visuales y recursos económicos.

Cuando nos referimos al vestuario, es difícil que de forma cotidiana no se hable de este, atuendo como un elemento lúdico, o simplemente utilitario, desvirtuando así los diversos enfoques y posibilidades reales del mismo.

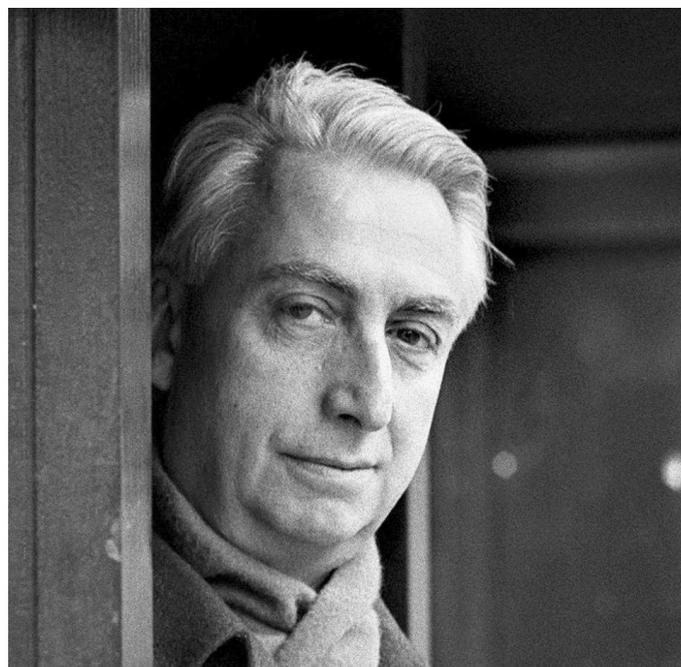


Umberto Eco, semiólogo, filósofo y escritor italiano (1932-2016).

Lucrecia Escudero en Designis (pág. 19) se refiere a la moda como un objeto heteróclito, moda es industria, arte, discurso, práctica social, y acceso al gusto. A lo que puedo agregar para aclarar y abundar que el vestuario en particular es:

- Elemento comunicado en diversos ángulos, atrae y despierta erotismo. Squicciarino (1990) destaca y atribuye función erótica del vestido: “El vestuario tiene también una función de mecanismo regulador, a través del cual el interés sexual puede despertarse o atenuarse según su propia voluntad”. En otro orden Nietzsche, menosprecia la utilidad en provecho del derroche “por todo ello el vestido, más que proteger el cuerpo, alude la relación cuerpo – espíritu y contribuye a su expresión. Si bien es cierto que el hombre hace al vestido, no menos cierto que es el vestido que hace al hombre”.

- Estético, funcional, que no solo cubre y protege el cuerpo. Que para Gianfranco Morra en la presentación de Squicciarino (1990) “en el más amplio de los sentidos la moda es un conjunto de valores característicos de una época y entran en decadencia junto a ella; en un sentido más estricto, constituye la forma de vestir, es decir, de mostrar y ocultar su propio cuerpo”.



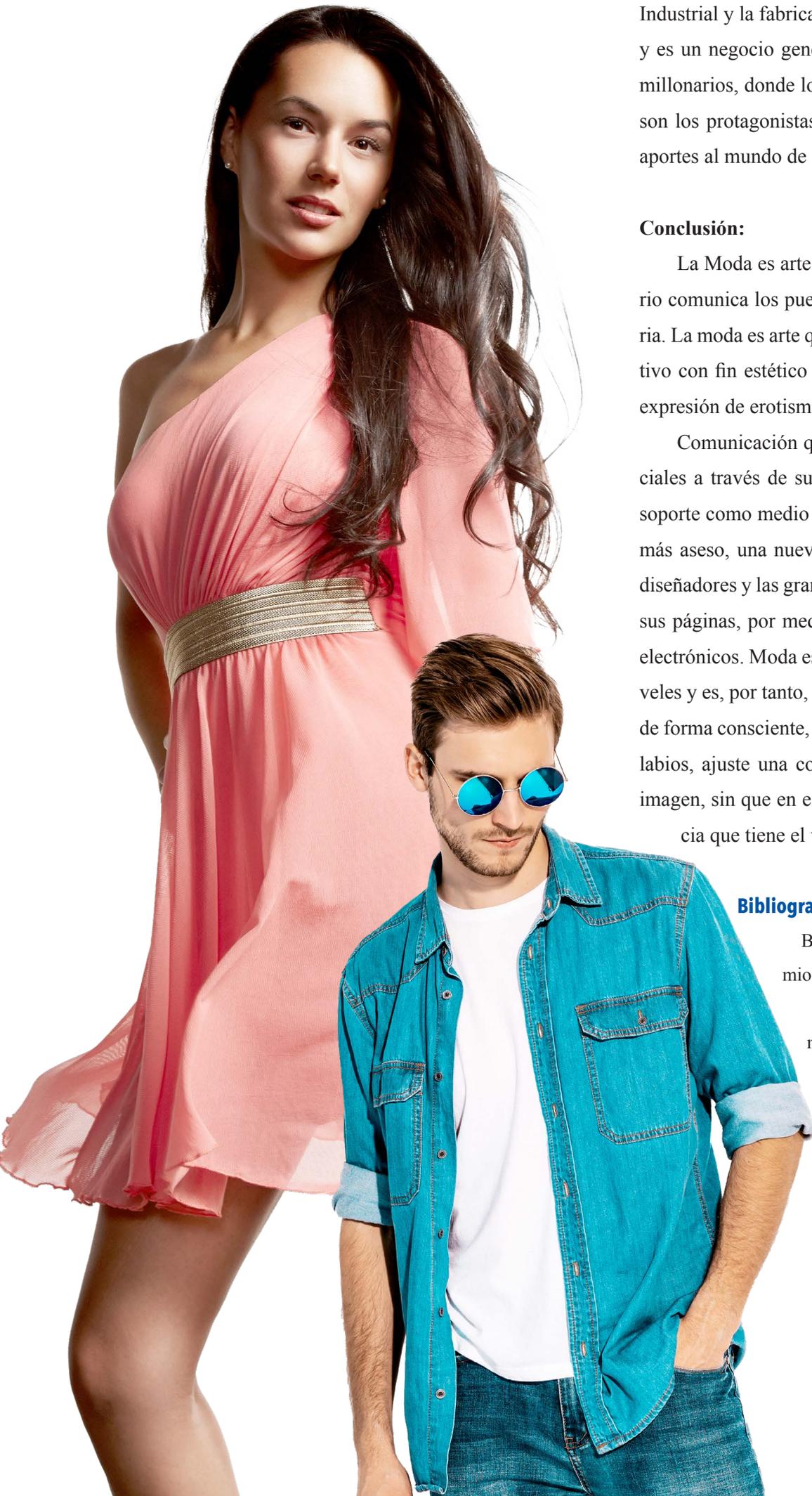
Roland Barthes, crítico, semiólogo y filósofo francés (1915-1980).

- Recurso artístico en el cine y el teatro que contribuye a contar una historia y a formar la segunda piel del personaje. Maurizio Millnotti enfatiza, “En el cine y el teatro, el diseñador de vestuario trabaja en una historia y viste actores que interpretan a personaje”.

- Objeto de estudio simbólico e icónico a través de la semiología. Sociólogos, filósofos, escritores le atribuyen un verdadero valor transformador al vestuario.

- Generador de grandes fuentes de negocio y grandes divisas económicas en las industrias con la fabricación en serie para mercados cautivos. Es muy amplio lo que aquí podemos explicar. Jon Galiano (citado en Seivewright, 2007) justifica y sustenta la originalidad de una colección basada en la investigación, “la investigación creativa es el secreto o el truco que da realce a todo diseño original”.

- Objeto de estudio en el área tecnológica, permitiendo grandes avances en la industria textil no detiene sus avances. El poliéster, las microfibras, y otras fibras permiten la elaboración de prendas más prácticas, cómodas y sobre todo ropa y los textiles inteligentes, como tejidos antibacterianos o tejidos ignífugos, que los diseñadores como Issey Miyake, Versace entre otros utilizaron para elaborar colecciones.



- Moda es consumo, y negocio: Desde la Revolución Industrial y la fabricación en masa la industria de la moda y es un negocio generado de grandes divisas y negocios millonarios, donde los grandes diseñadores y diseñadoras son los protagonistas que a través de sus licencias y sus aportes al mundo de la moda.

Conclusión:

La Moda es arte que a través del lenguaje del vestuario comunica los pueblos y nos permite conocer su historia. La moda es arte que hace referencia a un proceso creativo con fin estético y funcional Moda es comunicación, expresión de erotismo y seducción.

Comunicación que hoy día se refleja en las redes sociales a través de sus diversos medios y que es un gran soporte como medio de difusión y comercio, permitiendo más aseso, una nueva forma de hacer negocio y que los diseñadores y las grandes marcas ofrecen sus productos en sus páginas, por medio a los “e-commerce” o comercios electrónicos. Moda es industria, es negocio en diversos niveles y es, por tanto, consumo. No existe ser humano que, de forma consciente, o no, coloque un pendiente, pinte sus labios, ajuste una corbata, abroche su camisa o mire su imagen, sin que en esa acción se denote la real importancia que tiene el vestuario.

Bibliografía

Barthes Roland, (1995), La aventura semiológica. Barcelona, Ed. Paidós –

Barthes Roland, (2008). Sistema de la moda. Buenos Aies, Ed. Paidós.

Laver James. (1993), Breve historia de la moda. Barcelona, Ed. Cátedra, Madrid.

Squicciarino, Nicola. (1990), El vestido habla. Madrid, Ed. Cátedra.

Nadolman, Deborah. (2014), El arte del cine. Barcelona. Ed. Blume.

Fuente: Freepick.com



"La llave de los campos" / René Magritte (1936) / Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

BELGAS. LITERATURA Y PINTURA: CORTÁZAR, MAGRITTE Y DELVAUX

Jochy Herrera



República Dominicana, 1958. Es cardiólogo y ensayista. Radicado en Chicago, EE. UU. durante más de tres décadas, compartió el ejercicio médico, la docencia y el trabajo literario en varias organizaciones culturales incluyendo Contratiempo. Desde hace más de un lustro reside en su país natal donde continúa publicando en medios impresos y digitales locales e internacionales. La subjetividad sensible del autor aparece contenida en cada una de sus obras: *Extrasístoles (y otros accidentes)* (2009), en cuyas páginas se aborda el corazón-metáfora; *Seducir los sentidos* (2010); *La flama magna* (2014); *Cuerpo, Accidente y Geografía* (2012); *Estrictamente corpóreo* (2018), y *De fugas y visiones* (2018). Su más reciente publicación, *Pentimentos. Apuntes sobre arte y literatura* (2021). Su obra *Fiat Lux. Sobre los universos del color*, fue la ganadora del Premio Anual de Ensayo Pedro Henríquez Ureña (2024).

“*Ver las cosas como quien es visto por ellas*”.

Cortázar

Reikiavik es el destino inicial de la aventura que narró el visionario Julio Verne en las páginas de *Viaje al centro de la Tierra*, paradigmática novela publicada en las penúltimas décadas decimonónicas testigos de grandes imaginadores de la talla de Dumas, Lumière y Nadal. El gruñón minerólogo Otto Lidenbrock, su inquieto sobrino Axel, y el diestro guía Hans han decidido explorar las profundidades del Planeta tras descubrir fortuitamente un manuscrito que detalla instrucciones precisas sobre cómo lograr semejante hazaña. En uno de sus más simbólicos pasajes, nuestros personajes encuentran un bosque de árboles gigantes y animales jamás imaginados; de helechos, cipreses, y toda una vegetación prehistórica que sacude la visión de estos valientes expedicionarios sorprendidos a medio camino de lograr el objetivo.

Se trata del descubrimiento de un mundo emblemático del poder de lo evocador, de lo mágico a pesar de ser irreal; un mundo que retará la imaginación del lector en una época donde la ciencia aún debía respuestas y en

la que la humanidad lo soñaba casi todo en una suerte de confrontación con el futuro. En este libro, en suma, Hombre y materia se unen en insoslayables metáforas donde fuego, agua y naturaleza le acompañan en el devenir de su propia búsqueda simbolizada en las interioridades del suelo que le acoge y da origen. Se trata, pues, de un explorador, observo e imagino, luego soy.

Paul Delvaux

Tres cuartos de siglo más tarde, profesor y sobrino reaparecen en una pieza donde fantasía y pensamiento, misterio y belleza, psique y anatomía, se hacen cómplices transmutando aquellas lucubraciones verneanas a los tormentosos tiempos de la Bruselas metrópoli que Leopoldo III defendió de la impronta nazi hasta rendirse en 1940. Hablamos del monumental óleo *El despertar del bosque* (1939), trabajo donde lo ilusorio se ha apropiado de las figuras que enriquecen este incomparable cuadro de Delvaux anclado desde hace un tiempo en el Art Institute of Chicago.



"The Awakening of the Forest in the late" / Paul Delvaux (1930's).

Al costado izquierdo se asoma Lidenbrock y detrás suyo Axel, ambos en curiosa pose reveladora más que nada de cuán profundamente preocupados están ante lo visto: una veintena de siluetas femeninas, la mayoría desnudas e ignorantes de lo que les rodea, deambulan observadas por los árboles. Unas portan instrumentos musicales mientras otras de apariencia victoriana y vestidas de rojo, intentan iluminar la escena sosteniendo lámparas. El profesor, atónito, parece invocar respuestas a intuir por el desconcertante gesto sugerido por sus manos; del sobrino Axel podría decirse poco: apenas observamos el tímido esbozo de su cara poseída por la curiosidad. Una luna llena ilumina lo que acontece en este extraño, y a la vez simbólico panorama en el que las imágenes escenificadas existen ajenas unas a otras. Sonámbulas, o, al menos, desafiando la lógica del observador perturbado por el significado de lo acontecido.

En este pasaje la vegetación es personaje en sí misma en tanto que los frondosísimos árboles anuncian cosas al enlazar las ambiguas y autómatas figuras que les trepan; Hombre y naturaleza como una sola cosa desde los orígenes de los tiempos. La conjugación de todo lo plasmado en este canvas es retrato y vívido lenguaje visual del fantasmagórico mundo interior de un artífice cuya infancia y temprana juventud estamparán para siempre la impronta del cuestionamiento y la huella del sujeto insatisfecho en sus futuras producciones.

Delvaux había nacido en el seno de una familia conservadora ideológicamente ajena a la revolucionaria renovación del arte y el pensamiento acontecida en las vecinas Viena, Berlín y París; hubo de convencer a su padre de que le permitiera inscribirse en la reconocida *Académie Royale des Beaux-Arts* de la capital belga, inicialmente en la escuela de arquitectura para posteriormente dedicarse

exclusivamente a la pintura. Sus relaciones románticas se verán marcadas por la imposición matrimonial orquestada por una autoritaria madre, casamiento que no sólo culminará desastrosamente, sino que le inducirá una compleja fijación con lo femenino mejor ilustrada en creaciones pletóricas de jóvenes misteriosas y absortas en un mundo onírico. Un universo en el que no acontece contacto o diálogo alguno con los demás.

¿Cuál es el nexo, si acaso existiese uno, entre Verne y Delvaux? Lo fantástico, no quepa duda. La manera de enfrentar el mundo real y lo desconocido que ambos ciñeron en sus respectivos procesos creativos a manos del pincel o de la pluma. El pintor fue un apasionado lector de Verne por lo que podría asumirse que la huella de este incomparable narrador estará evidenciada más allá de *El despertar del bosque* en creaciones como *Fases de la luna* y *La edad de hierro*, entre otras. Mas, en esas quiméricas visiones conformadoras de ilógicos espacios yacían las memorias y los sueños responsables de que la manufactura de su obra “lunática”, según algunos, obedeciese únicamente a los recuerdos. A juzgar por las declaraciones de Delvaux, aquellas consideraciones, en efecto, no estarían nada alejadas de la verdad: “Las impresiones que proceden de la infancia, que no son nunca añoranza, me apresan sin duda por su capacidad de sugestión, por ese incesante misterio que baña todos los recuerdos”.

En el trabajo de Delvaux, la fisonomía humana, sobre todo el desnudo femenino expuesto en el espacio público se muestra en franca contradicción con el razonamiento cotidiano, paradigma del ejercicio poético y de las nuevas formas de pensamiento surgidas en los primeros lustros del siglo XX. También los esqueletos, los ferrocarriles y los cristales invadieron su caleidoscópica propuesta dividida esta entre múltiples rasgos: el surrealismo metafísico lenguaje del subconsciente, la pintura académica, y un desconcertante hiperrealismo en busca de hogar, cada uno muestra de una decidida pretensión de transgredir toda lógica racionalista. El primero fue incuestionable resultado de la inyección de Giorgio de Chirico, el segundo, símbo-

lo de la formación estudiosa y teatral, y el último, fuente iluminadora del descubrimiento de la conciencia recién develada por Freud, el imperecedero vienés responsable de estremecer el quehacer artístico de la época que por supuesto alcanzó también a los surrealistas.

La ventana (1936), es un insinuante cuadro de Delvaux en el que acontece una paradójica maniobra perceptual: lo interior ya no es confrontado con lo exterior (la realidad) como acostumbraban el saber y psicologías tradicionales, nos asomamos a ella desde ella misma. Es decir, el entorno es expuesto en un teatro donde su extensión no está restringida por ente alguno; la mujer que aparece colocada de espaldas dirige la mirada en dirección a la escena donde el horizonte sin límites la posiciona más allá de la ventana detrás de la cual presuntamente se encuentra el observador. En *La ventana* seremos testigos de la reconstrucción de la realidad y del despliegue psíquico asociado a ella; de la protagónica participación de la mirada y el pensar en una danza que persigue además el reconocimiento del sentimiento que embarga a los personajes revelados en esta pieza.

El motivo ferroviario y demás imágenes arquitectónicas frecuentes en las propuestas de Delvaux no constituyeron la única fuente creativa; en el imaginario de este gigante, los andenes, el vagón y las edificaciones de la Acrópolis eterna signo de la modernidad no serán más que estaciones del viaje existencial que puebla los sueños. El esqueleto, sin embargo, representó un artilugio incitador y metafórico encarnado en verdadero personaje en muchas de sus creaciones; un heraldo dotado de vida manifestando de tal forma la fascinación del artista por las osamentas humanas originada durante la juventud escolar. Dicha obsesión le llevará a la excomunión luego de haber ilustrado múltiples pasajes de *La Pasión de Cristo* protagonizados por esqueletos en la Bienal de Venecia versión 1954, afronta que el futuro Papa Juan XXIII considerará merecedora de condena por herejía.



"The Retreat" (El Retiro) / Paul Delvaux (1973).

La recurrente insignia de la fémina abstraída e inaccesible, absorta ante el entorno, la encontramos omnipresente en muchos trabajos completados en la etapa más madura del Delvaux; las consecuencias de la compleja (y fracturada) relación sostenida con su madre y posteriormente con sus parejas, encarna una de las mayores insatisfacciones que le marcar an por el resto de sus días. Según la crítica, estas explicar an la naturaleza impúdica, virginal, fría y perturbadora patente en las jóvenes plasmadas en sus paisajes, rasgos definitorios de personajes desprovistos de significado vivo, impasibles y silentes, como admitió el pintor alguna vez.

Mas, fue el espejo el artefacto representado y de representación que con mayor destreza definió la idea poética en la trayectoria de Delvaux; en los enigmáticos escenarios y en las extrañas efigies que caracterizaron sus composiciones, aquel dispositivo constituyó el nexo entre sus vivencias y lo depositado en la tela. Vínculo entre introspección, conciencia, y exploración del conocimiento. En *Mujer ante el espejo* (1936) se nos presenta una figura femenina que aparenta habitar una cueva iluminada por la luz exterior cuya

cara se asoma reflejada ante sí, sin embargo, las miradas no se encuentran. La del personaje está perdida, ajena a su faz que le mira directamente en franca experiencia alucinante acontecida a ambos lados del cristal.

Es conocido desde siempre, que la física de la luz dio origen a las imágenes virtuales predecesoras de la ulterior interpretación espiritual y metafísica a que estas fueron sometidas; sea en el agua, en las superficies metálicas o en el vidriado, el reflejo narró descubrimiento. Identificación, treta, cambio, y especialmente proyección, simbolismo del psicoanálisis lacaniano que le colocó entre la autoimagen y las caras ajenas. Así, en la dimensión de lo pictórico el espejo ser a herramienta facilitadora del reconocimiento e invención de las formas semejante a la visión; acto de ver y ser visto r ecıprocos gracias al ojo, filtro primigenio que atrapa lo observado y lo devuelve transformado tras la exégesis que el pensamiento nos regala. No en vano Delvaux empleará repetidamente la metáfora surrealista pertinente a aquel utensilio a pesar de rechazar muchas de las estipulaciones defendidas por dicho movimiento. Igual Borges, quien conmovido, narró la experiencia de la reflexión en un



"Woman in the Mirror" / Paul Delvaux (1936) / Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

imperecedero verso: *Yo que sentí el horror de los espejos/
no sólo ante el cristal impenetrable/ donde acaba y empieza,
inhabitable,/ un imposible espacio de reflejos...*

Muestra directa de la interacción luz-materia; símbolo de verdad y de la conciencia; alerta contra la vanidad y ventana que desnuda el alma; ente comunicador desde los orígenes del Hombre, el espejo fue mito, inspiración y trampa del Narciso que creyó su rostro reverberante encarnaba la perfecta imitación de sí mismo. Recuérdese que la imagen especular es etérea, intangible y fugaz, mas, paradójicamente, poderosamente provocadora, y, en consecuencia, capaz de enriquecer toda operación artística. Así lo mostraron las creaciones de El Bosco, Van Eyck y Velásquez en las cuales refulgencia y espejo jugaron un protagónico papel en el acto creativo otorgando esplendor al proceso interpretativo del observador ya sea a través de nuevos espacios (tridimensionales), generando peculiares y desafiantes atmósferas, proyectando incógnitas, o tal

como aconteció con Magritte, traspasando lo tangible para vislumbrar en sus composiciones el raciocinio mismo.

René Magritte

Si *La Venus del espejo* de Velásquez hizo de la diosa un cuasi palpable ser terrenal gracias a la cabellera morena e imprecisos rasgos faciales estampados en el espejo sostenido por Cupido, panorámica en la que el espectador asomado desde el marco abraza o rechaza la acción de esta mujer preguntándose si es de vanidad, sensualidad, o introspección de lo que se trata, *El espejo falso* (1929) de Magritte será construido a semejanza del ojo humano ce-dazo interfaz entre cerebro y naturaleza. Enigmático andamiaje gráfico este en el cual lo visto carece de perspectiva o relación espacial particular, e incluso se perfila despojado de toda temporalidad. La ida y venida del reflejo al ojo y del ojo al reflejo transmuta en faena infinita donde el espacio (pictórico), à la Kant, no dependerá del fenómeno



"The False Mirror" / René Magritte (1929).

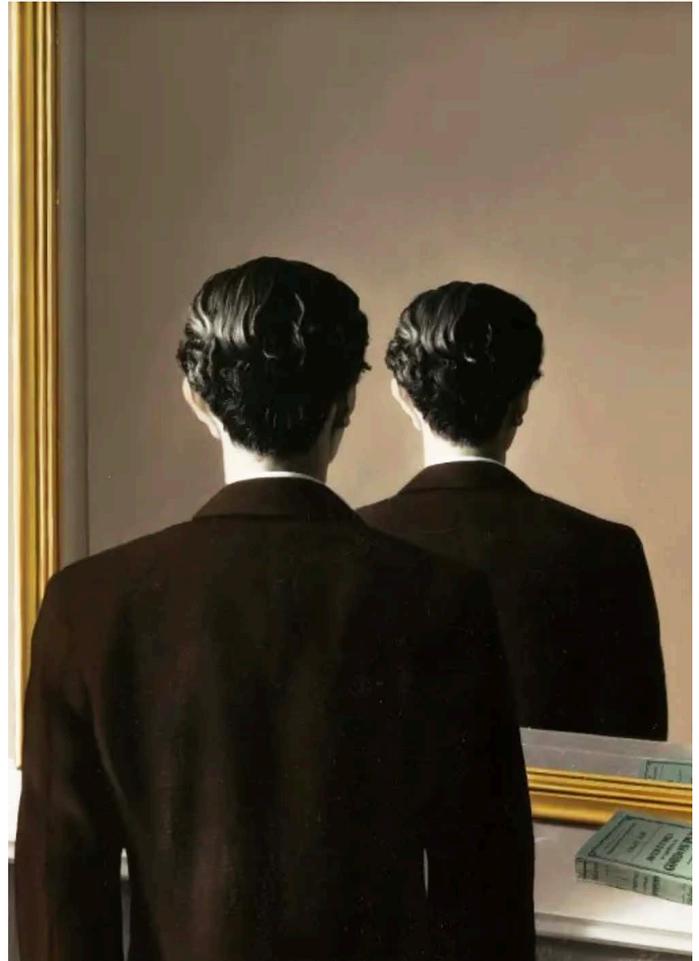
mismo, sino que ante todo posibilitará su reformulación perceptual creando de tal manera, insistimos, una verdaderamente nueva "realidad virtual".

Es justamente aquel cuestionamiento del maridaje representación-realidad uno de los más importantes rasgos magritteanos, impronta que parte de imágenes comunes de cosas y sujetos ordinarios (sombrosos, frutas, nubes) depositados en circunstancias absurdas divorciadas de las significaciones que tradicionalmente les han sido asignadas. Más que la persecución de lo inconsciente en el territorio de la tela abanderada por Bretón y demás ejecutores del surrealismo, concepto del cual se alejó tempranamente, Magritte desarrolló un estilo figurativo armado de ambigüedad en el que perseguía desafiar el mundo real y con ello, despojar el lenguaje de las convenciones artísticas para, en última instancia, asignar al testigo la tarea de redefinirle.

Profundamente influenciado por el greco-italiano Chirico, Magritte tendrá el mérito de haber concebido un "realismo mágico" donde imágenes dobles y fragmentadas, con frecuencia contrapuestas a palabras y textos, crearán, similar al acto escritural literario y poético, un elaborado rompecabezas lingüístico. No en vano expresó alguna vez que la función primordial de la labor pictórica era precisamente hacer visible la poesía. Esta pintura poética de infinitos límites estéticos contrapuso dicha noción a la capacidad de constituirse en descripción invisible del pensamiento, como ha expresado el crítico Juan Herrero Cecilia de seguro motivado por las afirmaciones del mismo Magritte: *El pintor no pinta para cubrir un lienzo de colores, como el poeta no escribe para cubrir una página de palabras.*



"La fenêtre" / Paul Delvaux (1936) / Collection Musée d'Ixelles



"Not to be reproduced" / Rene Magritte (1937).

Por otra parte, cabe contextualizar aquí las consideraciones de Ricoeur incluidas en los ensayos *Poéticos y simbólicos* y *La metáfora viva*; en ellos, el eminente teórico obtempera algunos aspectos de la relación metáfora-retórica en la que la primera no se reduce a mero efecto estético, sino que posee además una amplísima dimensión cognoscitiva. Ello así en tanto que como elemento fundamental de nuestra aprehensión de los sentidos, la abstracción simbólica constituirá un sustancial rasgo íntimamente ligado al razonamiento que poseemos sobre nuestro hábitat, condición *sine qua non* en la aventura de alcanzar su transformación.

Otros han dicho que la aportación más singular de Magritte se circunscribió al ámbito del lenguaje como reflexión entre el existir, la imagen, y la idea; se entiende que con ello logró convertir el cuadro en dibujo de nuestra conciencia, y, en consecuencia, hizo del pintar arte del pensar. En sus producciones el tropo cobrará vida, y

con ello surgirán modelos que no ocultan nada ni desean respuesta alguna; pretenderán acaso liberar los artefactos de sus connotaciones a fin de que, al ser contrapuestos, adquieran un especial misterio descubridor. Enunciado de otra forma: explorar la formulación de una travesía desde la similitud y la diferencia a la metáfora dentro de la estructura visual de la tela, así como transmutar las operaciones significantes de la oposición a la semejanza, como ha acotado la ensayista María Ángeles Arenal García, constituyeron la marca conceptual del pintor evidenciada particularmente durante sus años de madurez artística.

Magritte confesó haber encontrado en la expresión pictórica una nueva posibilidad presente en las cosas: "(...) la de convertirse gradualmente en otras, un objeto que se funde en otro distinto (...) así obtengo unos cuadros en los que la mirada 'tiene que pensar' de un modo distinto al habitual". Ya no se trataba de revelar el dominio del ob-



"Las damiselas de Tongres" / Paul Delvaux (1962).

servador sensible ni de cristalizar en la tela el destello del sujeto provocado; el suceso gráfico se convertirá en una decidida experiencia cognitiva en la cual lo creado a partir de cosas y figuras consistirá en el pensamiento mismo. Revisemos escuetamente un ejemplo de aquello a partir de la concepción de la ventana como transición evidenciada en el óleo *La llave de los campos*.

Completado en 1936 y exhibido en el museo madrileño Thyssen-Bornemisza, la tela de marras es un robusto ejemplo de cómo el acto creativo iconográfico propiamente dicho parte de la figuración para trasgredir hacia el ámbito de lo ficticio. Una ventana que mira hacia la campiña ha sido enmarcada a fin de recordarnos que se trata de un contexto potencialmente real en cualquier escenario humano; el cristal que la cubre es mostrado parcialmente roto justamente en el área del paisaje donde el pincel ha asentado unos arbustos contrapuestos al cielo azul que hace de fondo. No encontraremos aquí la idea de la ventana de Delvaux como travesía hacia el existir sino más bien como herramienta que le sacude.

