

Nº 23 De los procesos técnicos a las narrativas con sentido /
23th From technical processes to meaningful narratives

Tercio Creciente



Grupo PAI Hum-862
Responsable del grupo: María Isabel Moreno Montoro (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Edificio D2, Dependencia 128. Campus de Las Lagunillas, Universidad de Jaén (23071 Jaén).

ISSN: 2340-9096
URL: www.terciocreciente.com / <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>
<http://terciocreciente.com/web/ojs/index.php/TC/index>
Directora: María Isabel Moreno Montoro

TERCIO CRECIENTE, es una Revista Digital de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural.
Su edición es responsabilidad del grupo de investigación del Plan Andaluz de Investigación HUM-862
Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural y de la Asociación Acción Social por el Arte.

Directora y Editora Jefe / Director
María Isabel Moreno Montoro.
Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-
Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural,

Coeditora Jefe
María Lorena Cueva Ramírez
Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-
Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Comité Editorial/Editorial Board
Jesús Caballero Caballero Universidad de Jaén Grupo PAI
Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural.
Ana María Ortolá Quintero, Universidad Laica Eloy Alfaro
de Manabí, Ecuador.
Mónica García García, Universidad Laica Eloy Alfaro de
Manabí, Ecuador.
Josué Vladimir Ramírez Tarazona, Universidad Antonio
Nariño, Colombia.
Martha Patricia Espíritu Zavalza, Universidad de
Guadalajara, México.
Karele Maxinahí Félix Piña, Universidad de Sinaloa,
México
Pedro Ernesto Moreno García, Universidad de Jaén,
España.

Comité Científico / Scientific Committee
El Consejo Asesor Científico orienta a la editora de la
revista en política editorial científica y en la supervisión
de los originales recibidos y emisión de informes de los
artículos.
Está integrado por profesorado universitario, de
universidades no españolas y otros de distintas
universidades españolas y alguno del grupo editor. También
está integrado por expertos de organismos y centros de
investigación extranjeros y nacionales.
Estas personas, más otras de forma esporádica, del banco
de revisores de la revista, se ocupan de la doble revisión
ciega de los manuscritos sometidos a la consideración de
TC, para su publicación. TC opera con el sistema Open
Peer Review.
Dra. Teresa Pereira Torres-Eça, Presidente de APECVP,
fundadora de la RIAEA, representante europea en el
consejo mundial de INSEA, Portugal. / President of
APECVP , founder of the RIAEA, European representative
of the World Council of InSEA , Portugal
Dra. Dolores Flavia Rodríguez Cordero, Directora del
Departamento de Pedagogía y Psicología de la Universidad

de las Artes de La Habana, Cuba. / Director of the
Department of Pedagogy and Psychology of the University
of the Arts in Havana, Cuba.
Dr. Marit Dewhurst, Directora de Educación Artística, City
College of New York. USA. / Director of Art Education ,
City College of New York .
D. Victor R. Yanes Córdoba, Escuela Superior de Diseño
de Las Palmas- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios
en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / School of Design
from Las Palmas. (*)
Dr. María del Coral Morales Villar, Universidad de
Granada, España.
Dra. María Teresa Carrasco Gimena, Decana de la Facultad
de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla- España / Dean
of the Faculty of Fine Arts at the University of Seville-
Spain

Dra. Ángeles Saura Pérez, Universidad Autónoma de
Madrid- España. Área de Didáctica de la Expresión
Plástica.
Dr. Carlos Escaño, Universidad de Sevilla- España. Área de
Didáctica de la Expresión Plástica. / University of Seville.
Área de Didáctica de la Expresión Plástica. Spain.
Dr. Pedro Osakar Oláz, Universidad de Granada- España. /
University of Granada. Spain.
Dra. Asunción Lozano Salmerón, Universidad de Granada-
España. / University of Granada. Spain.
Dra. Eva Santos Sánchez -Guzmán. Universidad de
Murcia- España. / University of Murcia. Spain.
Dra. Rocío Arregui Pradas, Universidad de Sevilla- España.
/ University of Seville. Spain.
Dr. Samir Assaleh Assaleh, Universidad de Huelva- España.
/ University of Huelva. Spain.
Dña. Katie Bruce. Producer Curator at GoMA, Glasgow
(UK).
Dra. Rosa Cubillo López. Vicedecana de Ordenación
Académica. Facultad de Bellas Artes. Universidad de la
Laguna- España. / Associate Dean for Academic Affairs.
Faculty of Fine Arts. Laguna University
D. Gonzalo Casals, Director del Museo del Barrio. Nueva
York-USA. / Director of the Museo del Barrio . New York
USA
D. Gonzalo Jaramillo, Director de la Carrera de Artes
Visuales, Pontificia Universidad Católica de Ecuador. /
Director of the School of Visual Arts , Pontifical Catholic
University of Ecuador. Ecuador.