A nuestro modo de ver, lo intrigante y asombroso de esta tabla ha sido lo logrado por Magritte al haber pintado la refracción de los árboles sobre los fragmentos de vidrio esparcidos en la parte inferior de la escena. El cristal roto, elemento que ha perdido la razón de ser, que ha cesado de reflejar o cubrir, ha sido convertido en sujeto comunicador portador de vida propia al alojar la memoria de aquello que previamente permitía observar. La idea retratada (el paisaje), a pesar de habérsenos entregado en los límites de una apertura al exterior (el marco de la ventana) es ahora imaginación; universo duplicado que viajará hacia donde la pupila (y el raciocinio) del testigo deseen llevarle.

Écfrasis cortazariana

La cronología de las relaciones comparativas entre arte y literatura, entre lo tangible y lo simbolizado —la naturaleza misma de la expresión artística— preocupó a pensadores desde Platón, Aristóteles y Simónides de Ceos; desde el *ut pictura poesis* horaciano hasta el insuperable *Laoconte*, texto donde el innovador Lessing introdujo la

que a la sazón constituía una revolucionaria noción: el que las artes se diferencian no sólo por el medio empleado sino también por como éste influye y modifica los objetos de imitación. Así establecido, las disciplinas pictóricas se valen de signos yuxtapuestos facilitadores del acto de mirar como totalidad, en contraposición a la creación literaria que emplea la palabra convertida en signo consecutivo. La pintura, en consecuencia, es histórica porque personifica un momento de aquello que expone, es arte del espacio; la literatura, por el contrario, es descriptiva, arte del tiempo que otorga infinitud a lo creado.

Durante una buena parte del pasado siglo fuimos testigos del acelerado crecimiento de las disciplinas artísticas visuales, fotografía y plástica incluidas, fenómeno que no pudo atribuirse únicamente al desarrollo tecnológico. Las imágenes, que en las capitales decimonónicas habían invadido el espacio público gracias a la diseminación masiva, de pronto ocupan la intimidad del hogar en revistas y calendarios, y en particular, a manos de la televisión estrujándonos en la cara comercial, películas y noticieros. Tal proceso alteró radicalmente la manera del Hombre ver y verse; y la literatura no estuvo ajena a dicho fenómeno en tanto que los escritores hicieron de la estampa pictórica o fotográfica personaje, musa, o excusa en el género poético, la narrativa y en la ensayística echando a un lado la figuración para dar bienvenida a la abstracción.

Podría afirmarse que en el caso de la pintura (como expresión elaborada de lo que el artista ya había observado o imaginado), la tarea escritural hará de ella gesta del raciocinio sobre la cual el autor crea o recrea lo vertido en el lienzo apertrechado de las palabras. Una suerte de pintura escrita o texto dibujado para ser más justos. En dicha circunstancia, el escritor abrazará la tela haciéndola, una vez más, laboratorio de ideas e historias que partirán de, o serán modificadas por ella al ser depositadas en los entresijos de los párrafos. En alguna ocasión, el texto habrá de mutar a instrumento de autoexploración, convertirse en mecanismo psicológico del escritor que interesado en comprender sus interioridades, sea cual fuese su naturaleza, se encontrará con los fantasmas que pueblan los límites de sus figuraciones.

Así, muchos han resaltado las limitaciones intrínsecas a aquello que pretende ser logrado con la écfrasis (entendida esta como representación verbal de una representación visual); han cuestionado la (in)capacidad de las palabras de lograr expresar toda la carga visual de una imagen que de por sí es un todo. Igual la (im)posibilidad de acomodar el concepto tiempo en la página, dígame de alterar el momento plasmado en la tabla traduciéndolo a enunciado escrito que el lector dispondrá al libre albedrío en el presente, el pasado o el futuro. En esa tesitura, el académico Gerardo Balverde establece que la inviabilidad de fijar con palabras una obra de naturaleza visual —la transposición artística— “(...) es un hecho, y que la descripción de obras de arte da paso entonces a textos literarios autónomos, en los cuales ellas son sólo un punto de partida”.

En efecto, tal cosa es lo sucedido con múltiples publicaciones del Julio Cortázar epónimo del inusual escritor que se vale de la pintura con genialidad y destreza poco vistas a fin de instaurar un prolífico diálogo entre narrativa y plástica en muchos casos dotado de rasgos miméticos similares. A decir del crítico Raúl Silva Cáceres, algunos de sus relatos están contruidos con el apoyo de tablas erigidas en auténticos paratextos sobre los cuales operan personajes y narradores que formulan elaborados sistemas de enunciación lingüística. Recuérdese que Cortázar no sólo fue un apasionado entusiasta de la plástica estableciendo relaciones de profunda amistad con numerosos creadores, sino que estudió y admiró a importantes maestros del lienzo premoderno y moderno destacándose entre ellos Klee, Ensor, Magritte y Delvaux. Sin ánimo de convertir los comentarios vertidos en estas páginas en un “breve tratado de literatura comparada”, revisaremos a continuación algunas ideas sobre la interrelación lienzo-página evidentes en las ficciones del también belga por accidente más, argentino de corazón.

Al parecer, el primer cuento en el que Cortázar se vale de una tela para estructurar la historia narrada es *El ídolo de las Cícladas* incluido en *Final del juego*; sin embargo, serán otros dos textos los que expondrán con inusitada

maestría “la imitación fingida dedicada a evocar en la imaginación del lector la presencia de lo ineludiblemente ausente”, a decir de los académicos. El primero de ellos es *Fin de etapa*, inspirado en las creaciones del catalán Antoni Taulé y que no comentaremos. En el segundo, *Siestas* (contenido en el tomo II de *Último round*), la trama es ilustrada a partir de varias telas de Paul Delvaux, cuyo nombre curiosamente nunca es mencionado. El argumento central de este cuento viaja a través de la exploración (homo)sexual adolescente, la imposición represiva de los adultos, y las obsesiones de sus personajes acosados por figuras y sueños que aparecen en *leitmotiv*. En él, dos cuadros en particular —*Las niñas de provincias* y *Las fases de la luna II*—, constituyen un inmejorable ejemplo de la utilización del lienzo como nexo y soporte de lo relatado.

Cada elemento descrito y cada figura observada en estos versos, ya sea como unidad o como totalidad, han sido transfigurados gracias al poder de la metáfora y el acto poético mismo.

En *Las niñas de provincias* (1962) se expone un modelo masculino vestido de aparente docto quizás homenajando a Verne, mas sus verdaderos protagonistas son las dos jóvenes que en primer plano se abrazan semidesnudas en un parque citadino a la vista de todos. Sus manos no sólo invitan a fijarnos en los curvilíneos cuerpos entrelazados, sino que evidencian el acto de exploración erótica lesbica narrado en *Siestas* el cual, ha sido también intercalado con la descripción de láminas alusivas a otras obras de aquel artista. Cortázar ha dotado de vida las figuraciones de Delvaux contraponiéndolas a lo descrito en el texto, es decir, ha reencarnado el imaginario pictórico en la página y haciendo de él, insistimos, argumento y personaje.

En *Siestas*, y evocando las láminas ya mencionadas, la voz en primera persona dice lo siguiente: “(...) todo pasaba en lugares donde había luna llena y las mujeres andaban desnudas por las calles y las estaciones, cruzándose como si no se vieran y estuvieran terriblemente solas, y a veces los señores de traje negro o guardapolvo gris que las miraban ir y venir o estudiaban piedras raras con un microscopio y sin sacarse el sombrero”. Nunca sabremos a ciencia cierta a cuál de las obras de Delvaux referenciaba Cortázar específicamente en este pasaje, sin embargo, a nuestro ver se trataría de *Las fases de la luna II* (1941), óleo que una vez más incorporará alegorías al admirado Julio Verne y las ya comentadas siluetas que le obsesionaron frecuentemente expuestas como objetos sexualizados.

La malograda filóloga Emma Speratti reconoció

importantes paralelos entre el pensamiento y planteamiento artísticos de Magritte y Cortázar en tanto que el primero “se esforzó en demoler nuestro sentido de lo familiar, en sabotear nuestros hábitos armado de una actitud representativa de su

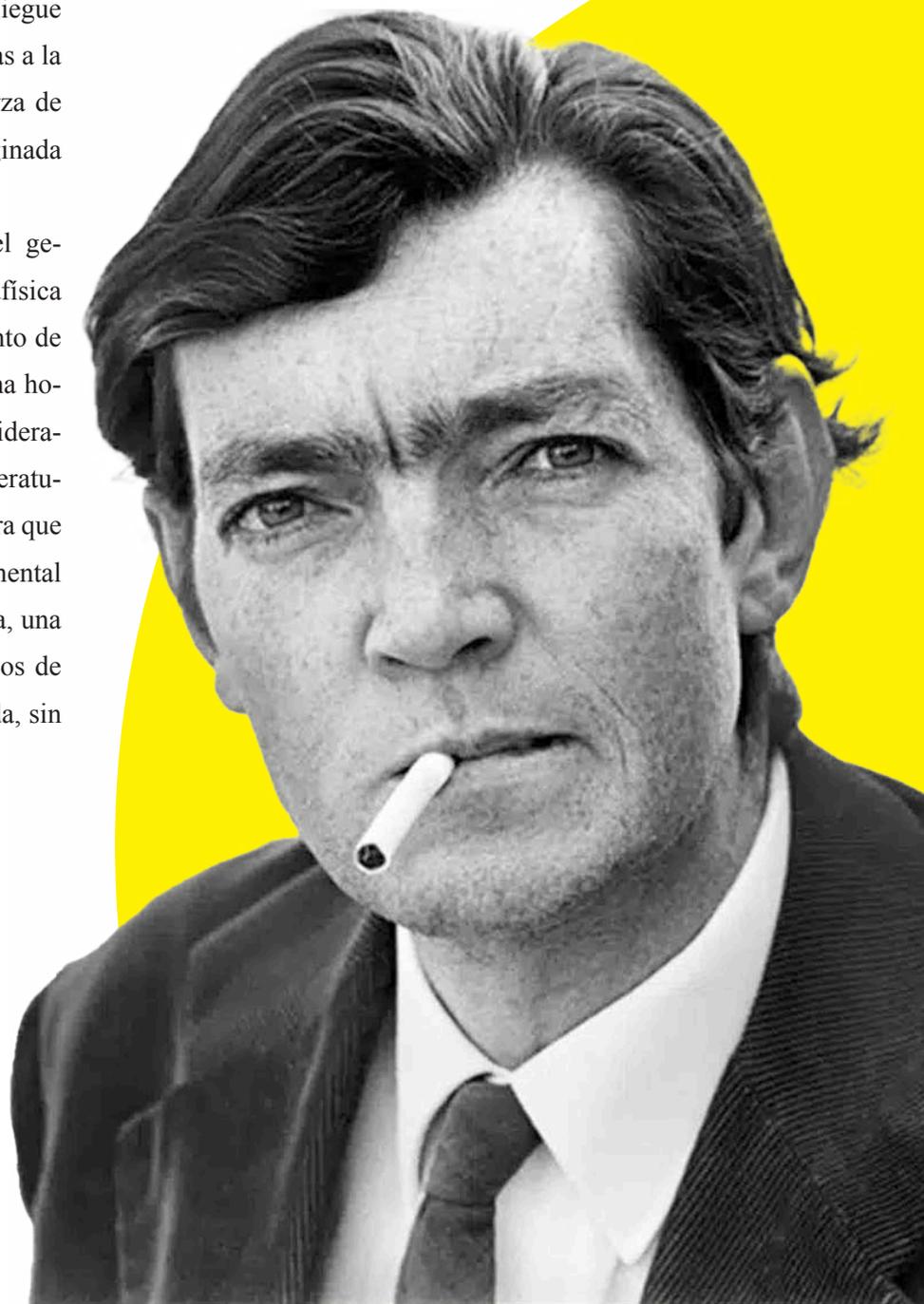
permanente rebelión contra los lugares comunes de la existencia”. Cortázar, por otra parte, a juicio de la académica irá en contra de la pereza petrificadora y el conformismo que nulifica e impiden el contacto con la realidad manteniendo al Hombre en un engañoso vacío, propuesta mejor evidenciada en la icónica *Rayuela*. No asombra, pues, que en un hermoso pasaje de *Último round* el argentino rinda un sentido homenaje a Magritte impregnado del desasosiego que le invadía en aquel difícil año de 1969: “Regreso despacio, mirando los valles: la nube Magritte no vino este año a suspenderse sobre Cazeneuve, y tampoco vendrá ya Magritte a ponernos entre las manos sus llaves de evasión, sus palomas de piedra más livianas que las de pluma (...) cómo se ha empobrecido el mundo...”

Algunas acotaciones: El hecho de que el modelo no constituya necesariamente la entidad figurada personifica el arquetípico sentido de la verdad artística; aún más, la afinidad (o falta de ella) entre lo presente en un lienzo y lo expresado en el lenguaje conforma justamente la sorpresa y el milagro de lo creado, no importa cuán variables y distintos estos pudiesen ser. Al fin y al cabo, desde sus inicios, la Filosofía nos había advertido sobre la paradójica y ambivalente naturaleza de nuestra existencia; en tal sentido, se ha dicho que aquella “negación” de la imagen como símil y la vinculación lienzo-palabra compartida por los creadores aquí comentados, es la poesía misma. Magritte, Delvaux y Cortázar nos lo hicieron saber implícita y explícitamente en declaraciones y entrevistas, pero sobre todo a través de sus producciones. Serán realizaciones en las que la mirada del espectador/lector comandará el acercamiento al mundo haciendo que lo visto despliegue múltiples dimensiones recreadas y trastocadas gracias a la energeia de la retórica grecolatina, esa mágica fuerza de las palabras capaz de hacer vívida una entidad imaginada más allá de lo percibido ocularmente.

Las musas inquietantes (1916-1918), óleo del genial Chirico, presunto fundador de la pintura metafísica que precedió al movimiento surrealista y mentor tanto de Magritte como de Delvaux, fue descrito en un poema homónimo de Cristina Peri Rossi que en nuestra consideración revela líricamente la naturaleza de los nexos literatura-pintura aquí discutidos: “En el suelo rojo de madera que conduce de la actualidad al pasado se eleva monumental una musa sin brazos. (A lo lejos, una estatua romana, una fábrica, un templo.) Hay máscaras en el suelo, cubos de colores, un bastón y un pedestal. Otra espera, sentada, sin cabeza, como una madre cansada de viajar”.

Cada elemento descrito y cada figura observada en estos versos, ya sea como unidad o como totalidad, han sido transfigurados gracias al poder de la metáfora y el acto poético mismo. En ejercicio mimético por excelencia, Peri Rossi ha recreado la relación entre lo sentido-vivido (el tiempo, la historia, el ser) y el objeto mismo (una máscara, un pedestal, una estatua); ha dotado de palpito lo observado, y, más que nada, como sugiere el verso final del citado poema, ha empoderado la palabra invitándonos a situar sentimiento y pensamiento en el núcleo de la creación artística: “Yo os invoco: Haced de la angustia un color”.

¿No será, acaso, aquel rezo la verdadera razón de ser de las artes y la literatura?





Diseño del arquitecto Santiago Calatrava 2003-2007 / Municipality of Reggio Emilia, Italy. Ganadora del premio ECCS European Steel Design Award 2009
Foto: Oscar Ferrari.

ARTE Y ARQUITECTURA

Arelis Subero



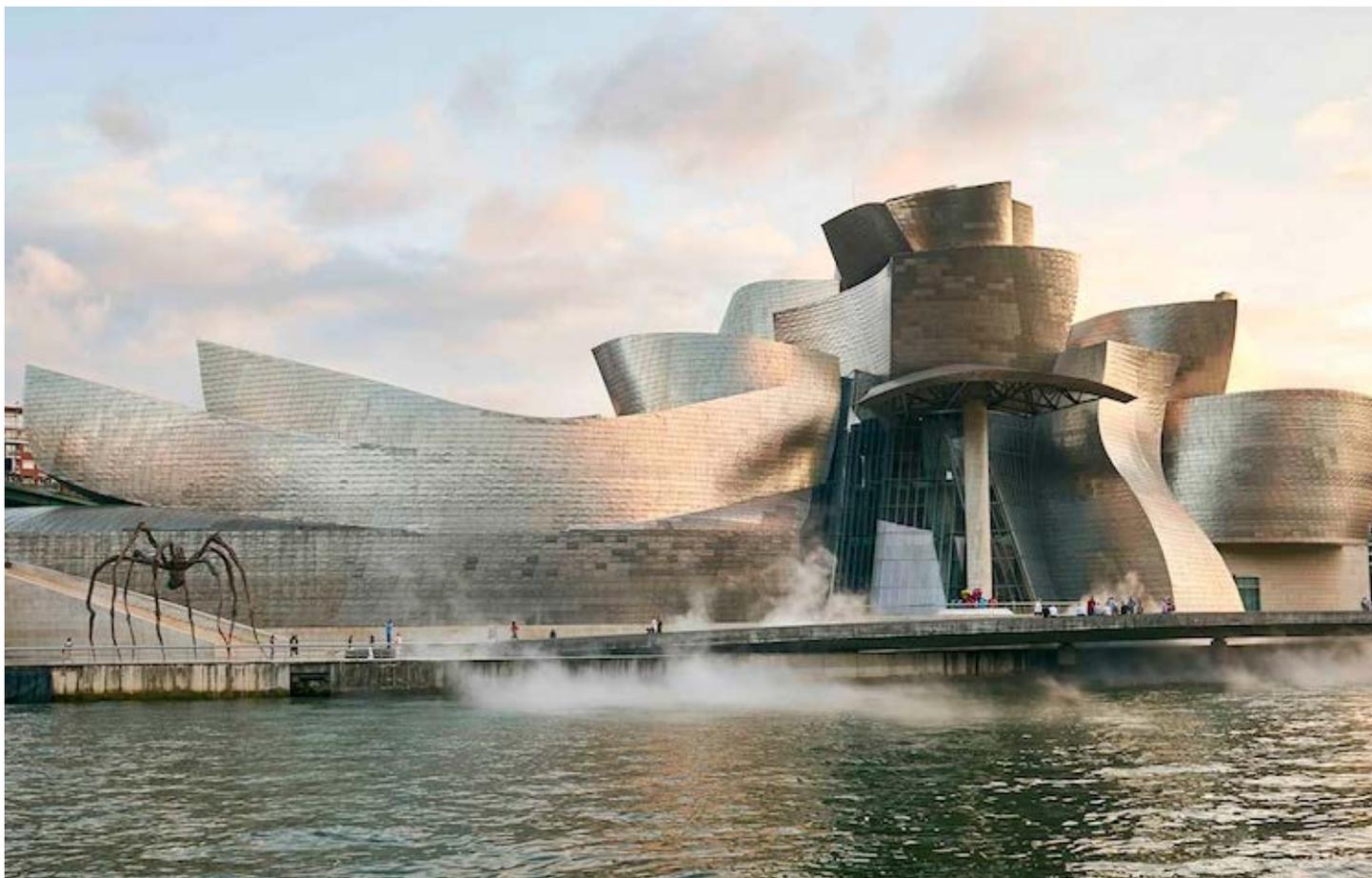
La maestra Arelis Subero Maceo es una destacada académica con una sólida formación en Metodología de la Investigación Científica y Epistemología, habiendo obtenido una maestría y varias especialidades en esta área. Es arquitecta graduada en 1991 y ha realizado diversos diplomados relacionados con la educación y el arte. Desde 1991, ha tenido una prolífica carrera docente en la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD) y la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra (PUCMM), enseñando en facultades de Artes, Ingeniería y Arquitectura. Además, ha desempeñado roles administrativos como vicedecana y directora en la Facultad de Artes de la UASD. Su experiencia también abarca la participación en eventos académicos nacionales e internacionales, incluyendo la coordinación del Congreso Internacional de Artes Visuales. Actualmente, es la Decana de la Facultad de Artes de la UASD.

Desde el principio de los tiempos el arte y la arquitectura, con sus características propias, comparten búsquedas en sus variadas manifestaciones -la pintura, el dibujo, la escultura, la fotografía, la gráfica, el diseño, el mural- que modifican nuestra experiencia del mundo y responden a todo un proceso de interpretación. A partir de sus croquis los artistas y los arquitectos parecen involucrarse mágicamente en un torbellino de ideas que conduce a diseñar, dibujar, pintar, esculpir, fotografiar como si fuera algo completamente natural, fácil y espontáneo, en la vasta comprensión del acto creativo como acto sensible, que responde a una experiencia en un contexto determinado.

Uno de los fines de la arquitectura es homenajear la belleza a través de la utilidad. Este rasgo la convierte en arte debido a la necesidad de expresar sentimientos y emociones que perfectamente pueden venir de un edificio o de una obra artística. La arquitectura es versátil y funcional, mientras que el arte comunica sentimientos y emociones del artista. La arquitectura es un arte que, combinado con

algunas técnicas, permite a los arquitectos ser capaces de crear, diseñar, construir y proyectar una gran cantidad de construcciones hermosas. Es un arte que necesita de la interacción de los seres humanos; un arte “habitable” que cumple con una función específica, más allá de la mera contemplación estética. En un sentido estrictamente utilitario, la verdadera arquitectura se piensa y se construye con un fin específico: brindar espacios donde vivir, trabajar, divertirse, viajar. La arquitectura no puede desligarse de un fin social porque, de hacerlo, sería escultura.

En el arte y la arquitectura se hace necesario explorar una serie de procesos interpretativos previos a la creación, que atienden al reconocimiento de nuestra capacidad de asombro, experimentación y comunicación de descubrimientos como medios para generar propuestas artísticas significativas. Heidegger, en un breve ensayo titulado “El arte y el espacio”, dice: “El espacio es ocupado por la figura plástica y queda moldeado como volumen cerrado, perforado y vacío. ¿Se adueña la plástica del espacio? ¿Es una dominación del espacio?” (Heidegger, 2009, p. 13). De ahí se desprende el pensamiento de que es el espacio



El Museo Guggenheim Bilbao es un museo de arte moderno y contemporáneo en Bilbao (Vizcaya), España.

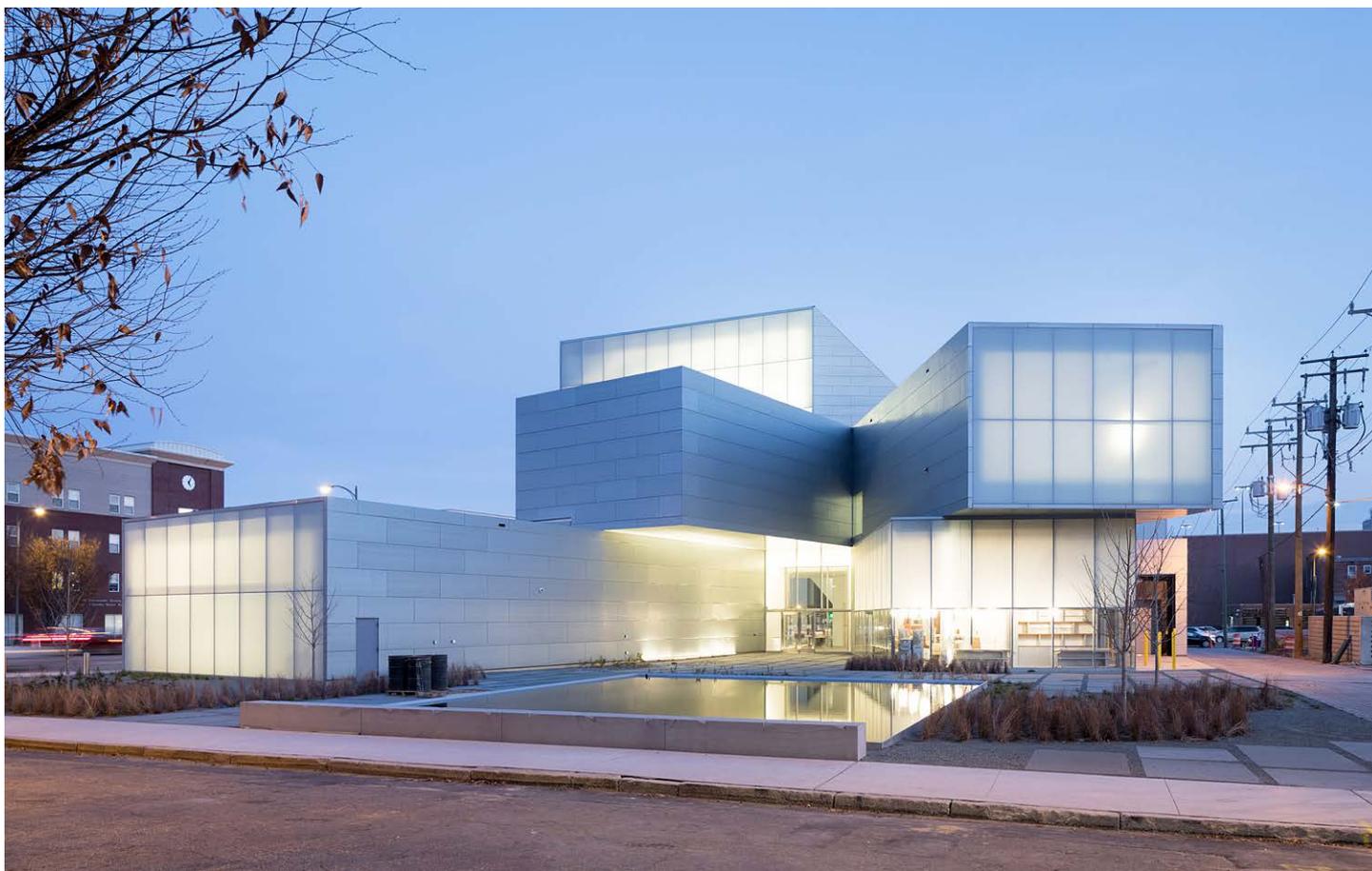
loque permite el habitar, o sea, su existencia. Si confrontamos la arquitectura y todo ejercicio creativo desde su definición, sus escenarios y sus paradigmas, podemos concluir que ya hemos asumido el “dónde estamos” y ahora nos corresponde proponer y afirmar la nueva ruta. De ahí surge la interrogante de Baudrillard: “¿Hay una verdad en la arquitectura?” (Baudrillard & Nouvel, 2001, p. 9).

En una lectura más allá del espacio que define la materialidad y lo que creemos evidente por medio de nuestros sentidos, desde la concepción de la obra, el acto creativo genera un amplio espectro de significados que abordan la percepción individual del mundo. Desde esta perspectiva, los productos del arte y la arquitectura son objetos que nos afectan y nos proporcionan experiencias visuales y estéticas ligadas a la funcionalidad. Así hay un reconocimiento de aspectos humanizadores que sugieren hacer una lectura que trascienda lo tangible, en donde tengan cabida otros valores como la cotidianidad, la vida en sociedad y la habilidad interpretativa del sujeto que usa, habita, se refresca

al visualizar en su entorno el arte y la arquitectura.

En este “modo de ver” no es suficiente con tener códigos, reglamentaciones, estudios y demás saberes institucionalizados para garantizar la satisfacción y el verdadero sentir del habitar que una persona pueda tener. Vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía. Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio. Solo se puede dar lugar a una relectura del “dónde estamos” para entender –de forma arriesgada y con toda la incertidumbre de la interpretación– la dirección hacia dónde ir (Gianni Vattimo, 2007, p. 1).

En este sentido, arte y arquitectura son una manera de intervenir el mundo a través de la apertura de significados y experiencias. Así, nos adentramos en las bases argumentales para la comprensión de los procesos interpretativos previos a la materialización de las obras de arte sin la consecuente pérdida del sentido humano y social. Se trata de la metafísica artístico-arquitectónica, encauzada a través de la experiencia y la relación sujeto-espacio.



Instituto de Arte Contemporáneo en VCU / Steven Holl Architects

La arquitectura, como el arte en este siglo XXI, se encuentra confrontada con dimensiones que son inconmensurables. Hay que inventar otras estrategias (Baudrillard & Nouvel, 2001, p. 33) y, apoyados por la tecnología, visualizar los propósitos desde un enfoque más humano. Este enfoque inspira la invención teórica de una nueva perspectiva interpretativa destinada al arte y la arquitectura, y la activación de recursos artísticos para promover aquellos valores sociales y humanísticos asentados en un rincón del quehacer creativo, despertando la sensibilidad y la experiencia del espacio como puntos de partida con códigos que transmitan calidad de vida sin necesidad de acudir a espacios sobre-elaborados y de alta tecnología, llevando al máximo la comprensión del entorno y del habitar.

Antes de imaginar un futuro tecnológico para los edificios, debemos recuperar la capacidad de dialogar con el clima, convencidos de que la tecnología es una parte natural de la evolución del ser humano y no la solución a todos nuestros problemas. A este pensamiento sumamos la

internacionalización de los procesos de construcción. Sin importar los lugares, culturas o paisajes, deberíamos poder retornar a la idea de diseñar un edificio que responda al clima, al lugar y al uso de materiales locales —un edificio verdaderamente sostenible— para centrarnos en la idea de que la arquitectura no es simplemente una actividad estética, sino más bien un proceso de diseño integrado desarrollado a través de diversas disciplinas.

Por lo que “reescribir” viene a ser una manera de describir el derrumbe de esa masa sólida de conocimientos dentro de un proceso de diseño capaz de volver sobre sí mismo para lograr que las ideas se mantengan en movimiento dinámico. Esto es posible desde una visión que permite adentrarnos en el proceso bajo el cual las ideas artísticas y arquitectónicas surgen y siguen generando enlaces para ampliar el conocimiento a través de este encadenamiento de ideas que encontramos en la relación entre lo que sucede en la vida cotidiana, las obras generadas desde el arte y la arquitectura, y la continua lectura y relectura



The Vessel es una obra de Laurence Dudeney construida en Manhattan, Nueva York, Estados Unidos.



El edificio de la Bauhaus en Dessau, considerado Patrimonio de la Humanidad. Maarten (Flickr).

de las ideas de los artistas y arquitectos, en un reconocimiento de la existencia de un espíritu sensible en donde se encuentran la creatividad y la innovación.

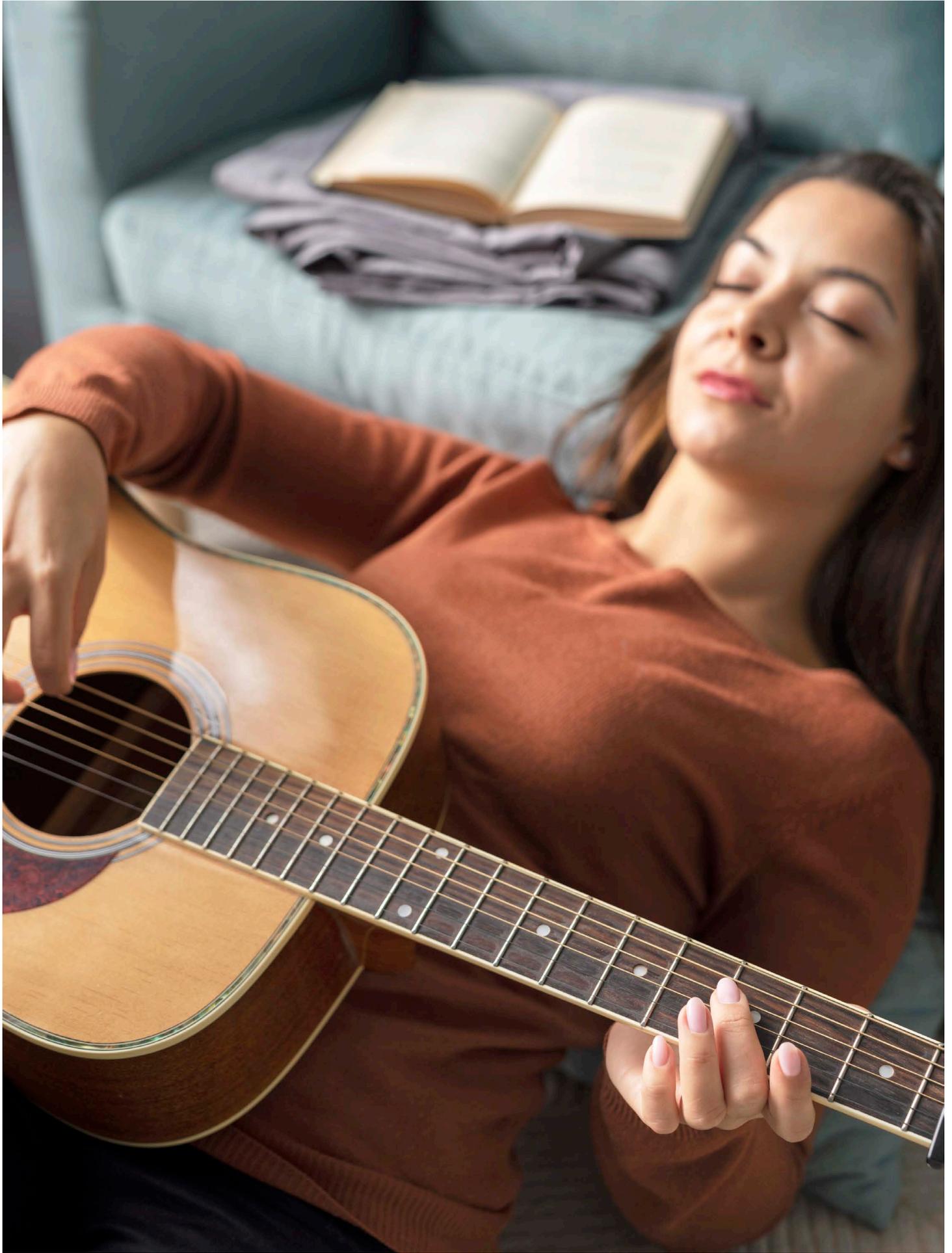
De hecho, Holl sostiene: “La arquitectura tiene el poder de inspirar y transformar nuestra existencia del día a día. El acto cotidiano de agarrar el pomo de una puerta y abrirla hacia una estancia bañada por la luz, puede convertirse en un acto profundo si lo experimentamos con una conciencia sensibilizada” (Holl, 2011, pp. 8-9). Este despertar de una conciencia sensibilizada del que habla Holl lo podemos ejemplificar situándonos en una conciencia de la existencia a través de la experiencia de habitar el espacio y el arte. Nos encontramos con una serie de circunstancias -educativas, sociales, económicas y temporales, entre otras- que nos conducen a concretar una respuesta a las necesidades humanas, ya sea una intervención proyectual, desde la arquitectura y el espacio, ya en las obras de arte.

Este último concepto se podría describir como el surgimiento de una sociedad que “no se contenta con los hechos; descubre en ellos valores y significados. Escucha atentamente las cosas, que son siempre algo más que simples cosas porque le transmiten mensajes que tiene que descifrar”, en obras arquitectónicas proyectadas o edificadas, gracias a su lectura que deviene en una interpretación sensible y sensata.

En el proceso interpretativo y de reivindicación del rol humanista y humanizador del arte, la arquitectura recarga nuestra mirada hacia lo trascendental en la experiencia del espacio-tiempo para apropiárselos y cuestionarlos, desde la concepción de una cotidianidad que acumula y gesta experiencias significativas, que sólo puede dar lugar a una relectura del “dónde estamos” para entender –de forma arriesgada y con toda la incertidumbre de la interpretación– la dirección hacia dónde ir (Gianni Vattimo, 2007, p. 1).

Artes y arquitectura coinciden en un conocimiento que acompaña el saber-hacer, el saber-pensar y el saber-interpretar. Aquí el ejercicio de la arquitectura se visualiza como una alternativa a favor de la reconstrucción conceptual y la libertad creativa en cada obra escrita, esculpida, pintada o edificada, en la certeza de que puede ser leída, recreada y adaptada a lo largo del tiempo.

Desde las previsiones realizadas por Architecture 2030 se precisa claridad y visión. Para poder cubrir la demanda de vivienda del futuro necesitaremos construir una increíble cantidad de metros cuadrados. Se prevé que en 2060 construiremos más del doble de lo existente en la tierra en la actualidad. Dado el crecimiento de la población mundial, el uso de recursos para la edificación de edificios sostenibles va a ser cada vez en mayor medida una cuestión crucial para el sector de la construcción.



Fuente: Freepick.com

LA CIENCIA DETRÁS DE LA MÚSICA: UN VIAJE A TRAVÉS DE LA FÍSICA ACÚSTICA, LA PSICOLOGÍA Y LA NEURO-CIENCIA

Leini Guerrero



Leini M. Guerrero es Dr. en Liderazgo Organizacional: Educación. UASD-SEESCYT-Nova Southeastern. Licenciado en Música, mención Teoría y Educación Musical, UASD. Post-grado en Educación Musical. UASD-Complutense de Madrid. Maestría en Enseñanza Superior, UASD. Experto en música computarizada en el formato Mac Apple y en compactible, y en el manejo de Software musicales. Director de la Escuela de Música de la Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Santo Domingo, Director de Investigación de la de la Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Santo Domingo, Actualmente, Director de la Escuela de Música de la Facultad de Artes, UASD.

Este ensayo explora los fundamentos científicos de la música, abordando aspectos de la física acústica, la psicología musical y la neurociencia. Se parte del análisis de los principios físicos que rigen la creación y propagación del sonido, explicando cómo las vibraciones generan las ondas sonoras que percibimos como música, y cómo estas interacciones afectan el timbre, la altura y la intensidad del sonido.

La segunda parte se enfoca en los mecanismos psicológicos que nos permiten procesar y entender la música. Se destaca cómo el cerebro percibe el sonido, cómo evoca emociones y recuerdos, y el papel de la música en la memoria y la cognición. La música tiene el poder de activar áreas clave del cerebro relacionadas con las emociones y la recompensa, lo que explica su capacidad para afectar nuestro estado de ánimo y bienestar.

Por último, se exploran las implicaciones neurocientíficas de la música. La investigación muestra que la música tiene un impacto profundo en la actividad cerebral, influenciando procesos cognitivos y emocionales. Esto tiene aplicaciones en educación, donde la música mejora la atención, la creatividad y la memoria, y en la salud, ayudando en la reducción del estrés, la ansiedad y el dolor. Además, la musicoterapia se presenta como una herramienta eficaz para la rehabilitación física y neurológica.



Introducción

La música, una manifestación universal de la creatividad humana, ha jugado un papel esencial en todas las culturas desde tiempos inmemoriales. Desde los primeros instrumentos musicales de la prehistoria hasta las composiciones más complejas de la actualidad, la música ha servido como medio para expresar emociones, contar historias y unir a las personas. Sin embargo, su poder no se limita solo a la evocación de sentimientos. Detrás de cada nota y acorde existe una rica estructura científica que la convierte en un campo de estudio fascinante, que abarca múltiples disciplinas, desde la física acústica hasta la neurociencia.

EL INTERÉS POR LA MÚSICA NO HA SIDO EXCLUSIVO DE LOS ARTISTAS. FILÓSOFOS, MATEMÁTICOS Y CIENTÍFICOS A LO LARGO DE LA HISTORIA HAN BUSCADO COMPRENDER LOS FUNDAMENTOS DE ESTE ARTE

¿Cómo las vibraciones de un instrumento pueden convertirse en un lenguaje emocional tan poderoso? ¿Qué ocurre en el cerebro cuando escuchamos una melodía que nos conmueve? ¿Cómo influye la música en nuestras emociones, recuerdos e incluso en nuestra salud? Estas son preguntas que la ciencia ha intentado responder durante siglos.

En este ensayo, nos embarcaremos en un viaje interdisciplinario para explorar la ciencia detrás de la música. Examinaremos los principios físicos que sustentan la creación del sonido, los mecanismos psicológicos que nos permiten procesar la música en el cerebro y las implicaciones neurocientíficas de su impacto en nuestras emociones y comportamientos. Al entender estos aspectos, podremos apreciar la música desde una nueva perspectiva, comprendiendo cómo la ciencia y el arte convergen en este fenómeno universal.

Antecedentes

El estudio científico de la música tiene una historia milenaria. Ya en la antigua Grecia, el filósofo y matemático Pitágoras reconoció una profunda conexión entre la música y las matemáticas, desarrollando la teoría de que las proporciones numéricas subyacían a los intervalos musicales. Según Pitágoras, las relaciones entre las notas podían describirse con ratios matemáticos simples, y él creía que esta armonía matemática reflejaba el orden del cosmos, una teoría que más tarde influiría en el pensamiento de filósofos como Platón y Aristóteles.

En otras culturas antiguas, como la egipcia, china e india, también se creía en el poder cósmico de la música. En China, por ejemplo, la música formaba parte del sistema filosófico del Confucianismo, donde se consideraba una herramienta para cultivar el carácter y promover la armonía social. Mientras tanto, en la India, la música (rāga) se asociaba con el bienestar físico y espiritual, basándose en una compleja teoría de los sonidos que se creía capaz de influir tanto en el oyente como en la naturaleza misma.

Durante el Renacimiento, los estudios sobre el sonido y la música se enriquecieron con avances en la ciencia. Con el surgimiento de la revolución científica en el siglo XVII, Isaac Newton estudió las propiedades de las ondas sonoras como parte de su investigación sobre la luz y el espectro. Sus descubrimientos sentaron las bases para la acústica moderna, permitiendo que futuros científicos como Hermann von Helmholtz exploraran más a fondo cómo percibimos el sonido. Helmholtz, en particular, fue uno de los pioneros en conectar los fenómenos físicos del sonido con la fisiología del oído humano, abriendo el camino para el desarrollo de la psicofísica acústica.

El siglo XX marcó un punto de inflexión en el estudio de la música desde una perspectiva científica. Con el surgimiento de la psicología experimental y más tarde de la neurociencia, los investigadores comenzaron a estudiar cómo el cerebro percibe y procesa la música. La psicología de la música se desarrolló como un campo formal de inves-

tigación, y los científicos comenzaron a explorar cómo los estímulos sonoros evocan respuestas emocionales, activan la memoria y afectan el comportamiento humano. En paralelo, el desarrollo de nuevas tecnologías permitió estudiar con mayor precisión la acústica de los instrumentos musicales, la calidad del sonido en diferentes espacios y las formas en que la música influye en el cuerpo y la mente.

Hoy en día, el estudio de la música se encuentra en la intersección de varias disciplinas, desde la física hasta la neurociencia. La investigación ha demostrado que la música no solo es una forma de arte, sino también una poderosa herramienta para mejorar la salud mental y física, facilitar el aprendizaje y fomentar la cohesión social. A medida que continuamos explorando el vasto universo de la música a través del prisma de la ciencia, descubrimos nuevas formas en que puede enriquecer nuestras vidas y comprender mejor la naturaleza humana.

Justificación

La música ha sido descrita tanto como un arte como una ciencia, un lenguaje universal capaz de trascender fronteras culturales, idiomáticas y temporales. Sin embargo, su impacto no se limita únicamente a lo estético o lo emotivo; la música es una herramienta clave para comprender aspectos fundamentales del ser humano desde una perspectiva científica. En este sentido, profundizar en la ciencia detrás de la música tiene un valor inestimable por varias razones.

En primer lugar, el estudio de la música desde una perspectiva científica nos permite apreciar su complejidad y su riqueza más allá de lo que captamos a simple vista (o en este caso, oído). Entender cómo las vibraciones de una cuerda o las ondas de sonido se transforman en una experiencia estética nos da acceso a los principios fundamentales de la acústica, la física y la ingeniería del sonido. Este conocimiento no solo enriquece nuestra apreciación de la música, sino que también puede abrir nuevas oportunidades en campos como la creación musical, la tecnología del audio y la ingeniería acústica.

En segundo lugar, la investigación sobre la psicología y neurociencia de la música revela cómo nuestro cerebro procesa, responde y se adapta a los estímulos musicales. La música tiene la capacidad de evocar emociones profundas, modificar nuestro estado de ánimo e incluso afectar nuestra conducta. Este poder emocional es una puerta hacia la comprensión de la mente humana, lo que nos permite explorar cómo las emociones, los recuerdos y las conexiones neuronales se activan con la música. Estos estudios tienen implicaciones directas en campos como la educación musical, la terapia y el bienestar emocional.

En tercer lugar, la comprensión científica de la música tiene aplicaciones prácticas en áreas críticas como la salud, la terapia y la educación. Por ejemplo, la musicoterapia ha demostrado ser una intervención eficaz para tratar una variedad de trastornos mentales y físicos, desde el estrés y la ansiedad hasta la rehabilitación neurológica tras un accidente cerebrovascular. Del mismo modo, el estudio de la música y su relación con el aprendizaje ha demostrado que la música puede mejorar la memoria, la concentración y la creatividad en los estudiantes, lo que sugiere su valioso potencial como herramienta educativa.

Además, la acústica musical tiene una relevancia creciente en la arquitectura y la ingeniería, en particular en el diseño de espacios donde el sonido juega un papel crucial, como auditorios, teatros y estudios de grabación. El diseño acústico adecuado de estos espacios mejora la experiencia auditiva y permite una mejor interpretación musical, haciendo de la ciencia del sonido un componente esencial en la creación de estos entornos.

En resumen, la investigación sobre la ciencia detrás de la música no solo amplía nuestro conocimiento sobre un fenómeno estético y emocionalmente rico, sino que también genera aplicaciones en áreas que impactan directamente en la vida cotidiana de las personas. Explorar cómo la música se relaciona con nuestro cerebro, nuestras emociones y nuestra salud nos permite aprovechar su poder de manera más efectiva, tanto a nivel personal como social.

Objetivos

El objetivo central de este ensayo es proporcionar una visión exhaustiva de los diversos campos científicos que intervienen en el estudio de la música. Para lograr este fin, el ensayo se estructura en torno a los siguientes objetivos específicos:

1. Explorar los principios físicos de la música, particularmente la naturaleza del sonido, la vibración de las cuerdas, la propagación de las ondas sonoras y los mecanismos que permiten que un instrumento musical produzca sonidos específicos. Nos adentraremos en los conceptos de frecuencia, amplitud y timbre, y analizaremos cómo los instrumentos generan y modulan estos parámetros para crear música.

2. Analizar los mecanismos psicológicos que procesan la música en el cerebro, desde la percepción auditiva básica hasta la manera en que la música evoca emociones y recuerdos. Aquí se discutirá cómo el cerebro interpreta las señales acústicas y las transforma en experiencias subjetivas, utilizando el procesamiento en áreas cerebrales clave como la corteza auditiva y el sistema límbico.

3. Examinar las implicaciones neurocientíficas de la música, prestando especial atención a su impacto en la actividad cerebral, las funciones cognitivas y las emociones. Analizaremos cómo las respuestas neurológicas a la música pueden influir en el bienestar emocional, la memoria y la cognición, y cómo el estudio de la música ha ayudado a revelar aspectos fundamentales del funcionamiento cerebral.

4. Reflexionar sobre las aplicaciones prácticas de la ciencia de la música en campos como la educación, la salud y la terapia. La investigación científica sobre la música tiene implicaciones importantes en la mejora del aprendizaje, la salud mental y el tratamiento de trastornos físicos y emocionales. Se discutirán estudios clave sobre cómo la música puede mejorar la concentración, reducir el estrés y facilitar la rehabilitación en contextos terapéuticos.

5. Examinar el papel de la música en la sociedad y su relevancia en el ámbito tecnológico y cultural. La tecnología musical ha avanzado enormemente en las últimas décadas, desde la creación de software de composición y grabación hasta el diseño acústico de espacios. Este objetivo abordará cómo la ciencia de la música se ha integrado en la creación y producción musical moderna.

Al cumplir con estos objetivos, el ensayo pretende ofrecer una comprensión profunda y multidimensional de cómo la música no solo es una forma de arte, sino también un campo fértil para la exploración científica, con implicaciones prácticas en diversos aspectos de la vida diaria.

La psicología de la música: Un viaje a través de la mente y las emociones

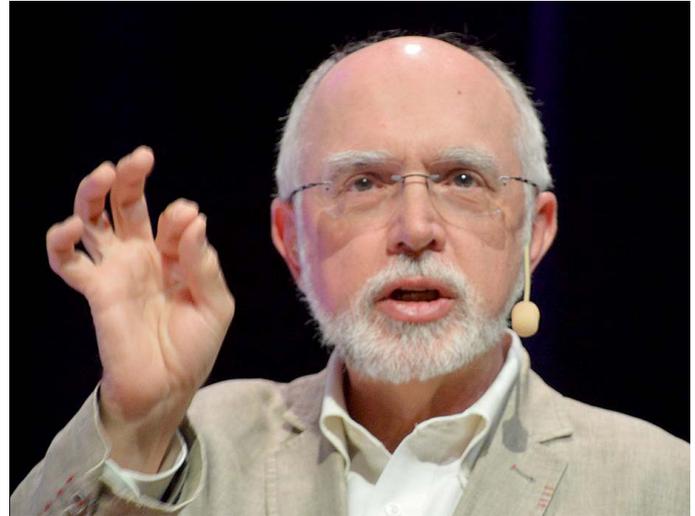
La música, más allá de ser un fenómeno estético, tiene un profundo impacto en la mente humana. Cada vez que escuchamos una melodía, nuestro cerebro pone en marcha una compleja red de procesos psicológicos que transforman esas ondas sonoras en experiencias emocionales. Esta capacidad de la música para evocar y regular emociones ha fascinado a psicólogos y neurocientíficos por décadas.

La percepción auditiva: Puerta de entrada a la experiencia musical

La percepción del sonido es el primer paso en la experiencia musical. Nuestro oído, compuesto por un conjunto de órganos que trabajan en armonía, capta las ondas sonoras y las transforma en impulsos eléctricos que el cerebro puede interpretar. La corteza auditiva primaria, ubicada en el lóbulo temporal, es la encargada de procesar las propiedades básicas del sonido, como la frecuencia, el timbre y la intensidad (Levitin, 2006). A su vez, la corteza auditiva secundaria interpreta elementos más complejos como la armonía y la melodía (Zatorre & Schuller, 2004). Este proceso convierte a la música en algo más que una simple sucesión de sonidos; la transforma en un lenguaje emocional que el cerebro codifica y descodifica en milisegundos.



Daniel Levitin, es un erudito estadounidense-canadiense, psicólogo cognitivo, neurocientífico, escritor y músico.



Robert Zatorre, es un organista canadiense y estadounidense, experto en neuromusicología cognitiva.

Las emociones musicales: Un puente entre el sonido y el sentimiento

La música puede inducir un amplio espectro de emociones, desde la euforia hasta la tristeza. Esta capacidad se debe a que las melodías pueden activar directamente el sistema límbico, el cual regula nuestras emociones. Según investigaciones, la música puede provocar la liberación de dopamina, un neurotransmisor relacionado con el placer y la recompensa, lo que explica por qué escuchar música puede hacernos sentir tan bien (LeDoux, 2002).

En estudios neurocientíficos, se ha observado que las emociones musicales están vinculadas tanto a la estructura de la obra como a nuestras experiencias personales previas con ella. Por ejemplo, una canción puede despertar nostalgia porque está asociada a un recuerdo significativo (Sloboda, 1991). De hecho, hay quienes encuentran en la música una fuente constante de consuelo emocional.

Memoria musical: El poder de la evocación

Además de evocar emociones, la música tiene una extraordinaria capacidad para traer a la memoria recuerdos lejanos. Esta facultad se conoce como “memoria musical”. El simple sonido de una canción que escuchamos en la infancia puede transportarnos a un tiempo y lugar especí-

ficos. Esto ocurre porque la música se almacena en áreas del cerebro asociadas tanto con la memoria como con las emociones (Levitin, 2006).

Según estudios, la memoria musical se conserva incluso en personas que han perdido otras formas de memoria, como aquellos que padecen de enfermedades neurodegenerativas, lo que sugiere que la música tiene una relación única y poderosa con nuestras redes neuronales (Zatorre & Schuller, 2004).

Cognición musical: Más allá del sentimiento

La música también requiere una serie de habilidades cognitivas complejas. Estas incluyen la capacidad para reconocer patrones, anticipar frases melódicas, y analizar la estructura de una obra musical. En términos de cognición, se trata de un proceso que involucra habilidades de atención, memoria de trabajo, y hasta la resolución de problemas (Patel & Iversen, 2008).

Por ejemplo, los músicos entrenados desarrollan una mayor capacidad para identificar tonalidades y estructuras rítmicas, lo que les permite tener una experiencia más profunda de la música que escuchan. A través de la educación musical, se ha demostrado que es posible mejorar estas habilidades cognitivas, lo que tiene aplicaciones significativas en el ámbito académico y en el desarrollo personal.

Implicaciones de la neurociencia musical: Un puente entre la mente y la sociedad

La neurociencia de la música, un campo en crecimiento, nos ha permitido entender cómo la música afecta no solo a individuos, sino también a la sociedad en su conjunto. Las aplicaciones de esta disciplina son amplias y abarcan desde la educación hasta la salud, proporcionando un sinfín de oportunidades para mejorar el bienestar humano a través de la música.

Aplicaciones en la educación

La música juega un papel crucial en la educación y el desarrollo cognitivo. Diversos estudios han demostrado que la música puede mejorar habilidades en otras áreas, como las matemáticas y el lenguaje. Esto se debe a que la práctica musical activa múltiples áreas del cerebro, incluidas aquellas involucradas en el razonamiento lógico y la memoria (Colwell, et al., 2016). Además, la música puede fomentar la creatividad, ofreciendo a los estudiantes un medio para expresar ideas de manera abstracta y emocional.

La música es una herramienta poderosa en el ámbito educativo, ya que facilita el aprendizaje y promueve el desarrollo cognitivo en los estudiantes. Numerosas investigaciones han demostrado que el estudio y la práctica musical pueden mejorar habilidades como la memoria, la atención y la resolución de problemas. Esto se debe a que la música activa múltiples áreas del cerebro simultáneamente, incluidas aquellas involucradas en el procesamiento auditivo, el razonamiento lógico y las emociones (Hallam, 2010).

Además, la música fomenta el desarrollo de habilidades motoras y de coordinación, especialmente en los niños que aprenden a tocar instrumentos. Esta práctica no solo mejora su capacidad para realizar tareas físicas complejas, sino que también refuerza la conexión entre mente y cuerpo, lo que contribuye a un aprendizaje más integral. Al mismo tiempo, la exposición a la música mejora la

percepción temporal y rítmica, que está directamente relacionada con habilidades matemáticas y de lenguaje (Patel, 2008).

El papel de la música en el desarrollo emocional de los estudiantes no puede ser subestimado. La música no solo permite la expresión de emociones complejas, sino que también enseña a los estudiantes a identificar y gestionar sus propias emociones. Según diversos estudios, la educación musical puede reducir el estrés y la ansiedad, mejorar el estado de ánimo y aumentar la autoestima (Koelsch, 2009). Esto es especialmente importante en el contexto escolar, donde los estudiantes pueden enfrentar diversas presiones académicas y sociales.

La enseñanza de la música en el aula, además, fomenta la empatía y la colaboración, ya que muchas actividades musicales, como tocar en una orquesta o cantar en un coro, requieren trabajo en equipo y comprensión mutua. Estas actividades permiten que los estudiantes desarrollen habilidades sociales importantes que serán útiles a lo largo de sus vidas (Hallam, 2010).

Música y salud: Un canal hacia el bienestar

La relación entre la música y la salud ha sido objeto de numerosas investigaciones. La música no solo tiene el poder de influir en nuestro estado de ánimo, sino que también puede mejorar nuestra salud física y mental. Escuchar música relajante, por ejemplo, puede reducir los niveles de cortisol, la hormona del estrés, y disminuir la presión arterial (Koelsch, et al., 2010).

Además, se ha comprobado que la música puede ser una herramienta eficaz en el tratamiento de trastornos emocionales como la ansiedad y la depresión. La musicoterapia, una disciplina que utiliza la música con fines terapéuticos, ha demostrado ser útil en una amplia variedad de contextos, desde hospitales hasta centros de rehabilitación (Thaut, et al., 2004).

La musicoterapia: Aplicaciones en la rehabilitación

La musicoterapia es uno de los campos más prometedores en la intersección de la neurociencia y la música. Esta disciplina utiliza la música como herramienta para ayudar a las personas a mejorar su bienestar físico, emocional y cognitivo. Los pacientes que han sufrido accidentes cerebrovasculares, por ejemplo, pueden utilizar la música como una forma de terapia para mejorar su motricidad y coordinación (Raglio, et al., 2011).

En resumen, la neurociencia de la música nos brinda una comprensión más profunda de cómo este arte afecta nuestras mentes y cuerpos. Las aplicaciones de estos descubrimientos son vastas, desde la mejora del rendimiento académico hasta el tratamiento de trastornos psicológicos, lo que subraya la importancia de seguir investigando este campo fascinante.

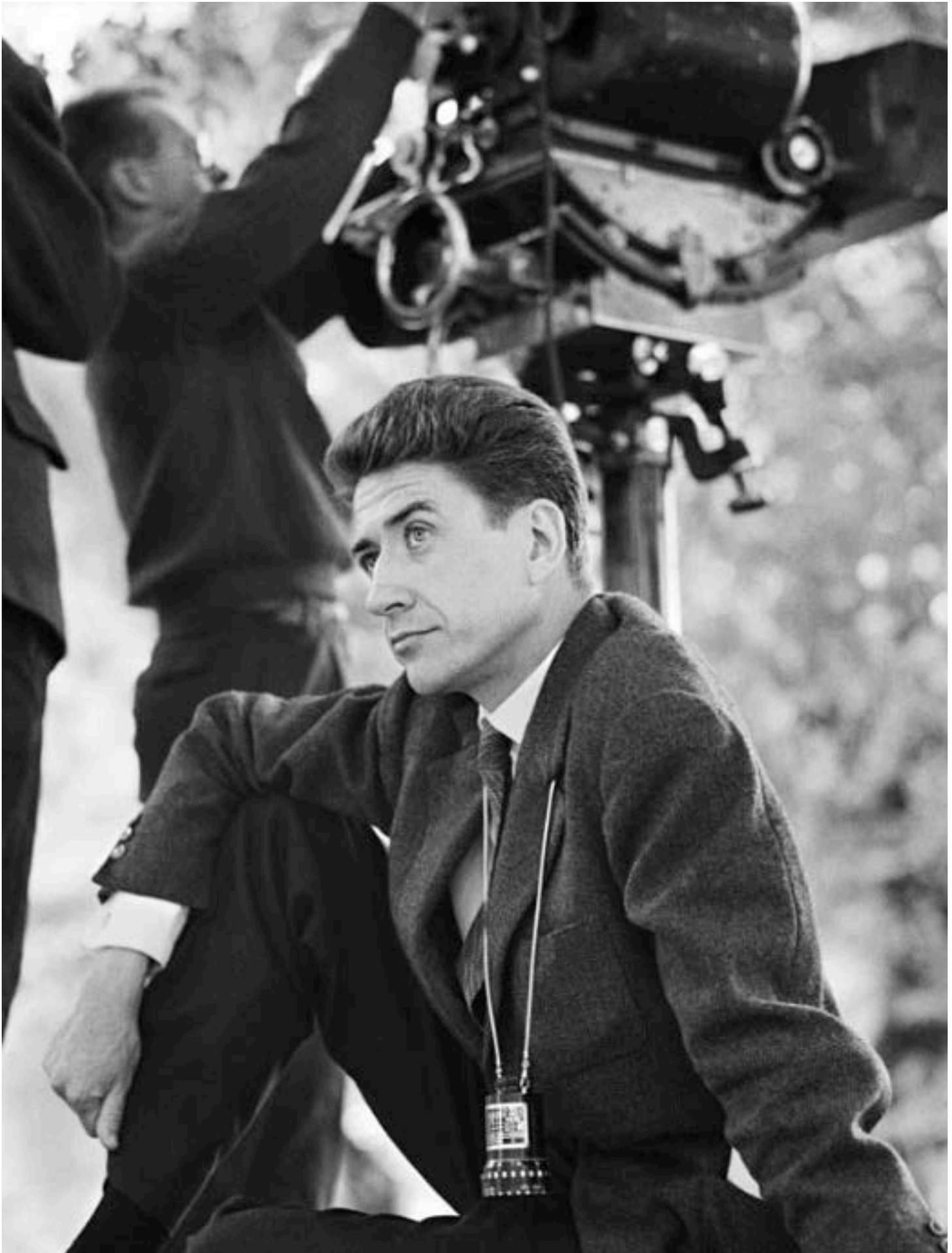
Conclusión

En este sentido, la música no solo es un arte que toca las emociones humanas, sino también una poderosa herramienta educativa que puede mejorar significativamente las habilidades cognitivas, motoras y emocionales de los estudiantes. El impacto de la educación musical va más allá de las notas y los compases, influyendo directamente en el desarrollo integral de la persona.