Scotland, Dra. Leung Mee Ping Ž, Escuela Artes Visuales
Hong Kong, China. / School Visual Arts Hong Kong, China.
Dra. Karele Maxinahí Félix Piña, Universidad de Sinaloa,
México
Dr. Pedro Jesús Luque Ramos, Universidad de Jaén – España.
Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión
Cultural. / (*).
Dra. María Dolores Callejón Chinchilla, Colegio Oficial
de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía
(COLBAA) y Universidad de Jaén- España. Grupo PAI
Hum 862 - Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural.
/ Association of Doctors and Graduates in Fine Arts in
Andalusia (COLBAA) and University of Jaen. (*).
Dra. Carmen Montoro Cabrera, Universidad de Jaén- España.
Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión
Cultural. / (*).
Dr. José Luis Anta Félez, Universidad de Jaén- España.
Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión
Cultural. / (*).
Dr. José Pedro Aznárez López, Colegio Oficial de Doctores
y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía (COLBAA) y
Universidad de Huelva- España. / Association of Doctors
and Graduates in Fine Arts in Andalusia (COLBAA) and
University of Huelva. Spain.

Tercio Creciente

Tercio Creciente, recoge producción académica, científica y artística especialmente del ámbito de las humanidades y las ciencias sociales.

Los formatos que ofrece pueden ser ensayos, artículos de investigación o propuestas y proyectos de intervención. Al mismo tiempo da cabida a otros espacios como entrevistas u otras novedades que puedan surgir. Se presta un especial interés a los procesos creativos, por lo que estos formatos podrán responder a estructuras artísticas independientemente de que sean ensayo, artículos de investigación o cualquier otro, siempre y cuando en su contenido se hayan contemplado los aspectos propios de una investigación o del tipo de artículo en el que se quiera enmarcar.

En las normas de publicación se explica debidamente esta cuestión. La revista se edita con una periodicidad fija semestral en los meses de enero y julio de cada año. Cuenta con un sistema de revisión externa por pares ciegos, un equipo de revisores además de un comité científico que garantiza su calidad. Para su aceptación los trabajos han de ser originales.

No obstante la revista permite que los artículos estén antes o después en otros repositorios y bases de datos. Se edita bajo licencia Creative Commons, y no se permitirán, imágenes o textos sujetos a copyright ni que atenten contra el derecho al honor o la intimidad de terceros. En todo caso, la revista no se hará responsable de las aportaciones: los textos, las imágenes y las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores, no comprometiendo la opinión y política académica de la revista.

Los trabajos se enviarán siguiendo las normas y en el formato de la plantilla establecida que puede descargarse de la web. Si los autores lo consideran pueden aportarse archivos adicionales.

Está abierta a la publicación en otros idiomas.

Tercio Creciente, includes articles academic, scientific and artistic especially in the humanities and social sciences. The formats offered may be essays, research papers or proposals and intervention projects.

At the same time it's accepted another kind of articles as interviews or new sections that may arise.

The creative process receives special interest, so these formats can respond to artistic structures whether they are essays, research articles or otherwise.

When authors use artistic formats, the works will include the aspects of the type of article that authors want to frame. In the publication rules properly explained this issue. The journal is published with a fixed schedule in the months of January and July of each year. It has a system of blind external peer review, a team of referees and a scientific board to ensure its quality. To be accepted, works must be original.