La relación entre la música y la educación nos muestra cómo el arte puede potenciar el aprendizaje en diversas áreas, desde las matemáticas hasta las ciencias sociales, al mismo tiempo que ayuda a los estudiantes a gestionar sus emociones y a desarrollar habilidades sociales. A medida que avanzan las investigaciones en neurociencia musical, se refuerza la idea de que la inclusión de la música en el currículo educativo es esencial para formar individuos más completos y emocionalmente equilibrados. Por lo que, comprender los aspectos científicos que subyacen en la música no solo enriquece nuestra apreciación de este arte, sino que también nos abre nuevas posibilidades para mejorar la calidad de vida en una sociedad cada vez más consciente de la relación entre arte y ciencia.

Referencias

- Beranek, L. L. (2012). *Acústica: campos de sonido y transductores*. Elsevier.
- Blood, A. J., Zatorre, R. J., & Evans, A. C. (1999). "Respuestas a estímulos auditivos agradables y desagradables en el paradigma de audición: Un estudio de PET". *Mapeo del cerebro humano*, 7(2), 119-126.
- Colwell, S., Thompson, R., Spitzer, L., Gregory, A., Kilgour, A. R., & Williamson, V. J. (2016). "El entrenamiento musical mejora la plasticidad neural en los niños: Evidencia de imágenes de resonancia magnética estructurales y funcionales". *The Journal of Neuroscience*, 36(40), 10321-10330.
- Cook, P. R. (2013). *La música, una ofrenda matemática: Explorando las bases matemáticas del tono, la armonía y el ritmo*. Springer.
- Deutsch, D. (2014). *Psicología de la Música*. Oxford University Press.
- Franco, P. J., Tillman, B. D., & Cutié, L. (2011). "Los efectos de la música de fondo en la atención y concentración de los estudiantes". *Revista de Psicología Educacional*.
- Hallam, S. (2010). "The Power of Music: Its Impact on the Intellectual, Social and Personal Development of Children and Young People." *International Journal of Music Education*.
- Koelsch, S. (2009). "A Neuroscientific Perspective on Music Therapy." *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1169(1), 374-384.
- Koelsch, S., et al. (2010). "Impacto de la música en la calidad del sueño y el bienestar". *Journal of Music Therapy*.
- Levitin, D. J. (2006). *Tu cerebro en la música: La ciencia de una obsesión humana*. Plume.
- LeDoux, J. E. (2002). *La sinapsis: Cómo el cerebro se construye a sí mismo a partir de la experiencia*. MIT Press.
- Patel, A. D., & Iversen, I. H. (2008). "El entrenamiento musical mejora el procesamiento fonológico en los niños". *Anales de la Academia de Ciencias de Nueva York*, 1134



Alain Resnais (1961). Fue un director, guionista de cine y montador francés. Junto a François Truffaut y Jean-Luc Godard, fue una de las principales figuras de la Nouvelle vague ('Nueva ola') del cine francés, que revolucionó el concepto del montaje y la fotografía.

HIROSHIMA MON AMOUR: EL DIÁLOGO TEXTO-IMAGEN EN LIBERTAD



Fidel Munnigh

Filósofo y escritor. Doctor en filosofía por la Universidad Carolina de Praga, República Checa. Profesor adjunto y vicedecano de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD). Autor de los libros *Huellas del errante* (2002), *La memoria incautada* (2007), *La condición rebelde* (2010) y *Pensar la imagen, pensar la mirada* (2017).

Hiroshima mon amour (1959), la película de Alain Resnais, con guion y diálogos de Marguerite Duras, es una obra representativa de la *nouvelle vague* francesa de finales de la década del 50 del siglo pasado.

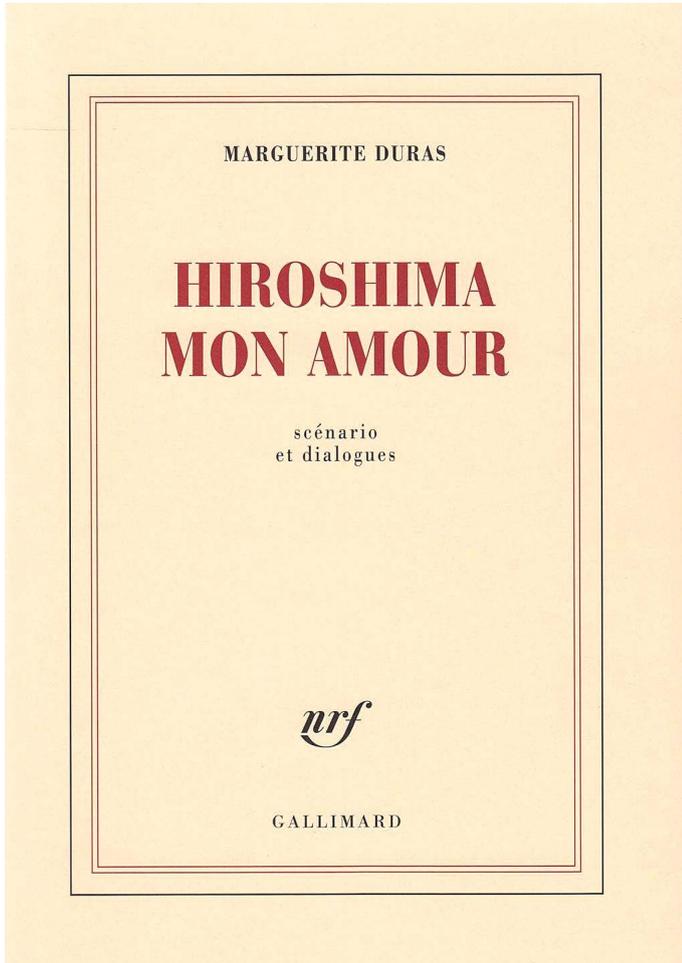
Todos conocemos el horrible hecho histórico. El 6 de agosto de 1945, un piloto estadounidense a bordo del avión Enola Gay lanzó una bomba sobre la ciudad japonesa de Hiroshima. La explosión de la primera bomba atómica causó doscientos mil muertos (algunas fuentes dicen ciento cuarenta mil) y ochenta mil heridos, todo en apenas nueve segundos. Tres días después, otro piloto norteamericano dejó caer desde su avión una segunda bomba atómica sobre la ciudad de Nagasaki, ocasionando setenta mil muertos. Después vinieron los estragos, los efectos secundarios: niños deformes, criaturas monstruosas, hombres estériles, mutaciones.

Amor, horror, locura

La acción de la película transcurre en el verano de 1957, en el mes de agosto, en Hiroshima, Japón, doce años después del acontecimiento histórico. Es la historia del encuentro de una joven mujer francesa con un japonés en Hiroshima. Ella ha viajado hasta allí a trabajar en una película edificante sobre la Paz. Mujer y hombre anónimos.

No tienen nombres, no importan los nombres. Son sólo El y Ella. (En los apéndices del texto literario, el personaje de la francesa será llamado Riva, por el apellido de la actriz principal de la película).

El guion de Duras aborda el mundo de los encuentros cotidianos, de los amores fortuitos y adúlteros. La pareja fortuita vive una aventura de una noche. En esa sola noche los amantes se buscan, se conocen, se aman, sus almas se acercan y se alejan, dialogan, callan y luego se separan definitivamente. Viven juntos una brevísima historia de amor en Hiroshima, cargada de recuerdos dolorosos y evocaciones nostálgicas del pasado de la mujer en una ciudad francesa llamada Nevers. La breve historia de amor fortuito en Hiroshima está atravesada por la sombra viva del incidente de Nevers. Porque hay otra historia de amor, infeliz: el amor degollado, el de la chica con el soldado alemán. Tras la liberación, Ella, apenas una muchacha es públicamente humillada y castigada por haber amado a un enemigo de su país. Su amor, su primer amor –y también su primer dolor– es un invasor, un ocupante extranjero. Ella es una traidora. Su amor es una traición, una deshonra. Su pelo es cortado al rape. En Francia, acabada la guerra, el castigo para las traidoras a la patria era ser rapadas en público. Un día tiene que dejar Nevers y marchar a París. Al llegar allí se entera del bombardeo de Hiroshima. Años después, ya mujer madura, visita Hiroshima. Su vida estará ligada a la ciudad bombardeada.



Portada de libro *Hiroshima mon amour*: Scénario et dialogues Autora: Marguerite Duras (1960).

Nevers parece competir en protagonismo con Hiroshima. Nevers es el pasado, Hiroshima el presente. El pasado es tormentoso y el presente incompleto y azaroso. Nada es pleno, todo es carencia. Esta película podría haberse llamado también Los amantes de Nevers. Pero entonces sería otra historia con otro escenario.

Hiroshima mon amour evoca el hongo atómico, la nube atómica, la muerte atómica. Es curioso: la socorrida imagen del hongo mencionada en el texto no aparece en el filme. Pero el diálogo deviene silencio. Es imposible hablar de Hiroshima. Todo hablar se reduce a mera narración y comunicación verbal, escamotea y oculta su verdad esencial, una verdad que trasciende el relato y escapa al lenguaje mismo. Porque en definitiva no se puede hablar de Hiroshima, y lo único que se puede hacer es hablar de la imposibilidad de hablar de Hiroshima.



Cartel de *Hiroshima mon amour*, película franco-japonesa de 1959. Debut del realizador Alain Resnais. La cinta está protagonizada por Emmanuelle Riva, Eiji Okada y Bernard Fresson.

La película de Resnais se propone evitar describir el horror por el horror y más bien procura hacer renacer este horror de las cenizas situándole en medio de un amor singular. Amor y horror, vida e historia. El horror, tan inconmensurable como el dolor, no se inscribe por sí mismo, sólo se puede inscribir en una historia de amor particular, tan efímera como imposible.

Duras y Resnais comparten la idea de que la obra de arte sirve de ocasión para hacer pensar a la gente. No se trata sólo de disfrutar, sino también de pensar. El acto estético mismo es un acto a un tiempo lúdico y reflexivo. El diálogo de los amantes no omite la reflexión sobre la historia. Ella monologa:

“La cólera de ciudades enteras tanto si lo quieren como si no, contra la desigualdad establecida como principio por ciertos pueblos contra otros pueblos, contra la desigualdad establecida como principio por ciertas razas contra otras razas, contra la desigualdad establecida como principio por ciertas clases contra otras clases” (*Hiroshima, mon amour*, p. 32).

Hiroshima funciona como escenario, como fondo, como espacio de encuentro fortuito donde erotismo, amor y desdicha fluyen y confluyen con el espectro de la guerra. La historia como relato y referencia. Hiroshima es un símbolo del horror atómico universal. Pero el símbolo se vuelve tópico, ironía, relato sobre el relato. Se rueda una película edificante sobre la Paz. La gente pasa por delante, pero nadie mira, nadie se fija en nada, pues en Hiroshima están acostumbrados a ver rodar películas sobre Hiroshima.

La historia personal de los amantes anónimos se impone siempre a la historia forzosamente demostrativa de Hiroshima (p. 60). *Hiroshima mon amour* es una película sobre el amor y el horror de la guerra, pero también sobre la memoria y el olvido. Lo que se pregunta es el porqué de recordar. Lo que se responde es la necesidad evidente de la memoria, la toma de conciencia, desde el presente, de un hecho pasado. Ese hecho puede ser tanto colectivo (el bombardeo atómico de una ciudad) como individual (un episodio de juventud). En cualquier caso, es un hecho que marca nuestra vida y nuestro destino, que de algún modo determina lo que somos y lo que podemos ser. Y esa toma de conciencia es siempre dolorosa y angustiante. El pasado y el presente transcurren en un continuo indisoluble.

El amor y la imposibilidad de amar, el amor y la ilusión de la imposibilidad del olvido. El amor nos hace creer que somos capaces de no olvidar jamás. Lo mismo Hiroshima. Es imposible olvidar Hiroshima, olvidar el horror, la muerte radioactiva, el espectáculo abominable de los escombros y los sobrevivientes, las heridas y las llagas.

El amor tiene algo de misterio insondable. El amor fortuito y efímero, anónimo, tiene algo de irreductible. Escapa a toda explicación. Es una transgresión, y toda trans-

gresión tiene algo de maldad, de perversidad, de locura. Como la locura de maldad de Ella. Los amantes se atraen y se aman. Su amor transgrede las reglas sociales y desafía las normas de la moralidad. Ese amor escapa a cualquier intento de análisis, no es analizable, ni psicoanalizable. Ellos engañan y adulteran, pero no por ser infelices. Él es un hombre que es feliz con su mujer. Ella es una mujer que es feliz con su marido (pp. 70-71). ¿Por qué entonces, si son felices, son infieles a sus parejas?

Duras descarta cualquier explicación racional al amor fortuito y adúltero, cualquier interpretación simple y reductora. Los amantes no son infelices: “Son personas felices en el matrimonio y que no buscan juntos ninguna compensación a una infelicidad conyugal” (p. 14). Pero si no buscan compensarse mutuamente, el acto amoroso es un acto completamente gratuito. El amor adúltero es transgresión, pero también pura gratuidad. No se puede explicar racionalmente. Simplemente es. Pasa. Sucede.

Lo intertextual y lo dialógico

Entre la literatura y el cine existe una vieja relación de colaboración y complicidad íntimas. Esta relación data de los orígenes mismos del cine. Tomar prestados argumentos de la ficción literaria para rodar películas es una vieja costumbre de la cinematografía. Desde siempre el cine se ha valido de la literatura, una de sus fuentes de inspiración, proveedora de historias y temas. Las películas basadas en reconocidas obras literarias -novelas, cuentos, dramas teatrales- forman parte vital de la historia del cine, una historia que no se podría escribir sin las adaptaciones cinematográficas.

El cine es un lenguaje de imágenes en movimiento, una escritura por imágenes. En el discurso filmico se estructura el mensaje. El filme como totalidad es obra comunicante. La lectura crítica de un filme es un encuentro personal con su director, su lenguaje, su estilo, sus intenciones. El director es el “auteur” del filme, pero el filme –pese a su autoría- no es un producto personal sino colectivo, un trabajo de equipo. La lectura del crítico se convierte en tarea y compromiso cultural.



Marguerite Duras (1914-1996), fue una novelista, guionista y directora de cine francesa. Fotografía de Lipnitzki / Roger Viollet / Getty

El análisis ligado a la obra filmica debe penetrarla y adherirse a ella. El director-autor se realiza en las imágenes de su filme, que constituye un universo propio. El relato cinematográfico no oculta al narrador, antes bien lo revela. Más que una obra con un argumento, que desarrolla determinado tema en torno a un asunto, el filme es la obra de un autor que se expresa en sus imágenes. Ahí radica la intencionalidad y la sensibilidad del director-autor.

Lo que se llama “versión filmica” de una obra literaria no es otra cosa que una integración de los elementos temáticos, formales y narrativos de un material literario, una transcripción de ciertas formas literarias -las más “filmables” y adaptables, se pudiera decir- al libreto cinematográfico, primero, y al rodaje, después. Se trata de transcribir, de traducir palabras en imágenes visuales móviles. Este hecho no agota la riqueza semántica de una obra literaria. Todo lo contrario: habla bien de ella, la favorece, la acrecienta. Ya el hecho mismo de ser “adaptada” habla por sí solo de la obra. La versión filmica de un libro no es literatura en el cine (literatura hecha cine), sino la traducción de un material narrativo a un lenguaje de imágenes en movimiento. Y así como la ilustración gráfica de un libro no es mero decorado estético, pues el texto y la imagen dialogan de forma permanente, el texto-guion tampoco es simple “complemento” literario o apoyatura del discurso filmico.

La teoría del cine ha debatido bastante sobre la cuestión del posible valor literario del guion cinematográfico. El guion de *Hiroshima mon amour* es mucho más que un buen guion filmico: es un texto literario con valor estético. Pero tampoco la película de Resnais es la mera versión filmica del texto literario de Duras. En *Hiroshima mon amour* texto e imagen dialogan en plena libertad, en correspondencia mutua, en relación de unidad orgánica. Hay un vínculo estrecho entre el guion como texto literario y la película como texto filmico. Se establece así una relación biunívoca entre ambos géneros.

De lo que se trata es de reconocer, primero, dos lenguajes distintos, dos prácticas artísticas diferentes, dos expresiones diversas y autónomas; a seguidas, de admitir que literatura y cinematografía guardan una relación intertextual y dialógica. Se trata, pues, de una relación de intertextualidad. Siguiendo a Julia Kristeva, podemos observar que hay un sujeto de la escritura, un hipotexto (el guion o texto literario), un hipertexto (la película) y un destinatario, que es el espectador/lector.

Los procedimientos de la narrativa contemporánea y las técnicas cinematográficas son muy semejantes. En literatura, la discontinuidad de la trama y la representación de

escenas individuales, el surgimiento imprevisto de pensamientos, imágenes y estados de ánimo, el fluir interior de la conciencia, la relatividad y la incoherencia de la medida del tiempo tienden a evocarnos los cortes, las elipsis, las disolvencias y las interpolaciones de una película. Pienso ahora en montajes y ritmos narrativos tan complejos y novedosos como los de las películas *Cara a Cara* (1976), de Ingmar Bergman, *Elisa, vida mía* (1977), de Carlos Saura, *Mon oncle d'Amérique* (1980), de Alain Resnais, o *Erase una vez en América* (1984), de Sergio Leone.

La estética experimental de Resnais aborda uno de los elementos fundamentales de la narrativa y la dramaturgia contemporáneas. Me refiero a la tendencia a superar las barreras del tiempo, haciendo coincidir pasado y presente, realidad e irrealdad, verdad y fantasía. Se trata de una acción conjugada en tiempo presente en la que los personajes se mueven alrededor de objetos que llegan a cobrar una presencia real o simbólica. Algo similar ocurre en el encuentro íntimo de los amantes de Hiroshima. A petición de El, Ella le cuenta su pasado tormentoso en Nevers. Mientras se lo cuenta, la escena va al pasado y vuelve al momento presente, a la habitación, al abrazo amoroso de los amantes fortuitos.

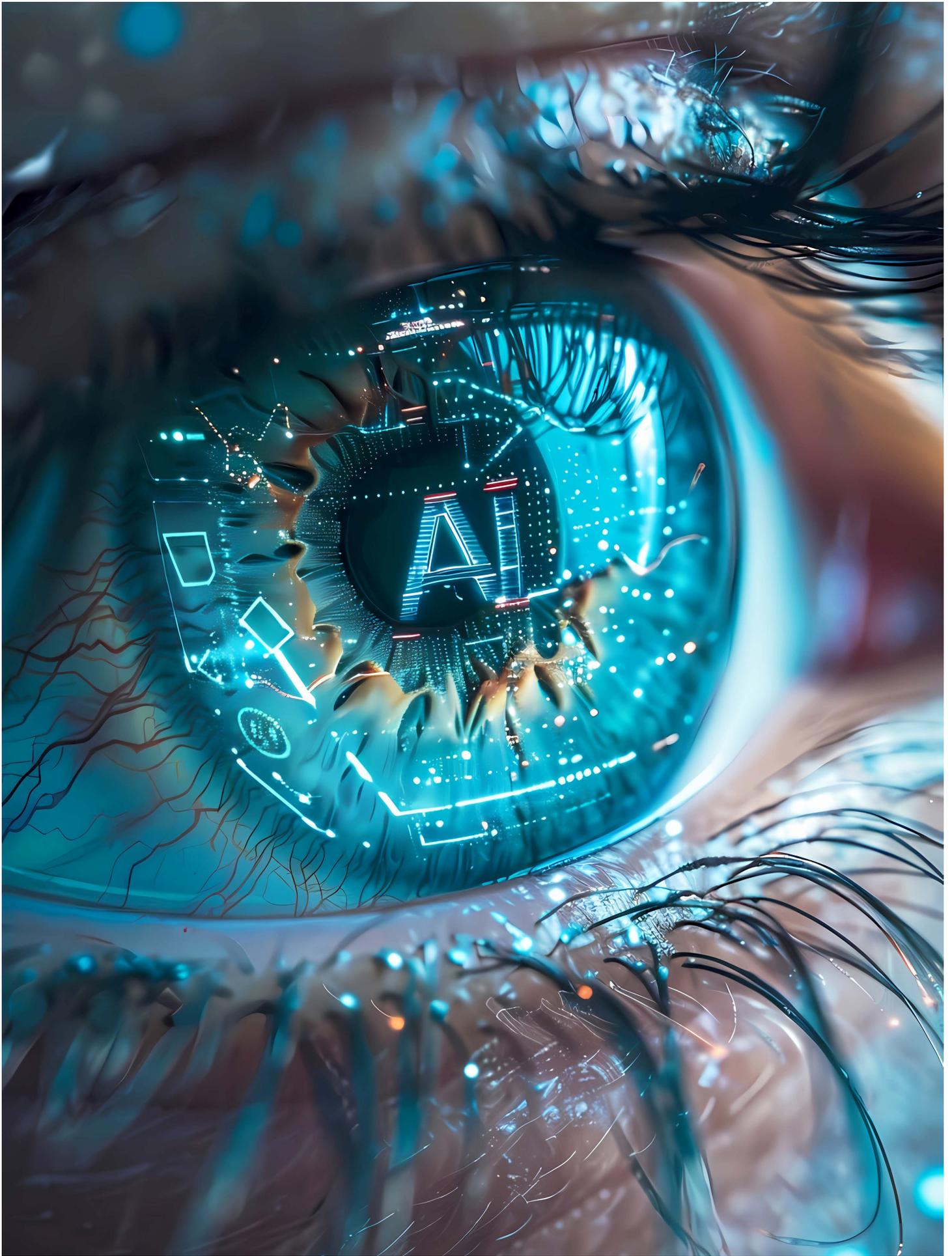
Sucesión de imágenes, imbricación continua de Nevers y del amor, de Hiroshima y del amor, de Nevers y de Hiroshima. Mientras camina sola por las calles, en un monólogo interior, se suceden y alternan imágenes de las dos ciudades: Hiroshima y Nevers, presente y pasado; Nevers y Hiroshima, pasado y presente. Todo se mezcla, se combina y yuxtapone, el hoy y el ayer, el ayer y el hoy. Todo fluye y confluye hacia un acto de toma de conciencia que preserva la memoria. Un acto individual (una mujer rapada en Nevers) se imbrica con un acto colectivo (una ciudad devastada por la guerra). El desastre personal de la muchachita loca en Nevers se corresponde con la desgracia total de Hiroshima.

Hiroshima es una ciudad hecha a la medida del amor. Él está hecho a la medida del cuerpo de Ella. Pero ¿quién es Él, el ingeniero japonés o el soldado alemán asesinado? ¿A quién realmente le habla, al amante japonés o al amor alemán ya muerto? Monólogo de Ella (Emmanuelle Riva):

*“Te encuentro.
Me acuerdo de ti.
Esta ciudad está hecha a la medida del amor.
Tú estabas hecho a la medida de mi propio cuerpo.
¿Quién eres?
Me estás matando.
Estaba hambrienta. Hambrienta de infidelidades, de adulterios, de mentiras y de morir.
Desde siempre.
Ya me imaginaba que un día tropezaría contigo.
Y te esperaba con una impaciencia sin límites, sosegada.
Devórame. Defórmame a imagen tuya para que nadie más, después de ti, comprenda ya en absoluto la razón de tanto deseo.
Vamos a quedarnos solos, amor mío.
La noche no tendrá fin.
El día no amanecerá ya para nadie.
Nunca. Nunca más. Por fin.
Me estás matando. Eres mi vida.
Lloraremos al día muerto con conocimiento y buena voluntad.
No tendremos ya nada más que hacer, nada más que llorar al día muerto.
Pasará tiempo. Solamente tiempo.
Y vendrá un tiempo.
Vendrá un tiempo en que ya no sabremos dar un nombre a lo que nos una. Su nombre se irá borrando poco a poco de nuestra memoria.
Y luego, desaparecerá por completo” (pp. 106-107).*

Al final, los amantes anónimos adquieren nombres. Los nombres que se dan uno al otro. Ella le dice: “Hi-ro-shi-ma. Hi-ro-shi-ma. Ese es tu nombre”. Y él le dice: “Ese es mi nombre. Sí. Y tu nombre es Nevers. Ne-vers-de-Fran-cia”. Y así es. Porque en definitiva somos los nombres de las ciudades donde vivimos y morimos, donde amamos y sufrimos.

En el prefacio a su obra, Duras habla de la relación fructífera que mantuvo con el cineasta Alain Resnais y de sus críticas siempre exigentes, lúcidas y fecundas. No podría hallar mejores adjetivos para el buen juicio crítico.



Designed by Freepik / Base model Midjourney 6

IRRUPCIÓN E IMPACTO DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL (IA) EN LA PUBLICIDAD

Orestes Toribio



Orestes Toribio Peña es un destacado académico con una sólida formación en comunicación visual y estrategia publicitaria, habiendo obtenido estudios de postgrado y varias especialidades en esta área. Es publicista y ha realizado diplomado en producción de televisión. Desde 1997, ha tenido una prolífica carrera docente en la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD), el ITLA y la Universidad del Caribe. Además, ha desempeñado roles administrativos como Director General de Comunicaciones de la UASD y Coordinador de las Cátedras Diseño de Editorial y Multimedia, y Creatividad Publicitaria. Tiene Maestría en Comunicación Multimedia (APEC) y Artes Visuales (UASD).

La Inteligencia Artificial (IA) ha emergido como la herramienta más revolucionaria de la actualmente conocida como Cuarta Revolución Industrial, y el universo de la industria publicitaria no escapa a su avalancha de innovación, a su inexorable impacto con características disruptivas, y a sus alcances aún insospechados para el hombre. Con su creciente potencial y su vertiginosa velocidad de procesamiento sobre la casi totalidad de la data (*big-data*) acumulada por los humanos a través de su historia, en el campo específico de la publicidad la IA ha venido a redefinir las estrategias y tácticas utilizadas por las marcas para llegar a sus consumidores.

Al aprovechar las novedosas y casi infinitas posibilidades de nuevos campos que crea la IA, los anunciantes pueden no solo automatizar procesos y mejorar su eficiencia operativa, sino también crear campañas altamente personalizadas que responden de manera precisa a los comportamientos y preferencias individuales de los distintos tipos de usuarios. Los extraordinarios avances de la IA, han permitido una segmentación más detallada y precisa del mercado, así como una mayor interacción dinámica

con los clientes, potenciando el impacto de las campañas publicitarias en un entorno cada vez más competitivo.

A los efectos de este artículo, nos situamos desde la perspectiva de un concepto de publicidad que define a esta como “una forma de comunicación, financiada por un anunciante, patrocinador seleccionado (empresa lucrativa, organización no gubernamental, institución del Estado o persona individual), para persuadir o informar a un grupo específico sobre los productos, servicios o ideas que fomentan, con el objetivo de atraer posibles compradores, espectadores, seguidores, suscripciones u otros”. (Thompson, I., 2005).

En relación al concepto de Inteligencia Artificial (IA), la empresa de tecnología Google LLC (2023), la define como “un conjunto de tecnologías que permiten que las computadoras realicen una variedad de funciones avanzadas, incluida la capacidad de ver, comprender y traducir lenguaje hablado y escrito, analizar datos, hacer recomendaciones”. La IA es un campo amplio que incluye muchas disciplinas, como la informática, el análisis y la estadística de datos, la ingeniería de hardware y software, la lingüística, la neurociencia y hasta la filosofía y la psicología.

Un modélico caso de estudio sobre este tema, lo constituye el polémico papel desempeñado por la empresa Cambridge Analytica en las elecciones presidenciales de 2016 en Estados Unidos, en las que Donald Trump compitió contra Hillary Clinton. Cambridge Analytica utilizó avanzadas técnicas de Inteligencia Artificial para recopilar y analizar grandes volúmenes de datos personales obtenidos a través de Facebook y otras plataformas. Estos datos fueron utilizados para crear perfiles psicológicos detallados de millones de votantes, permitiendo la personalización de mensajes políticos dirigidos específicamente a diferentes segmentos de la población. “La estrategia de microsegmentación, potenciada por la IA, permitió a la campaña de Trump enviar mensajes altamente personalizados que apelaban a los miedos, deseos y valores de cada grupo, incrementando la efectividad de la campaña y su posterior victoria”. (Isaak & Hanna, 2018).

Sin embargo, el uso de IA por parte de Cambridge Analytica también levantó serias preocupaciones sobre la privacidad de los datos, su uso ético y la manipulación de la opinión pública. “La falta de transparencia en la manera en que se obtuvieron y utilizaron los datos, generó un debate global sobre la ética en el uso de la tecnología para influir en los procesos democráticos. Este caso subrayó los enormes desafíos y responsabilidades asociados con la IA en el ámbito político, demostrando que, aunque estas herramientas pueden ser extremadamente poderosas, también requieren una supervisión y regulación rigurosas para evitar su uso indebido”. (Cadwalladr & Graham-Harrison, 2018).

La personalización avanzada a través de IA, requiere la recopilación y el análisis de grandes cantidades de datos personales, lo que plantea preocupaciones sobre la privacidad del usuario. “Las marcas deben ser transparentes sobre cómo recopilan, utilizan y protegen estos datos para evitar posibles infracciones y mantener la confianza del consumidor”. (Martin & Murphy, 2017).

En conferencia de prensa, el cineasta canadiense James Cameron (2023), al ser cuestionado sobre el avance de la inteligencia artificial (IA), y por haber sido el director de Terminator, la película que es citada por todos

los que temen que las máquinas, gracias a este desarrollo, terminen sometiendo a los humanos, expreso:

No digo que no a la inteligencia artificial, pero vengo alertando sobre esta tecnología hace tiempo. El mayor problema es que no sabemos qué va a pasar. Es un modelo que usa trillones de datos y predice qué cosas voy a querer comer o qué voy a querer escuchar, entre otras aplicaciones posibles.

El uso de Deepfake o Ultrafalso en la publicidad

El *deepfake* en la publicidad representó un momento crucial en la industria, ya que abrió la puerta a nuevas formas de creatividad y narración visual que no habían sido posibles anteriormente. Desde entonces, el *deepfake* se ha convertido en una herramienta común en la publicidad, utilizada para crear efectos visuales impresionantes, animaciones y escenarios que serían difíciles o imposibles de filmar en la vida real. Esta técnica de inteligencia artificial permite editar vídeos falsos de personas que aparentemente son reales, utilizando para ello algoritmos de aprendizaje no supervisados, conocidos en español como RGA (Red Generativa Antagónica), y vídeos o imágenes ya existentes. El resultado final de dicha técnica es un vídeo muy realista, aunque ficticio.

En el mundo de la publicidad, el uso del *deepfakes* no solo reduce los costos de producción, sino que también permite un mayor control sobre el contenido y la narrativa del anuncio. Un ejemplo destacado de su uso, fue la campaña publicitaria de la cerveza Cruzcampo (2021), con la icónica imagen de la fenecida Lola Flores, una muestra notable de cómo las marcas pueden utilizar figuras emblemáticas para conectar emocionalmente con su público a través del DeepFake y la IA. “En esta campaña, Cruzcampo presenta a Flores en una serie de anuncios que celebran la tradición y la esencia de la cultura española, reflejando la personalidad vibrante y el legado duradero de la artista. La integración de Flores en la campaña no solo refuerza la identidad cultural de la marca, sino que también apela a la nostalgia y al orgullo nacional, generando un vínculo emocional profundo con los consumidores”. (Cruzcampo, 2024).

Otro ejemplo emblemático, es la campaña publicitaria de Rephrase AI, con la participación del icónico actor Shah Rukh Khan, la cual ha revolucionado el panorama del marketing digital mediante el uso de tecnología avanzada en Inteligencia Artificial. *“La colaboración entre Rephrase AI y Khan se centra en la creación de anuncios personalizados y dinámicos, donde Khan aparece en múltiples versiones adaptadas a diferentes audiencias y regiones. Esta estrategia no solo maximiza el impacto del mensaje publicitario, sino que también optimiza el retorno de inversión al dirigir contenido altamente relevante y atractivo para los consumidores”*. (Rephrase AI, 2024).

En esta innovadora campaña, Shah Rukh Khan actúa como el rostro emblemático de la tecnología de personalización de contenido de Rephrase AI, subrayando la capacidad de la empresa para integrar personalidades famosas en sus estrategias publicitarias. Más de 100 mil negocios diferentes de la India utilizaron la imagen Khan para personalizar sus productos asociados al actor. La campaña ha sido aclamada por su creatividad y efectividad, demostrando cómo la inteligencia artificial puede transformar la forma en que las marcas se comunican con su público objetivo (Rephrase AI, 2024).

Para Juan Sebastián Gómez (2023), *“la inteligencia artificial está transformando la industria publicitaria. Con sus herramientas ahora es más fácil incluir famosos en los anuncios. La publicidad se adapta a las preferencias individuales y mostrar modelos diversos es más asequible que nunca”*.

La campaña publicitaria de Lays protagonizada por Lionel Messi, ha sido un ejemplo destacado de cómo las marcas pueden aprovechar la popularidad de figuras deportivas para conectar con su audiencia. En esta campaña, Messi no solo promueve la nueva línea de productos de Lays, sino que también invita a los usuarios a ver el fútbol juntos e incluso se dirige a los consumidores por sus nombres y en diferentes idiomas con su misma voz. La estrategia ha demostrado ser efectiva al incrementar la visibilidad de los productos y fortalecer la asociación de Lays con el deporte y el entretenimiento de alto perfil, pues la

presencia de Messi refuerza el vínculo emocional entre los consumidores y el producto, generando un mayor impacto y reconocimiento en el mercado global (Lays, 2024).

Gracias a la IA, los anuncios pueden mostrar a personas con un físico más típico de la región en la que se va a mostrar la publicidad sin tener que volver a grabarlos, incluso, es posible lograr que grandes personalidades resuciten para protagonizar un anuncio, dejando los doblajes en los comerciales publicitarios como cosas del pasado.

Inteligencia Artificial Generativa (IAG)

Sam Altman (2024), director ejecutivo de OpenAI, visualizó un futuro cercano donde la IA Generativa liderará una profunda transformación en la publicidad digital, pudiendo asumir hasta el 95% de sus funciones a través de la automatización inteligente. Este cambio no afectará únicamente a la eficiencia y reducción de costes en la producción de un comercial publicitario, sino también al amanecer de una nueva era de creatividad impulsada por datos. Herramientas como ChatGPT jugarán un papel crucial en la optimización de campañas publicitarias.

Para Rebollar (2024), la IA Generativa está transformando la publicidad con una gama impresionante de capacidades que permiten a las marcas crear contenidos personalizados, mejorar la eficiencia y ofrecer experiencias únicas a sus clientes mediante:

- **Personalización a Escala:** La IA puede analizar grandes volúmenes de datos para personalizar el marketing a nivel individual, ofreciendo recomendaciones de productos, contenido personalizado y experiencias de usuario únicas basadas en el comportamiento y preferencias del cliente.
- **Chatbots y Asistentes Virtuales:** Estas herramientas de IA pueden interactuar con los clientes de manera natural, proporcionando soporte y asistencia en el proceso de compra, todo ello de forma automatizada.

Un ejemplo de ello, lo representa la marca alemana Beck's, que utilizó la inteligencia artificial (IA) del ChatGPT para crear la receta de una cerveza “futurista”, que denominó “Beck's Autónoma”. La herramienta no solo se encargó de la receta de la bebida, sino también de crear el



Beck's ha creado una cerveza, "Autonomus", que se precia de haber sido creada íntegramente con la inestimable ayuda de la IA.



Superestrellas como Shah Rukh Khan, de Bollywood, anuncian pequeños comercios. Algo posible gracias a empresas como Rephrase.AI.

diseño del empaque del producto, la campaña publicitaria e incluso el diseño para la página web de la cerveza. La creación de la cerveza se dio por el aniversario 150 de la fundación de la marca en la ciudad de Bremen, Alemania, en 1873 (González, 2023).

Aunque este método innovador ya ha sido utilizado por otras cervecerías independientes de Estados Unidos, esta sería la primera marca comercial en usar ChatGPT para la fabricación de su bebida. En febrero de 2023 se conoció que la cervecería Atwater Brewery, ubicada en Detroit, Estados Unidos, creó la cerveza Artificial Intelligence IPA, utilizando la receta e instrucciones creadas por ChatGPT.

ChatGPT es un sistema de chat basado en el modelo de lenguaje por Inteligencia Artificial GPT-3.5, desarrollado en 2022 por la empresa OpenAI (compañía de investigación fundada por el magnate Elon Musk). Es un modelo con más de 175 millones de parámetros, y entrenado con grandes cantidades de texto para realizar tareas relacionadas con el lenguaje, desde la traducción hasta la generación de texto (Fernández, 2024).

Uno de los desafíos a los que se enfrentan las marcas comerciales al usar IA Generativa en la publicidad, es la necesidad de mantener la autenticidad de la marca y abordar sus preocupaciones éticas sobre la privacidad de los

datos. Sin embargo, las oportunidades para innovar y personalizar la experiencia del cliente son inmensas.

El banco Klarna (2005) con sede en Estocolmo, Suecia, consiguió crear asistentes de IA Generativa basados en tecnología de OpenAI para gestionar interacciones con clientes. Gracias a este cambio, ha permitido a Klarna una reducción de costes notable. Según sus informes, el asistente es capaz de realizar el trabajo de 700 empleados a tiempo completo, gestionando millones de conversaciones con clientes (Rebollar, 2024).

Jensen Huang, CEO de NVIDIA, expresa que *“la inteligencia artificial permite a las empresas personalizar sus estrategias de marketing de manera más efectiva, analizando grandes volúmenes de datos para comprender mejor los comportamientos y preferencias de los consumidores”*. Herramientas como los chatbots impulsados por IA y los sistemas de recomendación, permiten a las empresas interactuar con los clientes de manera más eficiente y personalizada redefiniendo las expectativas de los consumidores en términos de personalización y relevancia en los mensajes publicitarios (Huang, 2023).

Coca-Cola, la marca global de refrescos, lanzó en el año 2023 el comercial titulado *Masterpiece*, su primer comercial de video hecho con la inteligencia artificial Stable Diffusion, un modelo de aprendizaje profundo que utili-



Lay's ofrece mensajes personalizados de la estrella del fútbol.



Masterpiece de Coca-Cola

za IA para convertir texto en imágenes. El video cuenta la historia de un estudiante de arte que está cansado en un museo, en donde las pinturas y esculturas cobran vida para entregarle una botella de Coca-Cola, mezclándose con creaciones de artistas como: Warhol, Vermeer, Van Gogh, Turner y Munch. Estas se transforman con piezas más contemporáneas de artistas emergentes originarios de África, India, Medio Oriente y América Latina (Emprendedor.com, 2023).

El spot *Masterpiece* de Coca-Cola es calificado por muchos como “una obra de arte” y por otros como “el mejor comercial de los últimos años”. Esta valoración deja en evidencia que la creatividad humana mezclada con las posibilidades técnicas logradas con la IA no tiene límites.

Influencers virtuales como herramienta publicitaria.

Un nuevo formato de ídolo virtual aparece entre la polvareda de la revolución de la inteligencia artificial aplicada a la publicidad de marcas y productos. Alba Renai (@albarenai) de 24 años, es una creadora de contenido que vive en Madrid. Le gusta viajar, la decoración y la moda, según muestra en su cuenta de Instagram. Participó en la reciente gala de los premios GenZ, una iniciativa de Mediaset España para reconocer a los mejores creadores de contenidos. La particularidad de Alba es que nada de lo

que hace es real: Su vida forma parte del mundo digital, ya que es una influencer virtual generada con inteligencia artificial (Ponjoan, 2023).

Mientras que, Aitana López (@fit_aitana) es otra modelo y creadora de contenido virtual, generada también a partir de inteligencia artificial. Se define como amante del fitness y de los videojuegos y cuenta con más de 220.000 seguidores en Instagram. “*La gente no se cree que Aitana sea falsa. Recibe 300 mensajes al día de personas que quieren salir con ella y conocerla*”, revelan Rubén Cruz y Diana Núñez, fundadores de The Clueless, la agencia que ha creado a la modelo y la representa dentro y fuera del mundo virtual.

Alba y Aitana forman parte del grupo de los humanos digitales, dos de los muchos ejemplos de una industria incipiente, la de las celebridades virtuales, que intenta consolidarse como negocio. El objetivo de los creadores de *influencers* virtuales es ahorrar a las marcas los costes que puede generar una modelo real, como por ejemplo los gastos de transporte, comida y alojamiento. “*Nos dimos cuenta de que las modelos virtuales pueden hacer campañas publicitarias un día en un sitio y al día siguiente en otro, sin coste de trabajo*”, admiten en The Clueless. Explican que por una modelo o *influencer* real “puedes llegar a pagar 6.000 euros por 3 *stories*”.



De izquierda a derecha, las influencers virtual Alba Renai, Lil Miquela y la modelo Aitana López de la agencia The Clueless.

En China, las compañías ya ofrecían este servicio desde el año pasado. *Startups* y grandes empresas tecnológicas crearon avatares virtuales para promocionar o vender productos en directo, a través de plataformas de *streaming* como Taobao, según revela *MIT Technology Review*. De este modo, las marcas pueden clonar a un *streamer* humano por casi 1.000 euros para que trabaje 24 horas al día, 7 días a la semana. Una de las creadoras digitales más famosas es Lil Miquela (@lilmiquela), un robot de 3D de 19 años creado por la agencia Brud en Los Ángeles. Tiene 2,7 millones de seguidores en Instagram y ha aparecido en anuncios de compañías de lujo, como Prada o BMW. Uno de los mayores éxitos de los avatares virtuales es su apariencia física.

En septiembre, Meta lanzó 28 chatbots creados por inteligencia artificial con perfiles como el de Kendall Jenner, (llamada Billie), Paris Hilton (como Amber) o el rapero Snoop Dogg. Por ahora, solo están disponibles en Estados Unidos en fase de prueba. Las celebrities que han cedido sus derechos de imagen a Meta han obtenido hasta 5 millones de dólares, por 6 horas de trabajo repartidas en 2 años. Famosos como Jenner, con casi 300 millones de seguidores en Instagram, cuentan con su chatbot como una forma de “satisfacer y monetizar” a sus fans (Business Insider, 2023).

Neuromarketing y la Hiperpersonalización asociado a la IA

El uso del Neuromarketing asociado a la Inteligencia Artificial para crear *insight* del consumidor a través de la personalización de la comunicación publicitaria, ha sido la estrategia mercadológica más efectiva de las empresas a nivel mundial para posicionar sus marcas en las mentes de sus grupos de interés.

Santillan & Peralta (2018), plantean que el Neuromarketing es una estrategia más del Marketing que nos ayuda a conocer cómo se siente un consumidor cuando recibe información, cómo interactúa, qué emociones son las que les incita a comprar y qué colores, diseños y formas atraen su atención. Al estar el neuromarketing basado en estudios de la mente de los consumidores, es evidente que marca una gran influencia, otorgándole a este, lo que piensa y siente con el producto; ya los publicistas y diseñadores no necesitan adivinar o suponer como tradicionalmente se hacía, al realizar una campaña, debido a que el neuromarketing identifica los patrones de respuesta causa y efecto, garantizando con ello mayor posibilidad de consumo y fidelidad hacia una determinada marca, que es, en sí, el objetivo principal de las empresas.

Las redes sociales han permitido crear espacios publicitarios virtuales con características muy apropiadas de marketing, ampliando la gestión de contenidos eficaces, a

través de diseños llamativos, sonidos acordes a la publicidad, buen uso de colores, entre otros; sin embargo, muchas veces esta publicidad se pierde en el espacio cibernético porque no llena al usuario. A la luz de esa realidad, nace la imperiosa necesidad de hacer uso de la IA, potenciando su efectividad con el neuromarketing y la hiperpersonalización, como herramienta estratégica que permite anticipar y medir las percepciones del internauta ayudando así a crear contenidos exitosos que alcancen la parte emotiva del cerebro, y resulten en la aceptación del producto o servicio (Palacios et al. 2020).

LA HIPERPERSONALIZACIÓN TRATA DE RESALTAR, A TRAVÉS DE LOS ESTUDIOS E INVESTIGACIONES DEL NEUROMARKETING, LA ALTA INFLUENCIA DE LAS EMOCIONES EN LOS CONSUMIDORES; POR ELLO SE APUNTA CADA VEZ MÁS A LAS EXPERIENCIAS ALTAMENTE PERSONALIZADAS.

Para Ashray Malhotra (2023), cofundador y CEO de Rephrase AI: “La idea que subyace en el uso de la hiperpersonalización en campañas publicitarias es sencilla; cuanto más personal e individual sea la publicidad más éxito tendrá”. Dale Carnegie, en su obra *Cómo ganar amigos e influir sobre las personas*, menciona el impacto positivo que tiene escuchar tu nombre de boca de una persona importante. La cita relevante es: “Recuerda que el nombre de una persona es, para esa persona, el sonido más dulce en cualquier idioma” (Carnegie, 1936, p. 13).

La multinacional tecnológica estadounidense especializada en comercio electrónico, Amazon, utiliza IA para proporcionar recomendaciones de productos altamente personalizadas basadas en el historial de búsqueda y compra de los usuarios, así como en su comportamiento de navegación. La plataforma de Amazon ajusta las recomendaciones y la publicidad de productos en tiempo real, optimizando la relevancia de los anuncios para cada usuario. La implementación de IA en Amazon ha resultado en un

notable aumento en las tasas de conversión y en la satisfacción del cliente. La personalización le ha permitido mantener su liderazgo en el comercio electrónico al ofrecer una experiencia de compra adaptada a las preferencias individuales de los usuarios (Smith & Linden, 2017).

La experta en comercio electrónico de SimilarWeb, Ines Durand (2024), afirma que la plataforma de comercio electrónico Temu, propiedad del gigante chino PDD Holdings, “un monstruo del comercio electrónico chino”, como otras plataformas de venta en línea, utiliza imágenes generadas por inteligencia artificial para mantenerse al día de las últimas tendencias, recopilando datos sobre las tendencias de consumo, los productos más buscados y en los que más se hace clic, información que entregan a los distintos fabricantes (BBC News Mundo, 2024).

Para darse a conocer en grandes mercados como el de Estados Unidos, Temu ha utilizado inteligencia artificial generativa e invertido enormes sumas de dinero en publicidad personalizada con el objetivo de aumentar la notoriedad de su marca y su cuota de mercado. Simplemente en la última final del Super Bowl, el evento más visto en EE.UU. con un récord de 123 millones de espectadores, Temu pagó por seis anuncios de 30 segundos que tienen un costo promedio de US\$7 millones cada uno. “Es mucho dinero para un anuncio muy corto”, afirma Niel Saunder (2024), experto en comercio electrónico.

Los datos de SimilarWeb indican que después de esa publicidad, las descargas de Temu se dispararon, las visitas individuales a la plataforma en todo el mundo aumentaron casi una cuarta parte el día del Super Bowl en comparación con el domingo anterior, con 8,2 millones de personas navegando por el sitio web y la aplicación.

BBC News Mundo (2024), sostiene que, “en el mismo periodo, los visitantes de Amazon y Ebay bajaron un 5% y un 2% respectivamente”. En solo diez meses, el valor bruto de las mercancías de Temu ascendió a tres mil millones de dólares y su crecimiento meteórico puso a temblar a minoristas de gran envergadura en el mercado estadounidense como *Amazon*, *Shein* y *Alibaba*.

Realidad Aumentada (RA), plataformas streaming y experiencias inmersivas en publicidad.

En los últimos años, el *streaming* se ha convertido en una columna esencial del mundo del entretenimiento. Podríamos decir que las plataformas de vídeo se han convertido en la nueva “tele”. La plataforma de entretenimiento estadounidense Netflix emplea algoritmos de aprendizaje automático para ofrecer publicidad y recomendaciones de contenido basadas en el historial de visualización de los usuarios, sus calificaciones y sus patrones de comportamiento. La personalización ha contribuido significativamente a la retención de usuarios y al crecimiento global de Netflix. La capacidad de ofrecer contenido relevante y personalizado ha mejorado la experiencia del usuario y ha reducido las tasas de cancelación (Gómez-Uribe & Hunt, 2015).

Spotify, la plataforma de servicio de música, podcasts y vídeos digitales, utiliza IA para generar listas de reproducción personalizadas, como “Discover Weekly,” que se basan en el historial de escucha y las preferencias musicales del usuario. Las recomendaciones musicales personalizadas han mejorado la satisfacción del usuario y el compromiso con la plataforma, mientras que la publicidad dirigida ha generado un mayor retorno de inversión para los anunciantes (Vogl et al., 2019).

Las experiencias publicitarias inmersivas son una de las innovaciones más impactantes que surgen de la integración de Inteligencia Artificial (IA) y la Realidad Aumentada (RA). Estas experiencias permiten a los consumidores sumergirse completamente en entornos virtuales o alterados donde pueden explorar productos de manera detallada y realista. Por ejemplo, las campañas de RA en tiendas minoristas permiten a los clientes “probar” virtualmente productos como muebles o ropa en su espacio físico, lo que facilita la toma de decisiones de compra (Poushneh & Vasquez-Parraga, 2017).

La cadena de cosméticos francesa del conglomerado LVMH, Sephora, ha implementado IA a través de herramientas como el “Virtual Artist,” que permite a los clientes probar productos de maquillaje virtualmente utilizando

tecnología de reconocimiento facial. Además, la aplicación de Sephora ofrece recomendaciones de productos basadas en el historial de compras y preferencias de los usuarios. La integración de IA y la personalización de la publicidad ha ayudado a Sephora a destacarse en el mercado de la belleza al ofrecer una experiencia de compra en línea única y adaptada a cada cliente (Cook, 2018).

La empresa líder mundial del sector de ropa deportiva, Nike, utiliza IA para personalizar las recomendaciones de productos y ofertas a través de su aplicación móvil y su plataforma de *e-commerce*. La empresa también utiliza IA en su programa de lealtad NikePlus para ofrecer contenido y ofertas personalizadas basadas en las actividades deportivas y preferencias de los usuarios. La hiperpersonalización ha permitido a Nike aumentar las tasas de conversión y la satisfacción del cliente. La capacidad de ofrecer productos y ofertas relevantes en función de las preferencias individuales ha contribuido al éxito continuo de la marca en el mercado global (Grewal et al., 2020).

Los algoritmos de IA utilizados para personalizar experiencias en RA pueden estar sujetos a sesgos inherentes, lo que podría resultar en una segmentación injusta o discriminatoria (Noble, 2018). Para mitigar estos sesgos raciales y culturales a fin de garantizar que las experiencias publicitarias sean equitativas para todos los usuarios, la empresa Levi Strauss & Co se asocia con Lalaland.ai. Su estudio de moda digital que crea modelos personalizados generados por inteligencia artificial, ha revolucionado el mundo de la moda al crear modelos personalizados generados por IA para aumentar la diversidad en su publicidad. En 2019, la empresa fue fundada con la visión de lograr mayor representatividad en la industria de la moda y establecer una cadena de diseño que sea inclusiva, sostenible y diversa.

En la actualidad, al comprar en Levi.com o con su aplicación, tienen un modelo para cada producto. La marca comprende que sus clientes buscan modelos que se asemejen a ellos y consideran que nuestros modelos deben reflejar a su audiencia. Por esta razón, siguen enriqueciendo su variedad de modelos humanos y creados por IA en



AI Fortnite Skin Generator: Te permite crear personajes de Fortnite utilizando Inteligencia Artificial

términos de tamaño, tipo de cuerpo, edad y tono de piel. Con el uso de tecnología de inteligencia artificial, pueden potencialmente complementar sus modelos y abrir una puerta hacia un futuro en el que permitan a sus clientes ver sus productos en una variedad aún mayor de modelos que se parezcan a ellos, creando así una experiencia de compra más personal e inclusiva (Reina, 2023).

Gershkoff (2023), directora global de estrategia de tecnología digital y emergente de Levi Strauss & Co expresa: “Si bien es probable que la IA nunca reemplace por completo a los modelos humanos para nosotros, estamos entusiasmados con las capacidades potenciales que esto puede brindarnos para la experiencia del consumidor”.

La empresa Lalaland ha adoptado la inteligencia artificial (IA) como un pilar central en su estrategia mercadológica, logrando una diferenciación significativa en el mercado altamente competitivo del retail. Al integrar herramientas de IA en sus operaciones de marketing, Lalaland ha podido optimizar la personalización de sus ofertas y mejorar la experiencia del cliente, lo que ha resultado en un aumento considerable en la lealtad y satisfacción del consumidor.

Una de las formas claves en las que Lalaland utiliza la IA, es a través de la segmentación avanzada de su base de clientes. Mediante el análisis de grandes volúmenes de datos de comportamiento y compra, la IA permite a Lalaland identificar patrones y tendencias que son invisibles al análisis tradicional. Esta segmentación detallada permite a la tienda crear campañas publicitarias altamente perso-

nalizadas, dirigidas a nichos específicos de mercado con ofertas y promociones que se alinean estrechamente con las preferencias y necesidades individuales de los consumidores.

Además, Lalaland ha implementado el uso de chatbots impulsados por IA para interactuar con los clientes en tiempo real. Estos chatbots no solo responden consultas y resuelven problemas de manera eficiente, sino que también recopilan información valiosa sobre las preferencias de los usuarios, lo que a su vez alimenta la estrategia de marketing de la empresa. La capacidad de estos sistemas para aprender y adaptarse a partir de cada interacción les permite ofrecer recomendaciones de productos cada vez más precisas, lo que incrementa las posibilidades de conversión.

Experiencias Gamificadas con IA.

El in-game advertising (*in-game ads*) consiste en la inclusión de publicidad dentro de los videojuegos como si esta formara parte de él o, dicho de otra forma, como si fuera parte del escenario. Es decir, se incorpora de una forma natural para que al usuario le llegue sin resultar invasiva.

La experta en Mixología Digital, Marian Horta (2024), expresa que el *gaming* es la puerta de entrada al Metaverso y por eso, muchas de las campañas publicitarias que están triunfando se están desarrollando como experiencias inmersivas (replican una experiencia real en un entorno virtual), que se centran en el juego. Dos de las pla-

taformas metaversianas preferidas para las marcas son Roblox y Fortnite, donde pueden lanzar sus propios juegos/experiencias de forma temporal o permanente, y conectar, sobre todo, con la generación Z (Horta, 2024).

La marca de lujo más reconocida a nivel global Gucci, lanzó la exposición *Gucci's Garden Space* de forma digital en el videojuego Roblox, como parte de sus 100 años. Esta experiencia inmersiva permite a los jugadores conocer el estilo que Alessandro Michele ha desarrollado como director creativo. Esta estrategia publicitaria se creó con el objetivo de llegar a nuevos grupos de interés de la marca en todo el mundo. El cual muestra prendas de la marca, esculturas e instalaciones inspiradas en el mundo de la moda y puede disfrutarse mediante el videojuego Roblox de forma inmersiva mientras se pasea con los avatares (Zuriaga, 2021).

El video juego Fortnite, desarrollado por EPIC Games, se lanzó por primera vez como un juego de supervivencia en un mundo abierto llamado “Salva el Mundo” y “Battle Royale” en el año 2017. Este modo de juego gratuito se convirtió en un fenómeno global y en poco tiempo se apoderó de la cultura popular y su potencial publicitario se hizo evidente a medida que más marcas y celebridades buscaban conectarse con su vasta audiencia. Fortnite no era solo un juego, sino una plataforma de entretenimiento inmersivo en constante evolución que se convirtió en una potente herramienta de marketing (Álvarez, 2019).

Para mejorar la retención de usuarios Fortnite organizó eventos de video juegos que rompieron récords, como fue el concierto virtual de Travis Scott en abril de 2020, que atrajo a más de 12 millones de espectadores simultáneos y DJ Marshmello en 2020 con 10 millones de usuarios conectados en *streaming*. Marcas como Nike y Marvel también organizaron eventos en el juego, aprovechando la capacidad de Fortnite para llegar a una audiencia global en tiempo real. En el año 2021 la prestigiosa marca de carros deportivos Ferrari hizo el lanzamiento de la versión digital del Ferrari 296 GTB. También, EPIC Games colaboró con una variedad de marcas, desde Marvel y DC Comics hasta Nike y Samsung. Estas colaboraciones se acompañaron

de campañas publicitarias cruzadas incorporando publicidad nativa en el juego, a través de pantallas gigantes y ubicaciones personalizadas en el mundo del juego. Esto permitió que las marcas alcanzaran a los jugadores de una manera no intrusiva (Metaverse, 2023).

En una encuesta reciente de consumidores de la prestigiosa firma consultora estratégica global McKinsey (2023), el 59 por ciento de los encuestados dice que prefiere realizar al menos una actividad cotidiana, como socializar, comprar, hacer ejercicio o educarse, en el mundo virtual en lugar de en persona. Afirma que “el valor del metaverso podría alcanzar los 5 billones de dólares en 2030, lo que equivale a la tercera economía más grande del mundo, Japón”. McKinsey cree que el usuario promedio de Internet pasará hasta seis horas al día en experiencias de metaverso para 2030 (McKinsey & Company, 2023).

En República Dominicana, se puso en marcha la Política Nacional de Innovación 2030, que contempla la elaboración de la Estrategia Nacional de Inteligencia Artificial, ya que este rubro está proyectado a agregar hasta un 16% al PIB mundial para el año 2030, lo cual equivale a USD \$15.7 billones (millones de millones); de los cuales USD \$500 mil millones serán generados en América Latina, convirtiendo a la inteligencia artificial en la “oportunidad comercial más grande de la economía mundial”, como lo establece el estudio de Inteligencia Artificial Global de PricewaterhouseCoopers (Santos, 2023).

El Ministro de la Presidencia de la República Dominicana, Joel Santos (2023) afirma:

Como país no podemos estar de espaldas a la realidad mundial, por eso hemos reconocido que la Inteligencia Artificial tiene el potencial de impulsar el crecimiento económico, mejorar la eficiencia en los servicios públicos y fomentar la innovación en diversos sectores.

En conclusión, el uso de la inteligencia artificial en la publicidad está transformando rápidamente la manera en que las marcas se conectan con sus audiencias. Al aprovechar el poder de los datos y la capacidad de aprendizaje automático, las empresas pueden crear campañas más per-

sonalizadas, eficientes y efectivas que nunca. Sin embargo, como con cualquier tecnología emergente, es crucial abordar los desafíos éticos y de privacidad que acompañan a esta evolución. A medida que avanzamos, las empresas que puedan equilibrar la innovación con la responsabilidad tendrán una ventaja competitiva clara, posicionándose no solo como líderes en el uso de IA, sino también como defensores de una publicidad más ética y centrada en el ser humano. Así, el futuro de la publicidad se perfila no solo como más inteligente, sino también más consciente y relevante para todos.