However the journal allows items to be earlier or later in other repositories and databases. It is published under the Creative Commons license, and will not be allowed images or text that violate copyright or the right to honor and privacy of others. In any case, the journal is not liable for contributions: texts , images and opinions expressed in articles are of the authors, not compromising the academic and political opinion from the journal. Papers should be sent following the rules that it's possible download from the web. Authors can attach additional files.

It is open to the publication in other languages if authors include abstract in Spanish, English and the language of the text.

Sumario / Contents

Artículos temáticos del número:

De los procesos técnicos a las narrativas con sentido

Thematic articles of the issu:

From technical processes to meaningful narratives

— 5

Lo importante: entre el proceso y el procedimiento / The

important thing: between the process and the procedure

Editorial (María Isabel Moreno Montoro)

— 7

Drawing Used for Embodied Simulation in Order to Improve

Motor Ability / El dibujo para la simulación encarnada con el fin
de mejorar la habilidad motora.

Giorgia Vian

— 23

Memoria de Cuevas: happening alrededor de la estética
relacional y la experiencia de vida de un grupo de mujeres en
un cortijo del oriente andaluz. / Cuevas memory: Happening
around relational aesthetics and the life experience of a group of
women in a farmhouse in Eastern Andalusia

Daniel López Martínez

— 47

Evolución de procesos técnicos en la creación escultórica de ojos
hiperrealistas: desde las técnicas tradicionales hasta la creación
digital / Evolution of technical processes in the sculptural
creation of hyperrealistic eyes: From traditional techniques to
digital creation

María Teresa Barranco Crespo y Óscar Hernández-Muñoz

— 71

Mujeres expropiadas de su universo simbólico; los simulacros
culturales del patriarcado / Women expropriated from their
symbolic universe; the cultural simulations of patriarchy

Giselda E. Hernández Ramírez

— 83

Metáforas de vida. Un ensayo visual sobre el objeto transicional /
Metaphors of Life. A visual essay on the transitional object

María Méndez Suárez y Telma Barrantes Fernández

Artículos misceláneos:

Miscellaneous articles of the issu:

— 99

Santos locos, santa obscenidad, Joseph Beuys y acción
vienesa / Holly Fools, Sacred Obscenity, Joseph Beuys and
Viennese Actionism

Guillermo Aguirre Martínez

— 113

El diablo en las artes plásticas / The Devil in the Plastic Arts

Guillermo Abel Montero Carmona

— 143

Redes Sociales y Creación Artística: conectados con la
desolación / Social Networks and Artistic Creation: Connected
with Desolation

Pedro Ernesto Moreno García

— 153

Analyse sociolinguistique d'un numéro du magazine *Maisons
Côté sud* / Análisis sociolíngüístico de un número de la revista
Maisons Côté sud / Sociolinguistic analysis of an issue of the
magazine *Maisons Côté sud*

Héloïse Elisabeth Marie-Vincent Ghislaine Ducatteau

**Nº 23 De los procesos técnicos a las narrativas con sentido /
23th From technical processes to meaningful narratives****Editorial****Lo importante: entre el proceso y el procedimiento /
The important thing: between the process and the procedure****Lo importante: entre el proceso y el procedimiento.**

Nos gustaría proponer con este número que la cuestión entre el sentido y la cualificación técnica no fuese un asunto de disputa. Los artículos que componen la parte temática de esta edición, creo que contribuyen a demostrar la importancia de ambas cuestiones. Independientemente de que todos los artículos del número están propuestos por personas cualificadamente dedicadas a la investigación, los asuntos, que en ellos se reflejan, dan cuenta por un lado de procesos en los que la alta cualificación técnica es fundamental y también, de otros en los que el sentido pertinente a los agentes involucrados en el proceso tiene prevalencia sobre cualquier otra cuestión técnica. De esta manera, tal como queremos expresar con la fotografía de portada, que nos trae la primera información del número, visualmente, hay una esencia en lo cultural que se puede perder si solo basamos en la cuestión técnica el trabajo. ¿Montar un escaparate por nosotros mismos? ¿Y por qué no? si ahora estamos predicando el “do it yourself”, donde cualquier sentido en el concepto de los propietarios del establecimiento está por encima de cualesquiera otras cuestiones técnicas de escaparatismo. Esa fotografía en la que todo el sentido popular da cuenta de una narrativa cultural plenamente contextualizada en el territorio, aparentemente pensada para un turismo que puede no entender, pero antropológicamente incrustada en el sentir popular. El “horror vacui” imperante en