Bibliografía:

- Álvarez, R. (2019, 23 de septiembre). "Fortnite incluirá por primera vez bots con inteligencia artificial para que los recién jugados aprendan a jugar y no abandonen". Xataka. <https://www.xataka.com/videojuegos/fortnite>
- BBC News Mundo. (2024, Marzo 26). BBC News Mundo. /www.bbc.com: <https://www.bbc.com/mundo/articles/c14jx9z4nr8o>
- Benchmark Team. (2024, 29 de abril). "El diseño de email marketing con IA". Benchmark Email. <https://www.benchmarkemail.com/es/blog/disenio-email-ia/>
- Emprendedor.com. (2023, 16 de mayo). "Coca-Cola lanza su primer comercial creado con inteligencia artificial generativa". <https://emprendedor.com/coca-cola-primer-comercial-inteligencia-artificial-ia-generativa-imagenes-stable-diffusion-masterpiece-obra-de-arte-video/>
- Fernández, Y. (2024, 30 de julio). "ChatGPT: Qué es, cómo usarlo y qué puedes hacer con este chat de inteligencia artificial". Xataka. <https://www.xataka.com/basics/chatgpt-que-como-usarlo-que-puedes-hacer-este-chat-inteligencia-artificial>
- González, T. (2023, 25 de agosto). "Becks, la primera marca comercial en crear una cerveza con inteligencia artificial". El Diario. <https://eldiario.com/2023/09/26/becks-primera-marca-comercial-en-crear-cerveza-inteligencia-artificial/>
- Horta, M. (2024, 15 de abril). "Ejemplos de publicidad en el metaverso". Rebujito Marketing. <https://rebujitomarketing.com/ejemplos-publicidad-metaverso>
- McKinsey & Company. (2023, 4 de enero). "El metaverso: Impulsar el valor en el sector de la movilidad". McKinsey & Company. <https://www.mckinsey.com/featured-insights/destacados/el-metaverso-impulsar-el-valor-en-el-sector-de-la-movilidad/es>
- Ponjoan, N. (2023, Diciembre 13). El País. www.elpais.com:https://elpais.com/tecnologia/2023-12-13/la-nueva-industria-de-influencers-virtuales-celebridades-que-trabajan-sin-descanso-y-no-piden-un-aumento.html
- Rebollar, R. (2024, 4 de febrero). "IA generativa y la predicción de Sam Altman sobre su uso en el marketing". Aleson ITC. <https://aleson-itc.com/ia-generativa/>
- Reina, C. (2023, 27 de marzo). "El impacto de la inteligencia artificial en el marketing". Marketing Directo. <https://www.marketingdirecto.com/>
- Santos, J. (2023). Estrategia Nacional de Inteligencia Artificial (ENA). Gobierno de la República Dominicana, OGTIC. Santo Domingo, D.N.: Agenda Digital 2030, República Dominicana.
- Sinergia Publicidad. (2024, 10 de mayo). "El impacto de la inteligencia artificial en el marketing". LinkedIn. <https://www.linkedin.com/pulse/el-impacto-de-la-inteligencia-artificial-en-marketing-wbyre/>
- Viñarás, E. (2023, 6 de julio). "Inteligencia artificial aplicada al email marketing: Cómo usarla y ejemplos". Cyberclick. <https://www.cyberclick.es/numerical-blog/inteligencia-artificial-aplicada-al-email-marketing-como-usarla-y-ejemplos>
- Zuriaga, D. (2021, 14 de enero). "Doraemon y Gucci: Celebración del Año Nuevo Chino". All City Canvas. <https://www.allcitycanvas.com/doraemon-gucci-ano-nuevo-chino/>
- Cook, G. (2018). Sephora: A digital transformation in beauty. "Journal of Brand Strategy, 7"(1), 21-29.
- Gómez-Uribe, C. A., & Hunt, N. (2015). The Netflix recommender system: Algorithms, business value, and innovation. "ACM Transactions on Management Information Systems (TMIS), 6"(4), 1-19.
- Grewal, D., Roggeveen, A. L., & Nordfält, J. (2020). The future of retailing. "Journal of Retailing, 96"(1), 66-74.
- Schneider, E. (2017). How Starbucks uses big data to drive success. "Forbes". <https://www.forbes.com/sites/insights-intelai/2017/10/12/how-starbucks-uses-big-data-to-drive-success/>
- Söderlund, M., & Rosengren, S. (2020). Using artificial intelligence to drive consumer engagement in fashion retail. "Journal of Retailing and Consumer Services, 54", 102-114.
- Smith, B., & Linden, G. (2017). Two decades of recommender systems at Amazon.com. "IEEE Internet Computing, 21"(3), 12-18.
- Vogl, R., Garvan, M., & Van Gerven, M. A. J. (2019). Using artificial intelligence to support creativity in music and audio production. "Journal of the Audio Engineering Society, 67"(7/8), 492-503.
- Azuma, R. T., Bailiot, Y., Behringer, R., Feiner, S., Julier, S., & MacIntyre, B. (2019). Recent advancements in augmented reality. "IEEE Computer Graphics and Applications".
- Kumar, V., Ramachandran, D., & Kumar, B. (2019). Influence of new-age technologies on marketing: A research agenda. "Journal of Business Research, 97", 97-110.
- Martin, K., & Murphy, P. E. (2017). The role of data privacy in marketing. "Journal of the Academy of Marketing Science, 45"(2), 135-155.
- Noble, S. U. (2018). "Algorithms of oppression: How search engines reinforce racism". NYU Press.
- Huang, J. (2023). The impact of artificial intelligence on marketing. "NVIDIA".



la escritora Jeannette Miller / Fuente: www.cultura.gob.do

JEANNETTE MILLER: LA CRÍTICA DE ARTE Y LA HISTORIADORA DEL ARTE DOMINICANO

Basilio Belliard



Poeta, ensayista y crítico literario. Tiene un máster y un doctorado en filosofía, ambos por la Universidad del País Vasco. Es miembro correspondiente de la Academia Dominicana de la Lengua. Fue profesor invitado por la Universidad de Orleans, Francia. Es autor de las obras: *Diario del autófago*, *Sueño escrito* (Premio Nacional de Poesía Salomé Ureña, 2002), *Balada del ermitaño* y otros poemas, *Los pliegues del bosque*, *Piel del aire*, *Oficio de arena*, *Octavio Paz o la búsqueda del presente*, *El ojo de Ion: poesía y filosofía* (Premio de Ensayo de Funglode, 2020), *Círculo abierto*, *Octavio Paz: temporalidad y soledad*, *La intemperie*, entre otras. Ha participado en diversos congresos literarios y festivales de poesía, y editado o coeditado varias antologías poéticas dominicanas. Fue director-fundador de la revista *País Cultural*.

Todo el que se aboca a hacer historia del arte, de la cultura o de la civilización, lo hace desde una filosofía de la historia, asumiendo una metodología determinada y una concepción teórica específica, desde el punto de vista de la investigación y la reflexión del fenómeno artístico y cultural. Quien hace historia del arte o de la cultura, hace, al mismo tiempo, historia crítica del arte o de la cultura. Y quien hace crítica del arte lo hace también de su historia, pues no es posible evaluar críticamente una obra de arte sin conocer su historia y su contexto epocal. Así pues, no hay historia del arte sin su crítica, ni crítica sin su historia. De modo que hay una historia de la crítica de arte, de la misma manera que, si hay una estética, hay una historia de la estética.

De ahí que haya que remontarse a 1550, a la primera tentativa de una historia del arte como disciplina, con las llamadas *Vidas* de grandes artísticas (de pintores, arquitectos y escultores) del pintor y arquitecto italiano, Gior-

gio Vasari (1511-1574), como la primera forma de hacer historia del arte (a partir de la vida o las biografías de los artistas) y como precursor de dicho género, denominado *Vidas*. Fue una especie de enciclopedia biográfica hasta que apareció, en 1764, la *Historia del arte en la antigüedad*, del arqueólogo e historiador alemán, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), para que se iniciara como disciplina sistemática y moderna (Vasari fue el precursor, Winckelmann su padre). De ahí que se le considere como el fundador de la historia del arte y de la arqueología, a partir del arte clásico greco-romano (a quien se le atribuye, además, la invención de la palabra *Renacimiento*). Las *Vidas* era pues un género literario, no una historia, pues su autor se limitaba a relatar la vida del artista o del personaje, no a opinar sobre su obra o su pensamiento. Por consiguiente, las *Vidas* eran biografías literarias de personajes célebres: la prehistoria de la historia del arte. Como se sabe, antes de la aparición del género de las *Biografías*, existían las *Vidas*, y de ahí la *Vida* de los doce césares de

Suetonio y Vidas paralelas de Plutarco. De modo que, desde el siglo XVIII --desde Winckelmann hasta el siglo XX-- , la historia del arte ha tenido figuras egregias que la han representado con brillantez, erudición y esplendidez como Hegel, E.H. Gombrich, Germain Bazin, Jacob Burckhardt, Bernard Berenson, Kenneth Clark, Heinrich Wölfflin, Aby Warburg, Erwin Panofsky, Henri Focillon, Alois Riegl o Arnold Hauser, exceptuando a los teóricos del arte o filósofos del arte, que no hicieron historia sino teoría, filosofía o crítica de arte --y cuya enumeración sería prolija.

Todas las clasificaciones y cronologías en la evolución y transformación del arte se deben al sabio germánico, Winckelmann, pionero en organizar cronológicamente las artes visuales en obras, artistas, periodos, épocas, edades y géneros artísticos. Si esta es la primera historia del arte que nos permite conocer a profundidad el arte antiguo, podemos colegir que la primera Historia de la crítica de arte (1936) se remonta a las contribuciones del italiano Lionello Venturi (1885-1961), y de ahí la importancia y los imperativos intelectuales que demanda la disciplina de la crítica de arte para su ejercicio y práctica profesionales. Amén de la apelación de los desafíos estéticos que, como fundador de la modernidad crítica y poética, hiciera el poeta maldito, Charles Baudelaire, el primer crítico de arte, quien sentenció que la crítica debe ser “apasionada, política y poética”. O que debe “hablar el lenguaje de los artistas”, como apuntó el iluminado pensador Walter Benjamin. Pero Baudelaire, a su vez, tuvo que partir de las contribuciones del enciclopedista Diderot a la crítica de arte durante la Ilustración, para poder elaborar los fundamentos de esta disciplina, con sus críticas a los Salones de París, desde su sensibilidad poética. Así que, la crítica de arte tiene un precursor, Diderot, y un pionero, Baudelaire: el enciclopedista y el simbolista, el novelista y el poeta, que se erigieron en Francia, en mentes sensibles a la pintura. De modo que la crítica de arte nace de la poesía, de la experiencia poética misma, antes que, de una teoría estética, que la prefigurara y sirviera de fundamento a su mé-

todo de análisis e interpretación. De ahí que, a mi juicio, los grandes críticos de artes son los poetas (por ejemplo: Baudelaire, Octavio Paz, Apollinaire, Breton o Cardoza y Aragón), y también algunos pintores o escultores, que la han cultivado con ingenio e imaginación.

Este marco histórico viene a colación, a propósito del lugar y el contexto que ocupa Jeannette Miller (1944) en la historiografía del arte dominicano y en la crítica de arte. Heredera de la tradición de Baudelaire del siglo XIX, y de Octavio Paz, es decir, del poeta-crítico de arte, del que hace el tránsito de la condición de poeta a ejercer el ejercicio del criterio en la crítica de arte. Solo que, en Miller, la poeta hizo el salto de la poesía a la crítica de arte y luego a la historia del arte, aunque paradójicamente proviene del discipulado de María Ugarte --que no fue poeta sino periodista, pero cuyas obras, artículos y estudios sobre arquitectura colonial (iglesias, capillas, catedral, ermitas y monumentos), son de estupenda brillantez, enjundia y especialidad. La primera incursión de Miller en la crítica de arte nace, en 1975, con su monografía Gilberto Hernández Ortega o la trascendencia de un mundo mágico y poético hasta su consagración con la publicación de Historia de la pintura dominicana, en 1978. A este libro le siguieron monografías y obras críticas (en ediciones de lujo) matizadas por un pulso expresivo normado por la gracia expresiva, el rigor de sus apreciaciones, la belleza de su prosa y el esplendor de sus argumentaciones críticas, tales como: Paul Giudicelli: sobreviviente de una época oscura (1983), Fernando Peña Defilló, desde el origen hacia la libertad (1983), Fernando Peña Defilló: mundos paralelos (1985), Gaspar Mario Cruz: poeta de las formas (1997), entre otras. Asimismo, obras como Paisaje dominicano: pintura y poesía (1992), Poesía y pintura dominicanas: una relación que permanece (1994), Arte dominicano, artistas españoles y modernidad, 1920-1961 (1996), Arte dominicano. Pintura, dibujo, gráfica y mural, 1844-2000 (2001), Arte dominicano. Escultura, instalaciones, medios no tradicionales y arte vitral, 1844-2000 (2002), Tesoros



"Color de piel", de Jeannette Miller (1997).



"Vuelta al paraíso: Antología de Jeannette Miller" Jeannette Miller Editora Nacional (2023).

de Artes del Banco Popular Dominicano (2001), *La mujer en el arte dominicano* (2005), *Importancia del contexto histórico en el desarrollo del arte dominicano. Cronología del arte dominicano 1844-2000* (Premio Feria del Libro E. León Jimenes, 2005), *Textos sobre arte, literatura e identidad* (2009), *Historia de la fotografía dominicana, tomos I y II* (2010), entre otras.

En la tradición de la historia del arte dominicano la contribución pionera corresponde al prolífico historiador, Emilio Rodríguez Demorizi, con *España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*, en 1966, y, en especial, con *Pintura y escultura en Santo Domingo*, en 1972, el cual constituye un aporte de enorme significación, con el que se sentó la piedra angular de los estudios posteriores de esta disciplina en el país, y luego con *La pintura en la sociedad dominicana de Danilo de los Santos*, en 1978, que conformarán los antecedentes, que le sirvieron de referencia a Jeannette Miller. A estos aportes es de justicia citar, las contribuciones de las monografías y enciclopedias de las artes plásticas en el país, respectivamente, de Danilo de los Santos (con su monumental obra,

en 8 tomos, *Memoria de la pintura dominicana*) y de Cándido Gerón (con sus múltiples monografías, diccionarios y enciclopedias de las artes plásticas en Santo Domingo). También de los textos críticos para catálogos o monografías de Marianne de Tolentino, Myrna Guerrero, Abil Peralta Agüero, Amable López Meléndez, Laura Gil, entre otros. Sin olvidarnos los aportes de sus precursores: Rafael Díaz Niese, Pedro René Contín Aybar, Manuel Valdeperes, y aun Pedro Henríquez Ureña.

En lo que me atañe, la utilidad de los libros y los ensayos de Jeannette Miller sobre el arte dominicano es de una enorme rentabilidad pedagógica: por su claridad expositiva, didactismo, metodología, cronología, clasificación, artistas, apreciaciones críticas, textos y contextos, procesos históricos, definiciones y análisis de hechos y obras que conforma su aparato textual, su corpus intelectual – y cuyo uso en las aulas de clases con mis alumnos es de inestimable importancia (y que me acompañan como si fueran mis ángeles de la guarda). De ahí que Miller me sirva para completar --y complementar-- el camino trazado por Rodríguez Demorizi y ordenar una travesía analítica de los

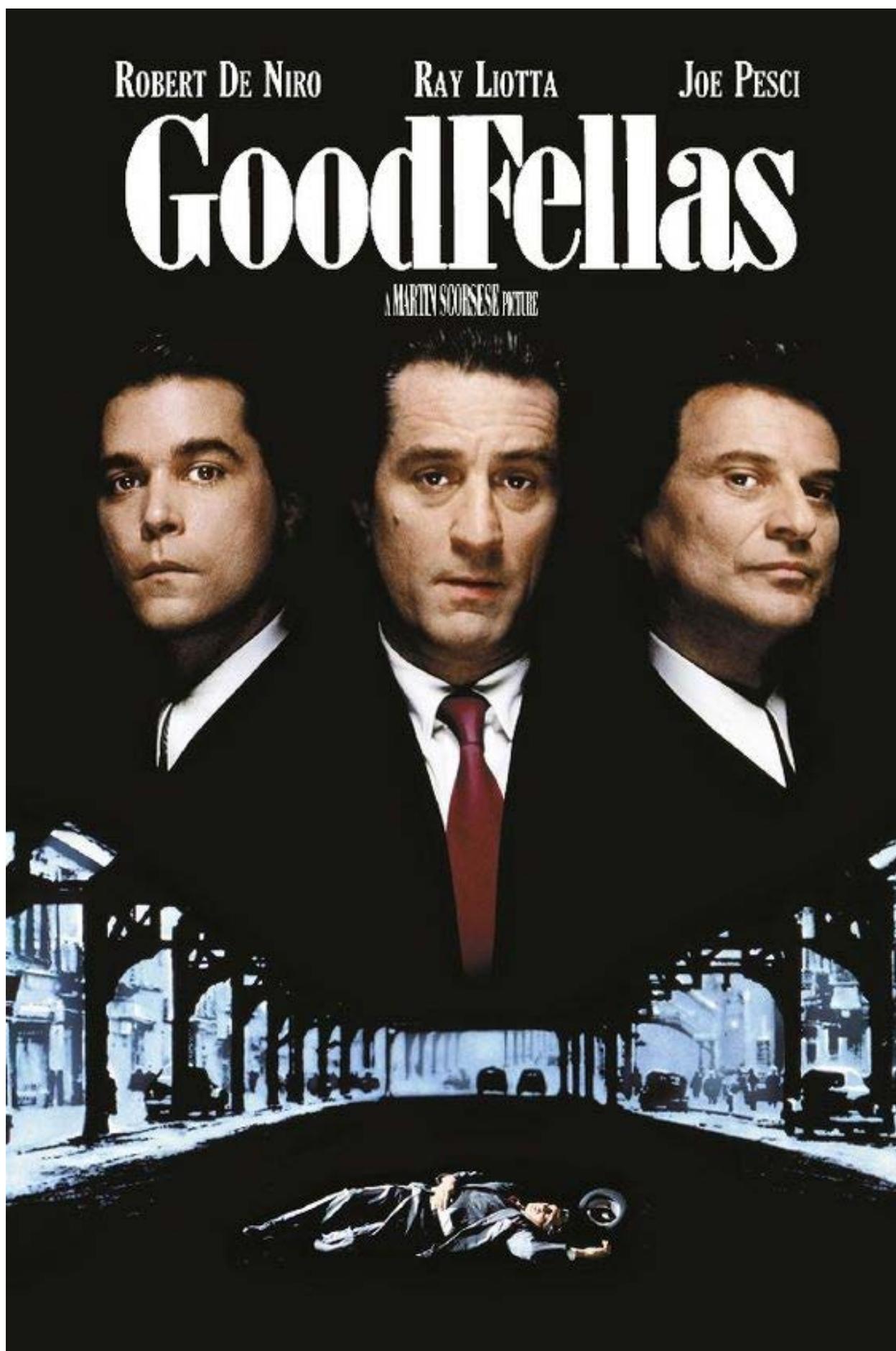


Jeannette Miller y Miguel Alfonseca, destacado poeta de los años sesenta / Fuente: Diariolibre.com

creadores y sus obras. Como maestra y poeta, escritora y narradora, Miller ha sido capaz de articular un discurso histórico-crítico presentado con dominio de la disciplina, del contexto cultural dominicano y con precisión expositiva, lo que permite que, tanto el estudiante como el profano en la materia, se aproximen al fenómeno artístico nacional, lo conozca, lo comprenda e interprete sus postulados estéticos y asimile el tejido de sus informaciones. Además, de que su cuerpo teórico y analítico lo dirija con sagacidad y libertad interpretativa, en todas las manifestaciones de las artes visuales (pintura, dibujo, escultura, grabado, fotografía, instalaciones, etc.). De ahí que sirven de marco de referencia e hipótesis de trabajo a la hora de situar, definir, agrupar y clasificar artistas, obras, generaciones, promociones, temas, periodos, movimientos, técnicas, materiales o tendencias estéticas. En todos sus textos históricos, de estudio del arte dominicano, se aprecia la originalidad y la propiedad, en términos de contextualización y comparación, entre historia social, cultural y política, en relación al arte y sus expresiones, en materia de lenguaje visual, desde sus orígenes hasta la contemporaneidad.

El arte nacional y su identidad, la modernidad y la negritud, el mercado del arte y las galerías de arte, los actores y los protagonistas de las obras de arte, las escuelas y las academias, las instituciones culturales y los eventos artísticos, los juicios estéticos y las valoraciones críticas; técnicas y elementos compositivos, premios y concursos, globalización y posmodernidad..., en Jeannette Miller confluyen y se conjugan conceptos y puntualizaciones, precisiones y definiciones de todas las variables que conforma la historia crítica del arte nacional. En sus libros nos ofrece una visión histórica, dentro de un enfoque en que siempre aborda todas las expresiones del lenguaje visual, desde un criterio expositivo de inclusión y convergencia, y en el que dialogan la poesía y las artes plásticas, la mirada y la crítica, la sensibilidad y el juicio estético. Miller articula, pues, en sus obras críticas, opiniones, celebraciones y sentencias: estructura, con ingenio y propiedad, los

modos de mirar el arte dominicano y sus producciones, imaginadas y creadas por nuestros artistas visuales. Postula lecturas múltiples y aproximaciones críticas, que siguen una secuencia histórica de sus hitos, y los momentos señeros y paradigmáticos de los procesos creativos. Traza las coordenadas históricas que configuran la identidad y el devenir de la plástica criolla, con sus símbolos, códigos e imágenes, que lo matizan y perfilan. Sitúa movimientos, estéticas, generaciones, vertientes y escuelas, con sus influencias y adaptaciones al medio, y de todos los aspectos y matices, que han contribuido a configurar la formación de nuestro arte. Como especialista en historia del arte dominicano, Miller revela un conocimiento enjundioso del panorama histórico de nuestra plástica y la analiza desde una óptica poética, y siempre desde su contexto cultural y social. En sus estudios, le da preeminencia e importancia al contexto histórico, pues es un rasgo que determina --según ella-- el desarrollo del arte dominicano --como apunta en su obra cronológica del arte nacional de 1844 a 2005. Sintetiza, desde la Independencia nacional hasta los albores del siglo XXI, las obras producidas por nuestros artistas, en sus diferentes etapas históricas y creativas y en su contexto cultural, social, económico y político. De modo pues, que Jeannette Miller ha logrado crear un modelo y un paradigma en el análisis, el estudio, la contextualización y la proyección del arte dominicano, desde el punto de vista cronológico e histórico, que permite una mejor comprensión del corpus artístico dominicano y del fenómeno estético en su conjunto. Pertenece, por derecho propio, por su pasión y constancia, a la última mandarina de la historiografía del arte dominicano, cuyas contribuciones la han llevado a ocupar, en la Academia Dominicana de la Historia, un sillón como miembro de número. Su magisterio, su apostolado y su trayectoria, la hacen reinar como una estrella solitaria en el firmamento y en la galaxia de la apreciación de nuestras obras de arte y en la historiografía del arte nacional.



Cartel de la película Goodfellas de 1990, dirigida por Martin Scorsese. Está basada en el libro sobre hechos reales "Wiseguy" de Nicholas Pileggi, quien también coescribió el guion para la película con Scorsese.

HACIA UNA HISTORIA DE LA HISTORIA DEL CINE: UNA APROXIMACIÓN PARADIGMÁTICA

Lauro Zavala



Lauro Zavala es un destacado académico y crítico literario mexicano, conocido por sus aportes en el campo de la teoría y el análisis narrativo, así como por su trabajo en la semiótica y los estudios cinematográficos. Se ha especializado en el estudio de la minificción, un género literario caracterizado por su extrema brevedad y densidad. Zavala es autor de numerosos libros y artículos sobre teoría literaria, cine y semiótica. Además, ha sido profesor en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) en México, donde ha impulsado el desarrollo de nuevas metodologías para el análisis narrativo y ha formado a varias generaciones de estudiantes y académicos. Su trabajo ha sido fundamental para la difusión y el entendimiento de la narrativa breve en el ámbito hispanoamericano.

Sinopsis. En este artículo se propone un modelo general para estudiar los paradigmas centrales en la historia de *la historia del cine*, primero en la historia del cine mundial y a continuación en la historia del cine mexicano, lo que permite observar su utilidad para la teoría del cine y los estudios del público. Los paradigmas propuestos son los siguientes: la historia del cine de carácter preclásico (surgida durante el cine silente), de naturaleza legitimadora y organicista; la historia del cine de carácter clásico, surgida en la posguerra europea y sustentada en la crítica de cine, de naturaleza valorativa y orientada a la construcción del canon; la historia del cine de carácter moderno, sustentada en el análisis de la forma filmica, y una historia contemporánea que articula el análisis formal con el contexto de producción y recepción, y que amplía el concepto de autor.

Palabras clave: Historia del Cine / Canon Cinematográfico / Teoría del Cine / Análisis Cinematográfico / Historia de la Historia del Cine

Synopsis. This article proposes a general model to study the central paradigms in the history of film history, first in the history of world cinema and then in the history of Mexican cinema, which allows us to observe its usefulness for film theory, the sociology of cinema or audience studies. The proposed paradigms are the following: (a) the history of cinema of a pre-classical nature (emerged during the silent cinema), of a legitimizing and organicist nature; (b) the history of classical cinema, which emerged in the European post-war period and is supported by film criticism, of an evaluative nature and oriented towards the construction of the canon; (c) the history of modern cinema, based on the analysis of the film form, and (d) a contemporary history that links formal analysis to the process of production and reception, and widens the concept of author.

Keywords: Film History / Film Canon / Film Theory / Film Analysis / History of Film History

Los estudios cinematográficos se sustentan en tres grandes campos: la teoría del cine, la historia del cine y el estudio del lenguaje cinematográfico. Y a su vez, estos terrenos dialogan con otros campos disciplinarios, como la sociología del cine, la etnografía de los públicos y el cine como una forma de filosofía (Hill & Church 1998; Branigan y Buckland 2015).

Sin duda, la historia del cine está más próxima a la experiencia del espectador común que la teoría cinematográfica o los métodos de análisis de secuencias. Y la proporción de estudios sobre historia del cine es mucho más abundante que cualquier otro campo de los estudios cinematográficos (Hagener & Töteberg 2002), no sólo por su importancia para los estudios de cine en general, sino también por el interés que despierta entre los espectadores de cine.

Cualquier espectador de cine está familiarizado con la existencia de los festivales internacionales y los premios nacionales de cine, y su propia decisión de ver alguna película está determinada en gran medida por su interés en uno u otro género cinematográfico y por lo que la crítica de cine comenta acerca de las películas en cartelera, todo lo cual está directamente asociado a la historia del cine (De Valck & Hagener 2005).

Sin embargo, el espectador común (es decir, el espectador que no es un especialista en los estudios sobre cine) seguramente no está familiarizado con la *historia de la historia* del cine. En lo que sigue se presenta, de manera panorámica, una tipología paradigmática de las formas de hacer historia del cine. La idea central de esta propuesta consiste en mostrar que en la historia del cine se puede distinguir la existencia de las siguientes tradiciones metodológicas:

Organicista: La historia del cine como recuento del llamado *séptimo arte*, es decir, como mostración del nacimiento, la madurez y la muerte del cine, ocurrida esta última en 1927 con la invención del cine sonoro. (Historia Preclásica: 1920–1939). (1935: Maurice Bardeche & Robert Brasillach).

Valorativa: La historia del cine como construcción del canon cinematográfico, ya sea nacional o internacional, así como el estudio de la historia nacional a través de su representación en el cine (Historia Clásica: 1940-1959) (1949: Georges Sadoul)

Analítica: La historia del cine como estudio de la evolución del lenguaje filmico (Primera Modernidad: 1960 - 1979) (1950: André Bazin)

Casuística: La historia del cine sustentada en el análisis de secuencias (Segunda Modernidad: 1980-1999) (1979: David Bordwell & Kristin Thompson)

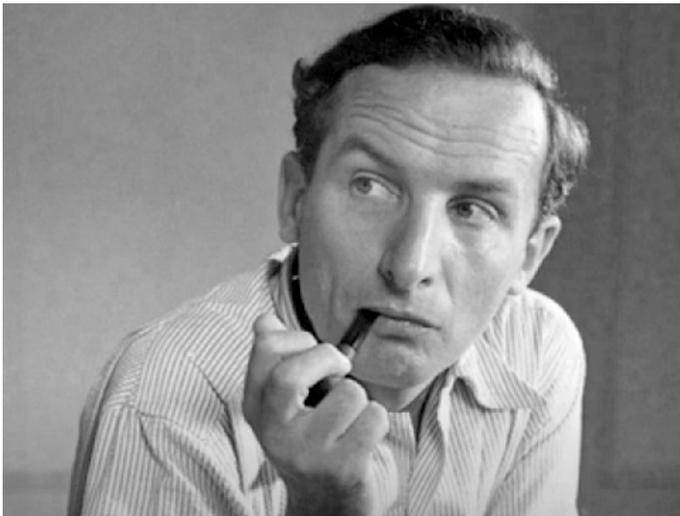
Revisionista: La historia del cine que articula el análisis formal con los procesos de producción y recepción, y donde se amplía el concepto de autor (New Film History) (Historia Contemporánea: 2000 en adelante) (2004: Mark Cousins).

Cada uno de estos paradigmas en la historia del cine se ha desarrollado inicialmente durante un par de décadas antes de que surja una ruptura paradigmática que establece una forma distinta de hacer historia del cine, aunque la práctica de cada paradigma se mantiene vigente, de tal manera que las distintas formas de hacer historia del cine coexisten todas ellas de manera simultánea. Cada una de estas formas de historia del cine formula preguntas diferentes y adopta sus propios métodos de reconstrucción e interpretación.

A continuación, se señalan las condiciones que han determinado el surgimiento de cada uno de estos paradigmas, así como la presencia de algunos de los casos más representativos en la historia del cine mundial y en la historia del cine mexicano.

1. Historias preclásicas del cine

Las historias preclásicas del cine fueron elaboradas durante el periodo del cine silente. Todas ellas comparten la perspectiva articulada por Riccioto Canudo desde antes de 1911 al definir al cine como el *séptimo arte*, es decir, como una forma de arte superior que integra las artes del *espacio* (pintura, escultura y arquitectura) y las artes del *tiempo* (poesía, música y danza) (Abel 1988: 59).



Rudolf Arnheim (1904-2007), realizó importantes contribuciones para la comprensión del arte visual y la estética.

Esta perspectiva está acompañada por un proyecto de legitimación del cine como arte, de acuerdo con la formulación elaborada por Rudolf Arnheim en su libro *El cine como arte* (Arnheim 1933). En este trabajo Arnheim sostiene que el cine mudo es una forma de arte precisamente porque es distinto de la realidad, es decir, porque no tiene sonido ni tiene color. Así, este periodo de la historia del cine tiene una naturaleza legitimadora, al postular al cine como una forma superior del arte.

La escuela soviética del montaje / La teoría de Arnheim La historia de Bardeche y Brasilach

Al mismo tiempo, esta perspectiva adoptó una visión organicista del cine, es decir, la visión del cine como un organismo que nace (en 1895), tiene un periodo de juventud

(en la primera década del siglo), llega a la madurez (de 1910 a 1926) y muere (con la llegada del sonido al cine, en 1927).

Así, en esta forma de entender la historia del cine se adopta una perspectiva simultáneamente legitimadora y organicista. La ausencia de sonido llevó a orientar toda la atención al estudio de las imágenes como portadoras de narración, lo cual ha dominado los estudios de cine durante casi todo el siglo XX (Grainge, 2012). Esto se puede reconocer al observar que a pesar de que el cine es un lenguaje audiovisual, el análisis del sonido y la música han ocupado un lugar mucho menor que los estudios sobre las imágenes, la narración, la puesta en escena y el montaje de las imágenes. Es relativamente reciente el interés en el montaje y la puesta en escena del sonido y el efecto que estos recursos tienen en la experiencia de los espectadores (Buhler, 2019). Ésta es la herencia histórica de la *ideología del séptimo arte*.

Algunos teóricos de la historia del cine han desarrollado la idea de que el cine no es la realidad, sino que la *representa* con herramientas expresivas propias. Éste es el caso de Lotte Eisner en *La pantalla diabólica* (1952), cuyo proyecto lleva a sobrevalorar los recursos del expresionismo y el montaje conceptual propios del cine mudo, precisamente como fue explorado por Eisenstein, Vertov, Pudovkin y Kulechov, los maestros del montaje soviético.

Esta concepción del cine lleva a la elaboración de historias en las que el sonido es marginado, incluso después de 1927, como ocurre en el trabajo de Paul Rotha: *The Film Till Now* (1930) y el muy influyente estudio de Maurice Bardeche & Robert Brasilach: *The History of Motion Pictures* (1935). Estos últimos tenían convicciones fascistas, y el mismo Brasilach fue condenado como traidor y fusilado en 1946 (W. R. Tucker, 1975). Sin embargo, su trabajo influyó en uno de los historiadores del cine mundial más importantes del siglo XX: el socialista Georges Sadoul, practicante de una historia del cine de carácter clásico, como se verá en la siguiente sección.

2. Historias clásicas del cine

Las historias clásicas del cine tienen como objetivo general contribuir a la construcción del canon, es decir, el conjunto de rasgos genéricos, directores y películas que serán considerados como referentes necesarios en la historia del cine. Por eso mismo, se trata de un tipo de historia producida desde la crítica de cine, pues se sustenta en la producción de juicios de valor y el establecimiento de rangos de valoración predeterminados.

Por supuesto, todo trabajo de investigación sobre cine se fundamenta en las historias de cine clásicas, pues en ellas se valoran y organizan los materiales cinematográficos disponibles, y se dirige una mirada de conjunto sin descuidar el comentario sobre el interés que tienen películas particulares como parte del canon.

El trabajo de Georges Sadoul en la fundación del canon occidental

Estas historias, además de ser valorativas, con frecuencia se sustentan en la idea de que existe un progreso artístico que se deriva del progreso de los recursos tecnológicos. El más conocido ejemplo de historia del cine mundial es la producida originalmente en francés por Georges Sadoul (disponible en español desde 1976 y reeditada en 2022).

En lengua Española, este canon ha sido creado por Antonio del Amo (1945) y Ángel Zunia (1948) y ha sido continuado por Román Gubern (1969), Manuel Villegas López (1978) y José Luis Sánchez Noriega (2002 y 2018). En México los referentes clásicos son las historias del cine nacional producidas por Emilio García Riera y Moisés Viñas, precisamente desde la crítica de cine.

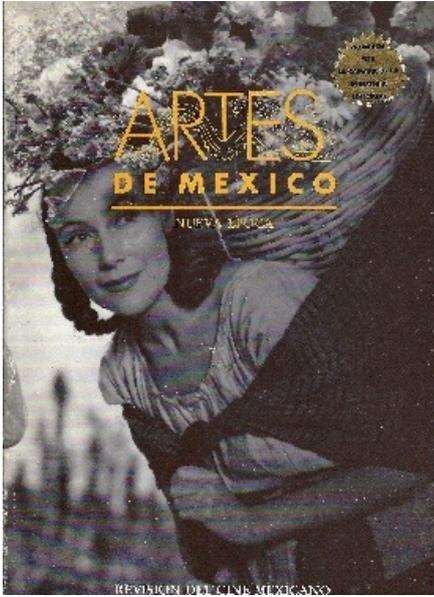
Las historias del cine mundial a partir de la crítica de cine

En la región latinoamericana, la mayor parte de las historias nacionales del cine tienen un carácter clásico, y muchos de los investigadores que practican esta forma de historia del cine tienen formación profesional precisamente como historiadores.

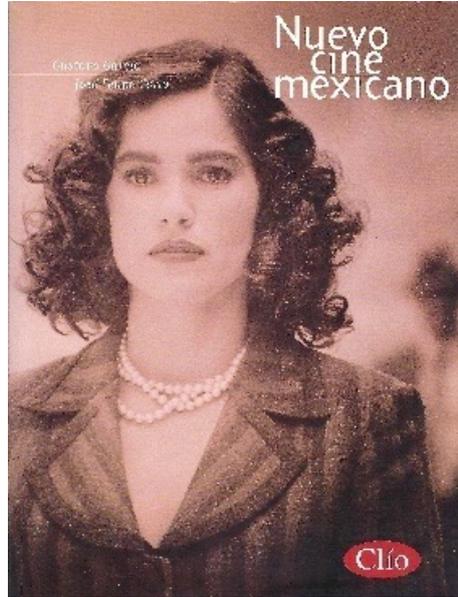
¿Cuál es la situación de la historia del cine en México? Al estudiar un grupo de 40 títulos de historia del cine mexicano producidos en un lapso de 45 años (de 1978 a 2022) se puede observar una tendencia dominante en la historia del cine nacional a la producción de trabajos de carácter valorativo, sustentados en la práctica de la crítica de cine. Estos títulos se encuentran en la bibliografía que acompaña este trabajo.

En esta historia de la historia del cine mexicano se pueden observar algunas tendencias generales. En estos trabajos hay un notable interés por construir el canon del cine nacional, así como por estudiar temas y géneros específicos, el cine canónico de la época de oro, la historia nacional en su representación a través del cine y el trabajo de directores particulares ¹.

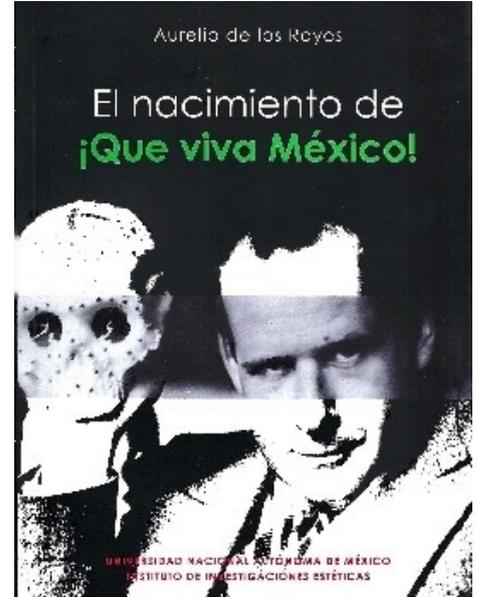
¹ En este grupo de historias del cine, los trabajos que establecen un canon del cine nacional son los siguientes: García Riera (1985); Viñas (1987); Artes de México (1992); Cien años (1997); Dávalos (1997), García (1997); De la Vega (2001); Sánchez (2002); Aviña (2004); González (2006); 25 años (2009); Leal (2010-2019); Rodríguez (2011); Aviña (2019). Los trabajos donde se estudian temas y géneros específicos son: Tuñón (1998: mujeres); Aviña (1999: campo); García (2001: crítica de cine); Aviña (2004: géneros y temas); Martínez (2008: Cd Mx); González (2009: antropología); Sánchez Prado (2014: comedia romántica); Aviña (2015: Ciudad Universitaria); Figón (2016: humor); Aviña (2017: Mex Noir); Schmelz (2022: CF). Los trabajos sobre la época de oro son éstos: Monsiváis (1994); BUAP (1995), García (1997); Bartra (2011); Castro (2011); BUAP (2012); Castro (2022). Los trabajos sobre la historia nacional a través del cine son los siguientes: Filmoteca (1978); Varios Autores (1998); Noble (2005); Jablonska (2009); De la Vega (2019). Y los estudios sobre directores particulares son los de Arredondo (2001); De los Reyes (2006); Pelayo (2012).



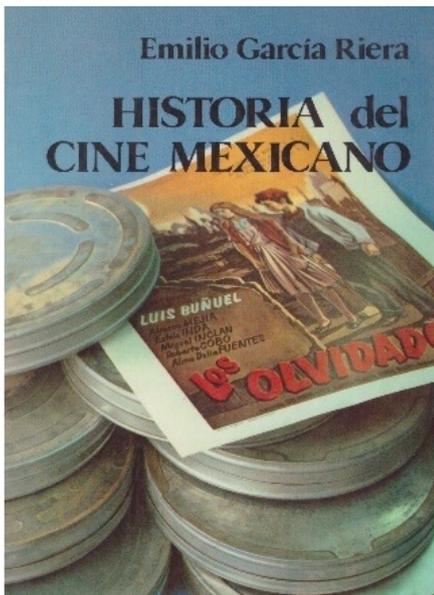
Varios Autores: "Revisión del cine mexicano".
Revista Artes de México, No. 10, (1992).



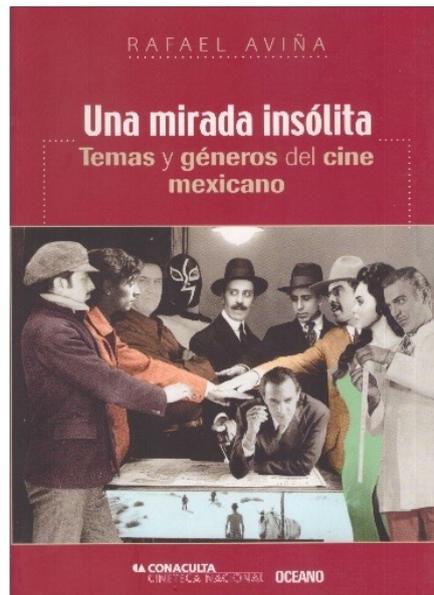
Gustavo García & José Felipe Coria: "Nuevo cine mexicano". Clío, (1997).



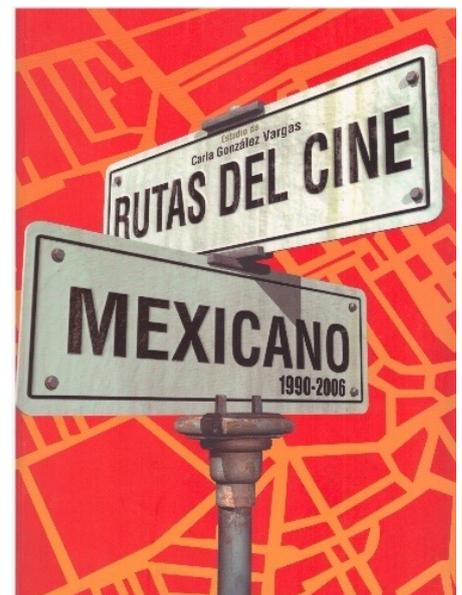
Aurelio de los Reyes: "El Nacimiento de ¡Que viva México!" / Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, (2006).



Emilio García Riera: "Historia del cine mexicano".
Consejo Nacional de Fomento Educativo,
Secretaría de Educación Pública, (1985).



2004: Rafael Aviña: "Una mirada insólita.
Temas y géneros cine mexicano".
Cineteca Nacional / Océano, (2004).



Carla González Vargas: "Las rutas del cine mexicano contemporáneo, 1990-2006".
Instituto Mexicano de Cinematografía.
Landucci, (2006).

También es notable el hecho de que todos estos trabajos tienen un tiraje y una distribución restringidos al campo académico, con excepción de los tres títulos publicados en 1997 por la Editorial Clío, que tuvieron tirajes de alcance nacional con distribución masiva en los puestos de periódicos.

Al tener como objetivo la construcción de un canon del cine nacional, en estos trabajos hay un interés sistemático por el estudio de temas, géneros y directores populares, así como visitar el cine de la época de oro, precisamente por su carácter popular y ampliamente aceptado por los espectadores, y como un momento clave en la construcción de la identidad nacional.

POR ÚLTIMO, TAMBIÉN ES NOTABLE QUE EN TODOS ESTOS TRABAJOS SE ADOPTA LA PERSPECTIVA DE DISCIPLINAS SOCIALES, COMO LA SOCIOLOGÍA O LA ANTROPOLOGÍA CULTURAL, PUES SE ESTUDIA LA HISTORIA NACIONAL EN EL CINE Y LA HISTORIA DEL CINE NACIONAL.

En México, los estudios de campo sobre la experiencia de los espectadores (o espectadoras) de cine tiene ya su propia tradición en los trabajos realizados en Tijuana, Guadalajara y la Ciudad de México desde la antropología social en los trabajos de Norma Iglesias (1991), Patricia Torres (2011) y Ana Rosas Mantecón (2017)².

El estudio de la forma filmica (que determina la experiencia de los espectadores implícitos) será objeto de las historias modernas del cine nacional, como se verá en la siguiente sección³.

3. Orígenes de la modernidad en las historias del cine

Las historias modernas del cine establecen una ruptura frente a las historias clásicas. Esta tradición de ruptura se inició con el canónico artículo de André Bazin publicado en 1950, “La evolución del lenguaje cine”. En ese trabajo, Bazin establece una distinción entre los directores que creen en la imagen y los directores que creen en la realidad, es decir, aquellos que se apoyan en el montaje (como en la tradición de los géneros clásicos) y quienes exploran las posibilidades del plano-secuencia y la profundidad de campo (como Renoir, Welles y otros), es decir, en la construcción de un montaje en el interior del encuadre que, en principio, permite mayor libertad al espectador para construir su experiencia frente a las imágenes (Bazin, 1966).

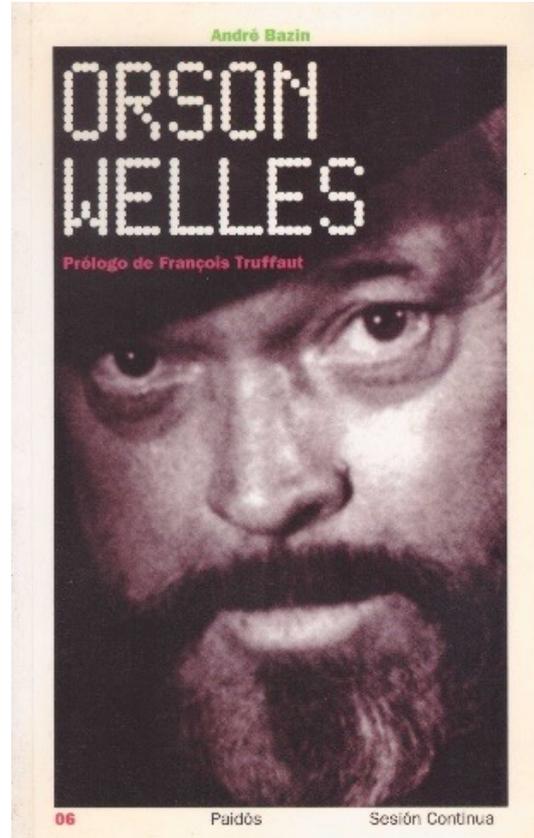
En este mismo artículo, Bazin propone 4 etapas en la historia del cine: (1) un cine mudo que cree en la imagen (Eisenstein), cuyas películas se construyen con recursos del expresionismo, el montaje acelerado, el montaje paralelo y el montaje de atracciones, es decir, que tiene un carácter pedagógico al llevar al espectador a tener una experiencia específica durante la proyección; (2) un cine mudo que cree en la realidad (Flaherty), que tiene una tendencia a los planos fijos, con frecuencia con una duración considerable, es decir, en forma de planos secuencia; (3) un primer cine sonoro, de 1930 a 1939 (Hitchcock) en el que se utiliza el *découpage*, es decir, un montaje que construye un suspenso narrativo que mantiene la atención y el interés del espectador por conocer el desenlace de la historia, y que es una síntesis de las dos tendencias mencionadas durante el cine mudo, y (4) el cine sonoro desarrollado de 1940 a 1949 (Welles) (Renoir), donde, además de la profundidad de campo y el plano-secuencia se aprovechan las posibilidades expresivas de los movimientos de cámara y el montaje condensado, es decir, donde se condensa el tiempo de la historia en un tiempo de proyección breve

(Bazin 1966). Por cierto, que en este esquema, el empleo de la profundidad de campo no es un regreso al cine mudo (como lo señaló Sadoul), sino una síntesis de las etapas anteriores.

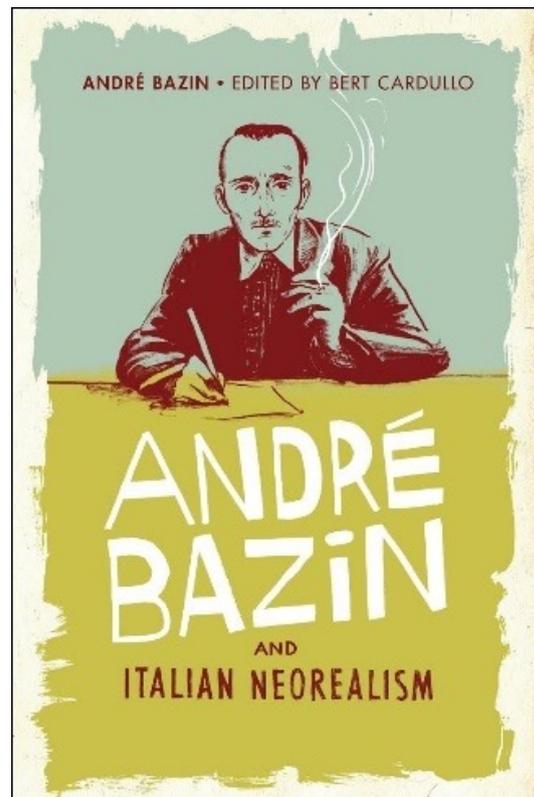
²Norma Iglesias: *Entre yerba y polvo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, 2 vols. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 1971; Ana Rosas Mantecón: *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México, Gedisa / UAM Iztapalapa, 2017; Patricia Torres San Martín, Patricia: *Cine, género y jóvenes. El cine mexicano contemporáneo y la audiencia tapatía*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2011

³HN 1978: Filmoteca (Revolución) / CN 1985: García Riera (Canon) / CN 1987: Viñas (Canon) CN 1992: Artes de México (Canon) / ORO 1994: Monsiváis / ORO 1995: *Rostrós* / CN 1997: *Cien años* (Canon) / CN 1997: *Dávalos* (Canon) / ORO 1997: *Aviña* / CN 1997: *García* GT 1998: *Tuñón* (Mujeres) / HN 1998: *VVAA* / GT 1999: *Aviña* (Campo) / CN 2001: *De la Vega* (Regional) / GT 2001: *García* (Crítica) / DIR 2001: *Arredondo* (Directoras) / CN 2002: *Sánchez* (Crónica) / GT 2004: *Aviña* (GT) / HN 2005: *Noble* / CN 2006: *González* / DIR 2006: *De los Reyes* (Eisenstein) / GT 2008: *Martínez* (CDMX) / HN 2009: *Jablonska* / GT 2009: *González* (Antropología) / CN 2009: *25 Años* (Imcine) / CN 2010 - 2019: *Leal* (Cine Mudo) ORO 2011: *Bartra* (Carteles) / ORO 2011: *Castro* / CN 2011: *Rodríguez* / ORO 2012: *BUAP* DIR 2012: *Pelayo* / GT 2014: *Sánchez Prado* (Com Rom) / GT 2015: *Aviña* / GT 2016: *Fisgón* (humor) / GT 2017: *Aviña* (Noir) / CN 2019: *Aviña* (1979-2009) / HN 2019: *De la Vega* (Zapata) / ORO 2022: *Castro* / GT 2022: *Schmelz* (CF)

CN = Canon Nacional / HN = Historia Nacional / GT = Género o Tema / ORO = Época de Oro
DIR = Directores y Directoras



"Orson Welles" de André Bazin.
Prólogo de François Truffaut (1978).



"André Bazin and Italian Neorealism" de André Bazin.
Editado por Bert Cardullo (2011).

La visión moderna de Bazin se contrapone a la ideología del séptimo arte

Para André Bazin, el cine no es el séptimo arte, es decir, el cine es sustancialmente una experiencia sonora. En sus propios términos, el cine no es una representación de la realidad, sino que es la realidad; el cine no sólo usa el montaje metafórico, sino también el *découpage* narrativo para crear suspenso; registra y transforma la realidad a través de la fotografía, y es una forma de arte popular, que puede transformar al espectador.

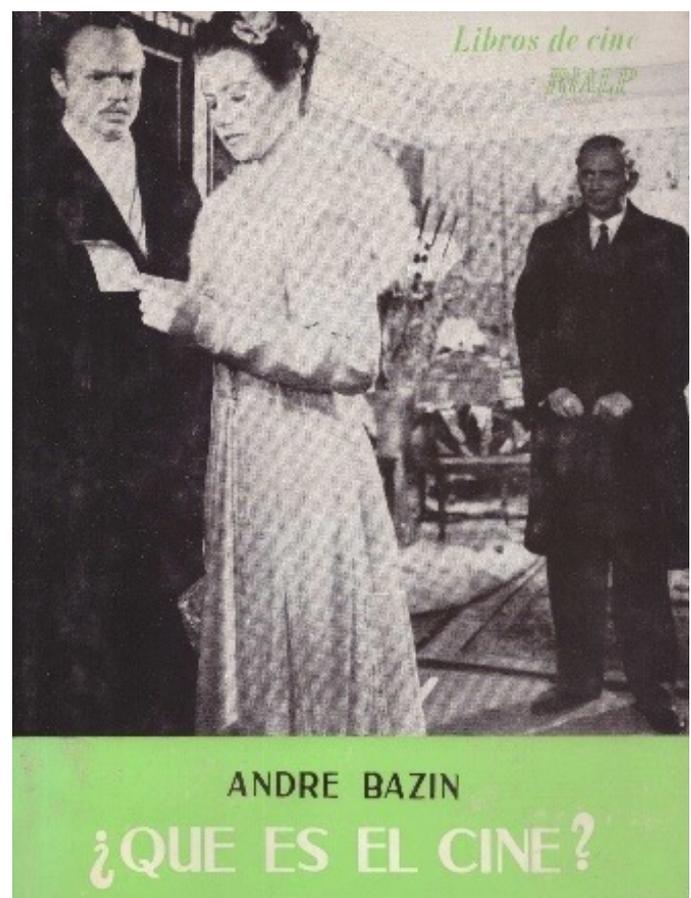
El programa de Bazin contra la estética del séptimo arte incluyó promover y estudiar el cine que fue prohibido durante la Ocupación, es decir, *film noir*, musicales en technicolor, western, Hitchcock, Welles, Renoir, Jacques Tati, el neorrealismo italiano y los documentales de todo tipo. Esto se produjo en un clima cultural de posguerra en el que había, en 1954, más de 200 cineclubes en Francia, con más de 100,000 miembros (Bordwell 1998).

Por su parte, ya en el Epílogo de la historia del cine mundial elaborada por Bardeche y Brasilach en 1935, estos autores proponen una idea que será retomada por muchos otros historiadores del cine, que es la existencia de dos tendencias generales: Formalismo y Realismo, a los que comúnmente se asocian, respectivamente, las tradiciones de Méliès y Lumière, es decir, el cine ficcional y el documental. Sin embargo, Bazin se opone a esta idea al sostener que el cine, al ser fotografía, siempre es realista.

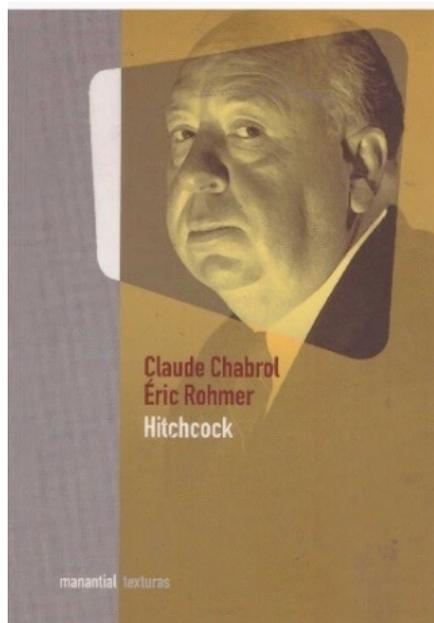
Esta última idea, que es el inicio de las teorías realistas del cine, surgió como una derivación de las formas de realismo que influyeron en el cine de posguerra: Nueva Objetividad Alemana, Realismo Socialista, Muralismo Mexicano, Realismo Documental (Brecht), Frente Popular (en Francia) y Arte Comprometido (Sartre).

A partir de estas ideas, la influencia de Bazin en la Historia del Cine consiste en haber efectuado una ruptura de la historia lineal por la idea de que siempre existe una

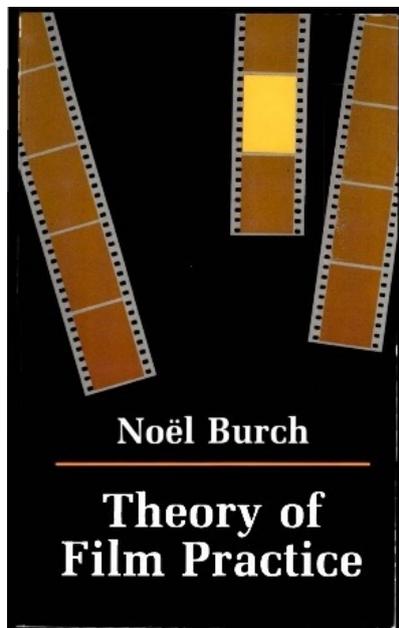
diversidad de tendencias en el cine en un mismo momento histórico. Además, su trabajo despertó el interés por la fotografía y la puesta en escena (plano-secuencia, profundidad de campo); consideró a los directores como autores, con un estatuto similar a los creadores de textos literarios; estableció una distinción entre edición (montaje soviético) y montaje (géneros clásicos); propuso la consideración de que el cine es una forma de arte popular (no una de las bellas artes, sino una forma de comunicación para cualquier persona en cualquier momento), y desarrolló el concepto paradigmático del contraste entre cine clásico y cine moderno (Andrew 2013), todo lo cual ha influido en la formas de historia del cine que se pueden considerar como modernas, y que se sustentan en el estudio de la forma filmica, es decir, el lenguaje del cine y sus efectos en el espectador, además del estudio de las condiciones contextuales y los contenidos narrativos e ideológicos de las películas.



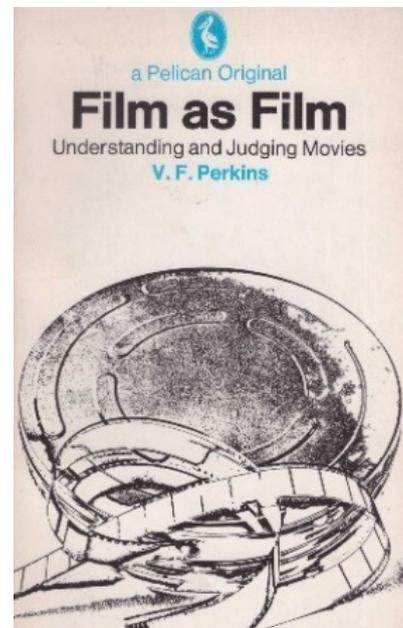
Portada de libro: "¿Qué es el cine?" de André Bazin (1958).



"Hitchcock" Claude Chabrol y Éric Rohmer (1957).



"Theory of Film Practice" de Noël Burch (1973).



"Film as Film: Understanding and Judging Movies" de V.F. Perkins (1972).