The important thing: between the process and the procedure

We would like to propose with this issue that the question between meaning and technical qualification is not a matter of dispute. I believe that the articles that make up the thematic part of this edition contribute to demonstrating the importance of both issues. Regardless of the fact that all the articles in the issue are proposed by people qualifiedly dedicated to research, the issues that are reflected in them express, on the one hand, processes in which high technical qualification is fundamental and also, others in which the meaning pertinent to the agents involved in the process takes precedence over any other technical issue. In this way, as we want to express with the cover photograph, which brings us the first information of the issue, visually, there is a cultural essence that can be lost if we only base the work on the technical issue. Assemble a showcase by ourselves? And why not? if now we are preaching the “do it yourself”, where any sense in the concept of the owners of the establishment is above any other technical issues of window dressing. That photograph in which all the popular sense accounts for a cultural narrative fully contextualized in the territory, apparently designed for a tourism that may not understand, but anthropologically embedded in popular sentiment. The prevailing “horror vacui” in the image, including the explanatory sign, speaks of the absence of a certain procedure. It is not that there is no way to do the showcase, it is that the one that has been applied does not have a certain procedure.

la imagen, incluido el cartel aclaratorio, habla de la ausencia de cierto procedimiento. No es que no haya una manera de hacer el escaparate, es que la que se ha aplicado no tiene un procedimiento determinado.

De esta manera, los artículos del bloque temático se reparten en la tensión entre estos dos extremos: el sentido y la técnica. Narrativas como “Memoria de cuevas”, “Mujeres expropiadas de su universo simbólico” o “Metáforas de vida”, en las que prima una historia que nos cuentan, pero en las el procedimiento hace posible una conexión con las personas receptoras. O los magníficos informes de procedimientos como “El dibujo para la simulación encarnada” o “Evolución de procesos técnicos en la creación escultórica de ojos hiperrealistas”, cuyos objetivos en el procedimiento o en la perfección técnica es en aras de ofrecer la mejor historia.

Al mismo tiempo los artículos del bloque misceláneo contribuyen a darle un marco filosófico y antropológico a la cuestión del sentido y la técnica como las dos caras de una misma moneda que es la actividad creativa del ser humano. Así, “Santos locos, santa obscenidad, Joseph Beuys y accionismo vienesés”, o “Redes Sociales y Creación Artística”, nos dan argumentos para posiciones teóricas desde las que afrontar la dicotomía proceso/procedimiento, en la creación contemporánea. Por su parte, “El diablo en las artes plásticas”, es un recorrido histórico sobre las maneras en las que el concepto encarnado por “el diablo” se ha configurado a lo largo del tiempo en el arte y como esto ha matizado la historia de cada momento. Por su parte también, “Análisis sociolingüístico de un número de la revista Maisons Côté sud”, desmenuza también el papel que juega el origen de las palabras en el procedimiento lingüístico para una mejor comprensión de lo que narran. Ambos estudios, sin tratar de manera directa la cuestión técnica o creativa, ofrecen sendos ejemplos de como se potencian los resultados cuando ambos aspectos son combinados. Pero como siempre, en lugar de soluciones, se nos generan más preguntas, la de esta ocasión es si el procedimiento está en “No kukluxklan, spanish tradition”.

In this way, the articles of the thematic block are distributed in the tension between these two extremes: meaning and technique. Narratives such as “Cuevas memory;,” “Women expropriated from their symbolic universe” or “Metaphors of life,” in which a story that they tell us prevails, but in which the procedure makes possible a connection with the recipients. Or the magnificent reports on procedures such as “Drawing used for embodied simulation” or “Evolution of technical processes in the sculptural creation of hyperrealistic eyes,” whose objectives in the procedure or in technical perfection is in order to offer the best story.