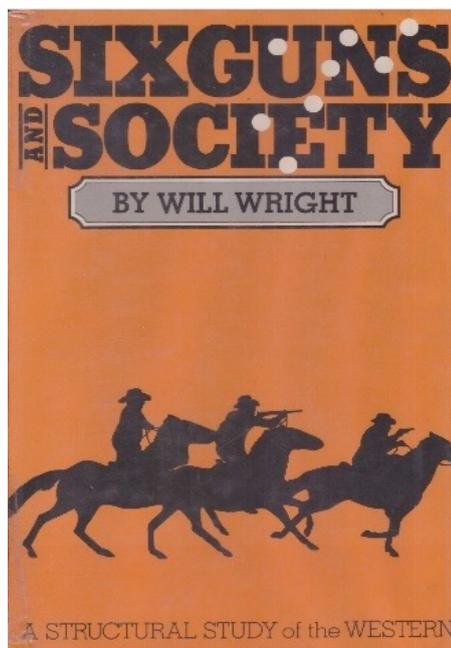
Historias centradas en el análisis de la estructura, el estilo y los recursos formales

Por supuesto, otros materiales contribuyeron al surgimiento de las historias modernas del cine, además de los ensayos de Bazin. Entre ellos se pueden destacar trabajos como *El lenguaje del cine* (1955) de Marcel Martin, que sigue siendo utilizado en 2023 en los cursos sobre la forma fílmica; *Hitchcock* (1957) de Claude Chabrol y Eric Rohmer, que inició la tradición de estudiar el estilo formal de directores particulares; *Obra abierta* (1962) de Umberto Eco, donde se establecen los parámetros de la modernidad artística y cultural (y que sigue siendo el mayor *best-seller* en la tradición de los estudios académicos especializados en cualquier disciplina); *Praxis del cine* (1969) de Noël Burch, donde se estudian los efectos ideológicos del fuera de cuadro y fuera de campo y otros recursos formales del cine, como la organización narrativa de cada secuencia; y sobre todo *Film as Film* (1972) de V. F. Perkins, donde se establecen estrategias de análisis plano por plano que serán replicadas y ampliadas por los analistas europeos de las décadas siguientes, como Raymond Bellour, Peter Wollen, Gianfranco Bettetini y muchos otros.

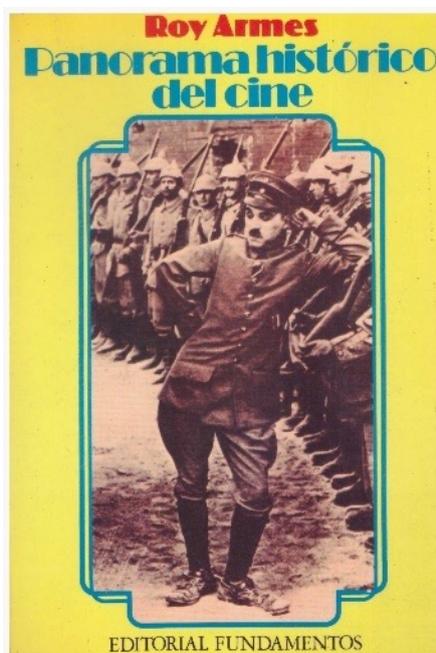
4. Historias modernas del cine: Primera modernidad

Durante las décadas siguientes al cambio paradigmático de carácter académico y editorial que significó el trabajo de Bazin y los *Cahiers du Cinéma* se produjeron las primeras historias modernas del cine, caracterizadas por estar sustentadas en el estudio de la forma fílmica, la atención al montaje, la puesta en escena, el sonido, la estructura narrativa y el empleo de la iluminación, el color y los movimientos de cámara., muchos de ellos propiciados por los avances tecnológicos del momento (Bickerton 2009).

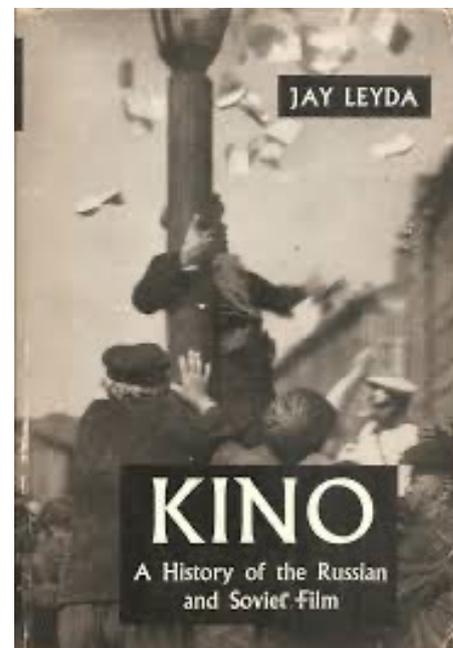
Es así como surgen historias del cine orientadas al estudio de directores y géneros cinematográficos, así como las primeras historias de las teorías del cine. En este clima surge, por ejemplo, un trabajo como el de Roy Armes, que en su *Panorama histórico del cine (Film and Reality, 1974)* propone estudiar la historia del cine a partir del modelo semiótico de Peirce, distinguiendo así *un cine indicial* (de naturaleza realista y documental) de *un cine icónico* (estructurado a partir de los géneros de la ficción clásica) y *un cine simbólico* (experimental y de vanguardia).



"Sixguns and Society". A Structural Study of the Western de Will Wright (1977).



"Panorama histórico del cine" (Film and Reality) de Roy Armes (1974).



"KINO: Historia del cine soviético" de Jay Leyda (1960).

Una historia del cine a partir del análisis morfológico, estructural y del montaje

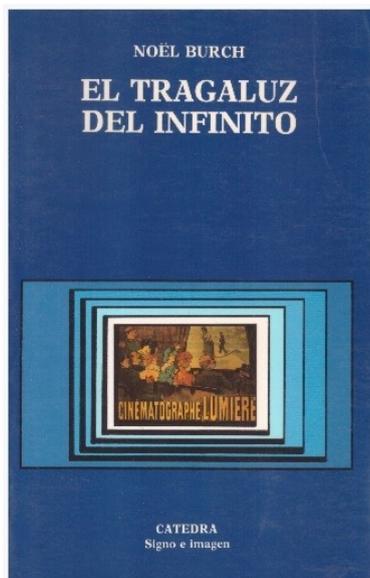
La tradición de las historias modernas se inicia con *Kino: Historia del cine soviético* (1960) de Jay Leyda (traducida al español por la Universidad de Buenos Aires y disponible en todas las bibliotecas de la región latinoamericana). Y continúa con la monumental *Historia del cine experimental* (1972) de Jean Mitry, que ya incluye un análisis por planos del montaje de secuencias particulares. Empiezan a elaborarse trabajos donde se integran la mirada sociológica y el análisis narratológico, prefigurando así los estudios culturales que surgirán treinta años más tarde, como el trabajo del sociólogo Will Wright, quien emplea el modelo morfológico de la narratología de Propp para responder preguntas sobre la historia del western (1977). O la reconstrucción de los antecedentes del montaje en la novela decimonónica en el estudio de John L. Fell (1974), lo que será ampliado 20 años más tarde por Tom Gunning y otros historiadores del cine silente.

Por su parte, Dudley Andrew elabora lo que será un referente para las historias de la teoría del cine, donde retoma precisamente la distinción entre teorías realistas y formalistas (Andrew 1977). La primera modernidad llega a la historia del cine mexicano en la década de 2010 con trabajos como el de Elissa Rashkin, *Mujeres cineastas en México* (2015).

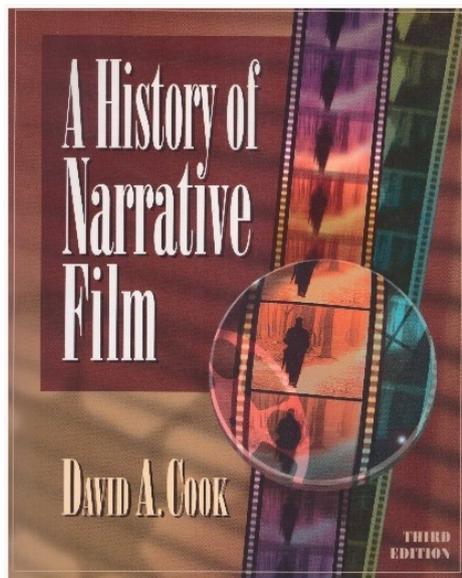
5. Historias modernas del cine: Segunda modernidad

En el año 1978 se organiza un Encuentro de Historiadores del Cine convocado por la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) donde se pone a disposición de los investigadores un acervo de 500 películas producidas entre 1900 y 1906, lo que lleva a descubrir un cine que había sido ignorado hasta ese momento (Belton 1998).

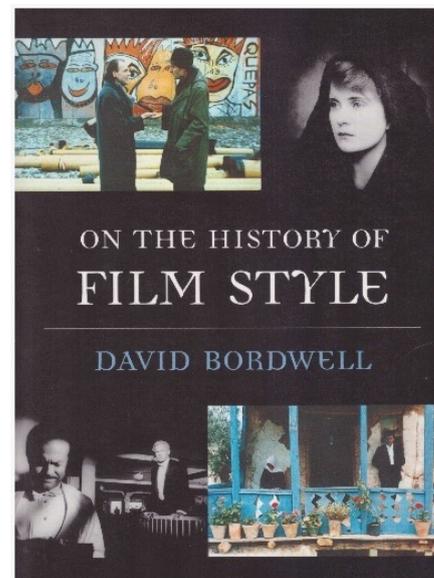
Esta apertura de los archivos olvidados lleva a reconsiderar el peso de los recursos formales en la experiencia del espectador y a reformular las prácticas de la historia del cine (Gaudreault 2012). El estudio de Donald Richie sobre el cine japonés se inscribe en este contexto, donde el



"El tragaluz del infinito". Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico de Noël Burch (1982).



"A History of Narrative Film" de David A. Cook (1996).



"On the History of Film Style" de David Bordwell (1998).

descubrimiento (y deslumbramiento) europeo frente a directores como Mizoguchi, Ozu y Kurosawa no deja de ser irónico, pues los directores considerados de vanguardia en Occidente eran considerados en Oriente como directores de retaguardia⁴.

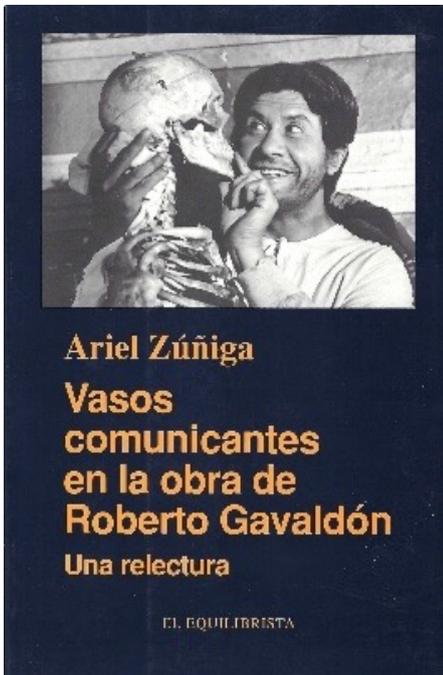
Las formas de historia del cine en esta segunda modernidad son muy diversas, pero en todas ellas se pone en el centro de la discusión el lenguaje cinematográfico. Esto ocurre en las historias sobre los avances tecnológicos (Barry Salt), los primeros cien años del cine (Faulstich & Korte) y el cine de los primeros tiempos (Noël Burch, David Bordwell, Tom Gunning, André Gaudreault). Y surgen las primeras historias de la historia del cine (David Bordwell 1998).

Una historia del cine sustentada en el análisis formal de secuencias y una relectura del periodo silente

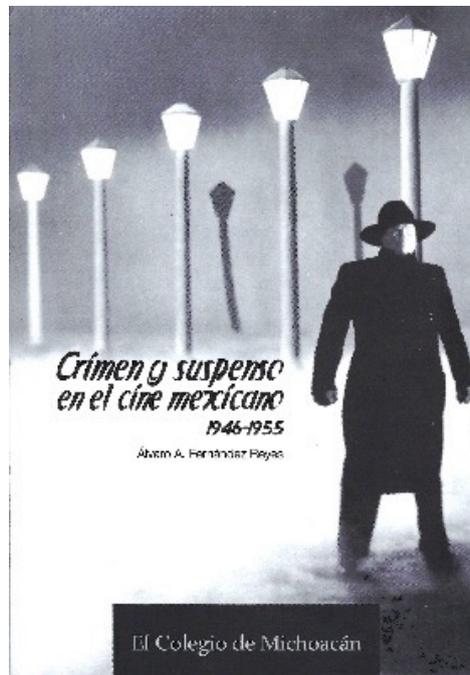
Es en este momento cuando se publica una de las más ambiciosas historias del cine narrativo (David Cook, 1996) en la que se dedica un capítulo entero (en distintas ediciones) al estudio de casos particulares, como *Citizen Kane*,

Cantando bajo la lluvia o *Ladrones de bicicletas*, donde se estudian las condiciones de producción, la estructura narrativa y la influencia que ha ejercido cada una de estas películas en la historia del cine, y una amplia sección dedicada al análisis por planos de secuencias particulares. También en este momento se produce una compilación de estudios donde se incorpora el análisis de casos: la *Historia general del cine* producida en España en 12 volúmenes colectivos.

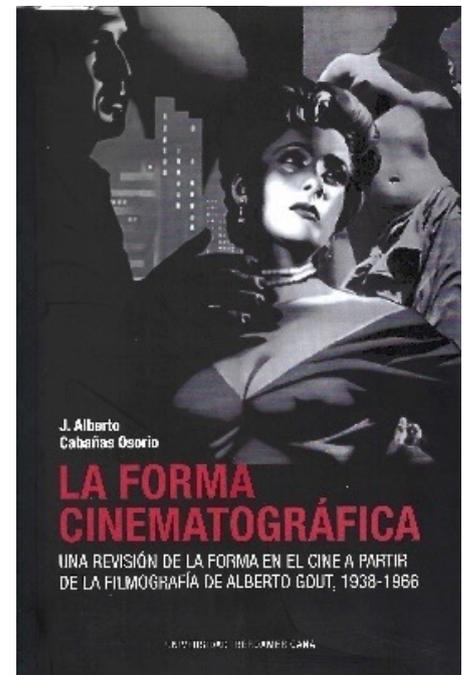
En México contamos con algunas historias analíticas del cine, publicadas a partir de 1990, como el trabajo de Ariel Zúñiga, donde por primera vez se analizan secuencias específicas en la obra de un director canónico. Poco después aparece el trabajo de Patrick Duffey, donde se estudia la influencia del cine en la literatura mexicana. En el estudio de Marga Millán (1999) se analizan secuencias específicas para mostrar cómo se emplea el lenguaje del cine en las películas dirigidas por mujeres. Y en los trabajos del crítico Francisco Sánchez se propone una lúdica historia del cine mexicano a partir de una selección de escenas particulares de películas canónicas.



"Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón: Un relectura" de Ariel Zúñiga (1990).



"Crímen y suspenso en el cine mexicano: 1946-1955" de Álvaro Fernández (2007).



"La forma cinematográfica". Una revisión de la forma en el cine a partir de la filmografía de Alberto Gout, 1938-1966 de Alberto Cabañas:

Articulación de la forma fílmica con el contexto sociohistórico

En 2007 Álvaro Fernández estudia la evolución del cine negro en México a partir del análisis de las estrategias de suspenso narrativo. En 2011 se publica la primera historia de la fotografía en el cine mexicano, de Hugo Lara y Enrique Lozano. Y en 2013 Martha Vidrio dio a conocer su historia de las estrategias de adaptación en el cine mexicano.

El trabajo de Alberto Cabañas es una contribución al estudio de la puesta en escena, en su trilogía sobre *La mujer nocturna del cine mexicano*. Por su parte, Charles Ramírez Berg muestra en detalle las numerosas influencias que se pueden observar en el trabajo fotográfico de Gabriel Figueroa.

5. Historias revisionistas del cine

En un artículo publicado en 1985 el investigador Thomas Elsaesser señaló el surgimiento de lo que desde en-

tonces se ha llamado New Film History (Nueva Historia del Cine), que él define como una historia que va más allá de la apreciación estética de las películas para investigar el contexto industrial, económico y tecnológico que determina el estilo y los rasgos formales en un momento particular, de tal manera que se articula el análisis del lenguaje cinematográfico con el contexto social en el que se producen las películas⁵. Ésta es una historia alejada del concepto tradicional del cine como reflejo de la Sociedad (como es el caso de Kracauer), pues en este caso se examinan las condiciones tecnológicas que determinan el estilo de un género o un director.

Elsaesser y otros han señalado que, en la historia clásica del cine, al ignorar el sonido se concentra la atención en la dimensión narrativa de las películas, lo que lleva a estudiarlas como si fueran novelas. Ese mismo año (1985) aparecen dos trabajos que son un antecedente de esta forma de historia del cine: el estudio de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, donde se estudia la relación entre las condiciones de producción del cine clásico de

Hollywood y su naturaleza estética; y el trabajo de Robert Allen y Douglas Gomery donde se señala la existencia de las formas de historia del cine que van más allá de una aproximación únicamente estética. Se trata de las formas de historia económica, tecnológica y sociológica del cine (Allen & Gomery 1985).

En 2007 James Chapman establece, en el prólogo a un volumen colectivo sobre la *Nueva Historia del Cine* las principales variantes de esta nueva aproximación: (1) una historia del cine en la que se amplía el concepto de **autoría**, de tal manera que ésta que ya no se limita a la dirección de la película, sino que puede incluir la dirección de fotografía, la dirección de arte, la edición sonora, la escritura del guión o la actuación; (2) una historia del cine centrada en la relación que existe entre productores y consumidores, articulada a través del **género** cinematográfico, y (3) una historia del cine orientada a los procesos de **recepción** filmica apoyada en el empleo de distintos tipos de evidencias, incluyendo entrevistas, archivos de censura, materiales publicitarios, críticas y testimonios del estreno (Chapman 2007).

Al mismo tiempo, desde esta perspectiva se propone estudiar el cine histórico ya no como una búsqueda de la fidelidad a los acontecimientos pasados, sino como un análisis de la estructura y los contenidos ideológicos de la película, siguiendo las propuestas de Marc Ferro (1977), Pierre Sorlin (1980) y Robert Rosenstone (1995).

Uno de los trabajos más notables en este paradigma historiográfico es el volumen publicado en 2002 por David Powrie: *French Cinema: A Student's Guide* (Guía para el estudiante del cine francés). Este libro, además de incluir una breve historia del cine francés, cubre dos terrenos característicos (y casi distintivos) del cine francés: una Historia de la Teoría del Cine y un capítulo sobre Análisis de Secuencias. En este último apartado se señala que el análisis de secuencias se deriva de la *explicación de textos*

de la tradición literaria francesa, y que surgió a partir de la década de 1970 (p. 127). Antes de presentar el análisis de secuencias específicas del cine francés, se dedica un espacio a responder cuatro preguntas metodológicas: ¿Por qué es útil el análisis de una secuencia? ¿Cómo se selecciona una secuencia para su análisis? ¿Qué extensión debe tener una secuencia?

La historia analítica del cine desde el cine documental

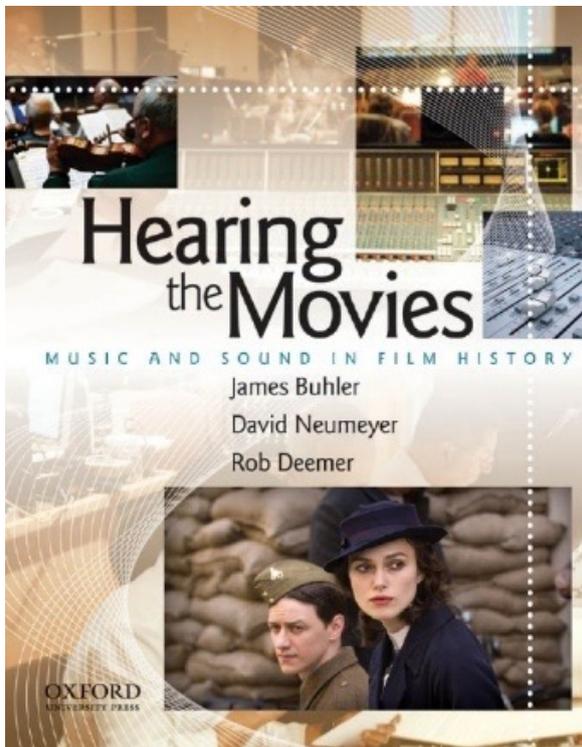
Por su parte, la *Historia del cine* de Mark Cousins se sustenta en el análisis de secuencias y fotogramas específicos, lo cual se puede observar en sus propios documentales, como *The Story of Film* (2010), *The Story of Film: A New Generation* (2021) y muchos otros.

También en 2010 se publica la primera historia sobre el nacimiento de los recursos de la forma filmica en el cine europeo entre 1891 y 1916. Así, por ejemplo, vemos cómo en el año 1900 se registra por primera ocasión el empleo de Plano General, Toma Subjetiva, Campo -Contracampo, Fuera de Cuadro, Picado y Contrapicado, Profundidad de Campo y Flash Back. Y se puede observar cómo en 1901 se produce por primera vez una secuencia, precisamente en el cortometraje *Las desventuras de Mary Jane (con la parafina no se juega)* dirigido por George Albert Smith (Briselance y Morin, 2010).

⁴Donald Richie: *Japanese Cinema: An Introduction*. Oxford University Press, 1990

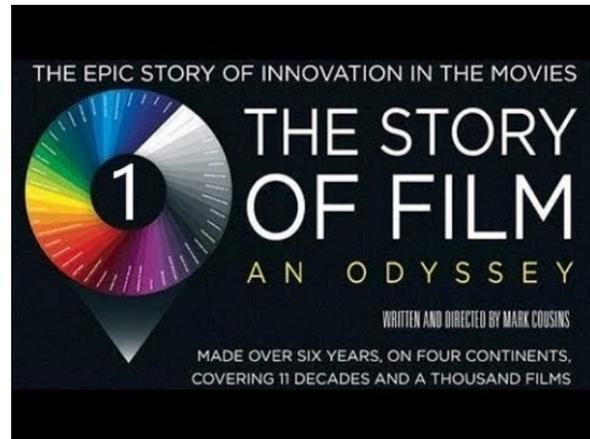
⁵Thomas Elsaesser: "The New Film History", *Sight and Sound*, 55:4, Autumn 1986, 246-251. Casi veinte años después publicó el muy conocido trabajo "The New Film History as Media Archaeology", *Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 14, no. 2-3, 2004, p. 75-117.

⁶Marc Ferro: *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1977; Pierre Sorlin: *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985 (1977); Robert Rosenstone: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra historia*. Barcelona, Ariel, 1997 (1995)

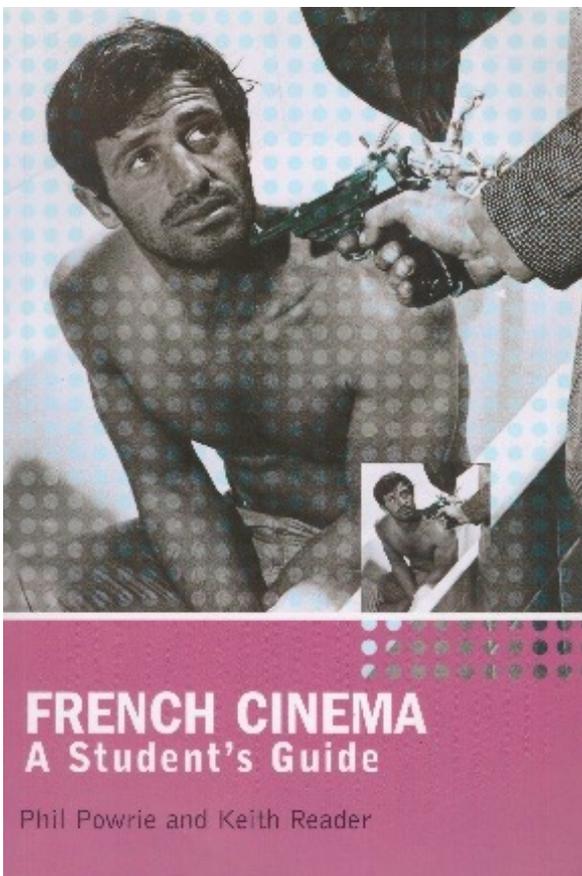


"Hearing the Movies: Music and Sound in Film History" de James Buhler; David Neumeyer; Rob Deemer (2010).

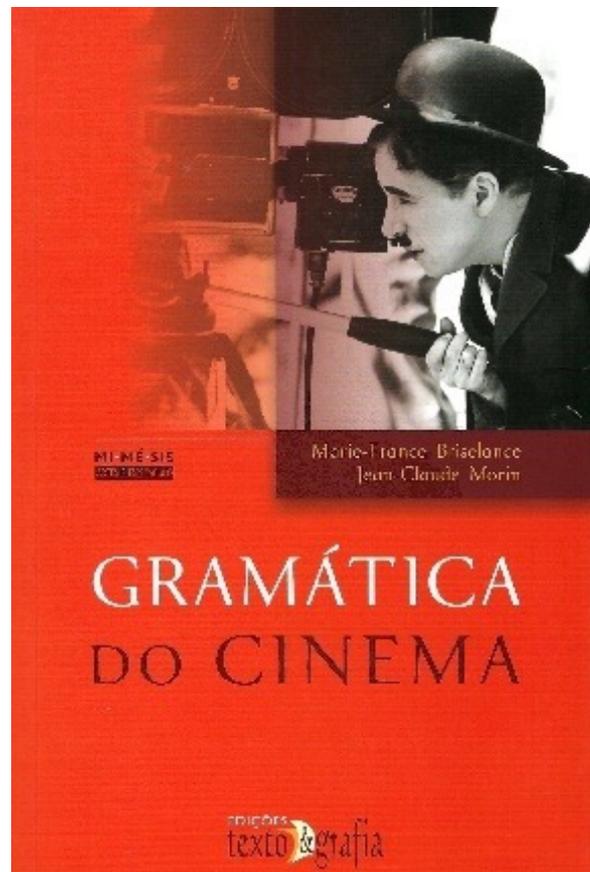
**¿Qué forma debe tener el análisis?
En estas formas de historia del cine, el análisis de secuencias es una herramienta necesaria para entender el surgimiento y desarrollo del estilo cinematográfico.**



"The Story of Film. An Odyssey" de Mark Cousins (2011).



"French Cinema: A Student's Guide" (Guía para el estudio del cine francés) de David Powrie (2002).



"Gramática do cinema" de Marie-France Briselance & Jean-Claude Morin (2010).

Conclusiones

La historia *preclásica* del cine, producida a partir de la década de 1920, estuvo influida por la ideología del *séptimo arte*, por lo que dejó de lado el estudio del sonido y, con ello, el estudio de la forma filmica.

Las historias *clásicas*, surgidas en la década de 1940, tienen el objetivo de crear un canon, ya sea nacional o temático, por lo cual tienen una naturaleza valorativa y esencialista, y con frecuencia se producen desde una perspectiva sociológica.

En la década de 1960 surgen las historias *modernas* del cine, con un carácter humanístico, es decir, con atención a la experiencia sensorial de los espectadores, destacando la importancia de los sonidos y no sólo las imágenes.

Los cambios en el campo académico producen historias donde se utilizan recursos de semiótica, iconología, iconografía y retórica. Así surgen las primeras *historias analíticas*, sustentadas en el estudio del lenguaje cinematográfico.

A partir de la década de 1980, las historias de la *segunda modernidad* reescriben completamente la historia del cine mudo, y establecen un balance entre las tendencias normativas y el análisis casuístico, lo que coincide con el crecimiento explosivo del campo académico y editorial de los estudios cinematográficos en Europa.

En la llamada New Film History se integra el análisis formal al estudio de las condiciones de producción, se estudian los géneros cinematográficos para atender los procesos de recepción y se amplía el concepto de autor al considerar en esos términos el trabajo de fotografía, sonido, edición, actuación y dirección de arte.

A partir de la primera década del nuevo siglo se producen historias del cine que utilizan recursos infográficos, y se producen historias analíticas desde el interior del cine, es decir, en películas biográficas, documentales analíticos, exploraciones personales y guías didácticas para el análisis del lenguaje cinematográfico.

Esta evolución paradigmática ha tenido un ritmo distinto en la región iberoamericana, donde más del 75% de la producción académica sobre cine se produce desde las ciencias sociales, especialmente sobre la *historia del cine nacional* y sobre la *historia nacional en el cine de ficción*, lo que corresponde a las historias *clásicas* del cine, lo que sin duda sigue siendo el fundamento para la elaboración de las otras formas de historia del cine.

Esto significa que la evolución de la historia del cine es marcadamente diferente en distintas regiones del mundo, y corresponde a la evolución de diversos indicadores académicos, como los siguientes: (1) el crecimiento de las redes académicas internacionales; (2) el acceso digital abierto a los archivos filmicos; (3) la libre circulación (digital) de los libros y artículos de investigación; (4) la multiplicación de los programas de posgrado, y (5) la existencia de un amplio mercado editorial especializado.

Las formas de la historia del cine que se practican en cada región son un terreno sintomático del crecimiento de las comunidades académicas. Al concluir la pandemia se han abierto posibilidades notables de crecimiento académico con la realización permanente de congresos, conferencias y cursos a distancia, lo que permite la polinización de las comunidades de investigación y propicia el intercambio académico. La historia del cine merece ser estudiada en términos de su propia historia regional.

⁷ Vittorio Gallese & Michele Guerra: *The Empathic Screen. Cinema and Neuroscience*. New York, Oxford University Press, 2020; Edward Branigan & Warren Buckland, eds.: *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. New York, Routledge, 2015; Murray Pomerance & R. Barton Palmer, eds.: *Thinking in the Dark. Cinema, Theory, Practice*. Rutgers, Rutgers University Press, 2016.

La presente edición de la Revista *In-Artes*,
Año I, Vol. 1. No. 1, junio-noviembre de 2024 de la
Facultad de Artes de la UASD, fue impresa en el mes de
octubre del 2024 en los talleres de Amigos del Hogar,
Santo Domingo, República Dominicana.



La Revista In-Artes es el órgano oficial de comunicación del Instituto de Investigación de las Artes (INARTES) de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Desde su inicio, en el año 2024, esta publicación se vio vinculada a la difusión del conocimiento científico de las artes visuales. La razón de ser de la Revista In-Artes se encuentra en la investigación, la innovación, la producción artística, y la didáctica crítica y creativa. Según el Artículo 21 del Capítulo IV del Reglamento de las Investigaciones Científicas y Tecnológicas, destinada primordialmente a promover y fortalecer el trabajo de investigación en las artes, su principal función es la de fomentar la búsqueda de nuevos conocimientos y/o tecnologías.