At the same time, the articles in the miscellaneous block contribute to giving a philosophical and anthropological framework to the question of sense and technique as the two sides of the same coin that is the creative activity of the human being. Thus, “Holly Fools, Sacred Obscenity, Joseph Beuys and Viennesse Actionism”, or “Social Networks and Artistic Creation”, give us arguments for theoretical positions from which to face the process/procedure dichotomy, in contemporary creation. For its part, “The Devil in the Plastic Arts” is a historical tour of the ways in which the concept embodied by “the devil” has been configured over time in art and how this has nuanced the history of every moment. For its part, “Sociolinguistic analysis of a number of the magazine Maisons Côté sud” also breaks down the role played by the origin of words in the linguistic procedure for a better understanding of what they narrate. Both studies, without directly addressing the technical or creative issue, offer two examples of how results are enhanced when both aspects are combined. But as always, instead of solutions, more questions are generated, this time is if the process is in “No kukluxklan, Spanish tradition”

Drawing Used for Embodied Simulation in Order to Improve Motor Ability

El dibujo para la simulación encarnada con el fin de mejorar la habilidad motora

Giorgia Vian

Universidad de Granada

viangrg@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7911-4956>

Recibido: 04/07/2022
Revisado: 17/11/2022
Accepted: 17/11/2022
Published: 01/01/2023

Sugerencias para citar este artículo:

Vian, Giorgia (2023). «Drawing used for embodied simulation in order to improve motor ability», *Tercio Creciente*, 23, (pp. 7-22), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.23.7290>

Resumen

Una investigación de veinte años sobre la simulación encarnada ha aportado información sobre la correlación entre el sistema de neuronas espejo y la percepción visual de las expresiones faciales, los gestos, la pintura representativa y no representativa, y la fase mental de pensamiento y aprendizaje. El enfoque fisiológico ha demostrado el vínculo entre el pensamiento y el sistema sensoriomotor en ambas direcciones. Como deportista, artista e investigadora, considero la experiencia de autoidentificación en el dibujo y planteo la hipótesis de que puede utilizarse en el deporte como un poderoso instrumento de entrenamiento, recuperación y desarrollo de la propiocepción.

En el estudio participaron 14 niñas de primaria dedicadas al aprendizaje de ejercicios de gimnasia. Una parte del grupo realizó un módulo de aprendizaje motor basado en dibujarse a sí mismas realizando el movimiento elegido. En este trabajo se muestra el método de aprendizaje y se discute la mejora de estas jóvenes atletas, considerando finalmente el contexto para aplicaciones útiles y planificando nuevas vías para concretar el método.

Palabras clave: dibujo encarnado, conocimiento encarnado, simulación encarnada, autoidentificación, sistema de neuronas espejo.

Abstract

TA twenty year old research on embodied simulation has reported the correlation between the mirror neurons system and visual perception of face expressions, gestures, representative and non-representative painting, and the thinking and learning mental phase. The physiological approach has demonstrated the link between thinking and the sensorimotor system in both directions. As an athlete, artist and researcher I consider the experience of self-identification in drawing and I make the hypothesis that it can be used in sport as a powerful instrument for training, recovery and development of proprioception. The study involved 14 girls from primary school engaged in learning gymnastic movements. Part of the group carried out a motor learning module based on drawing themselves performing the chosen movement. This paper shows the learning method and discusses the improvement of these young athletes, finally considering the context for useful applications and planning new paths to specify the method.

Keywords: Embodied drawing; Embodied knowledge; Embodied simulation; Self-identification; Human mirror neuron system.

Introduction

Literature

The Embodied Simulation Theory, developed after the discovery of mirror neurons and deepened in the last twentyfive years, provides a hypothesis on how people understand the actions and emotions of others. The key mechanism underlying this understanding is the activation of the mirror neuron system (hMNS) (Gallese et al. 2004). Premotor cortex activation also occurs when we are able to imagine the end act of an action directed towards an object and, exclusively in humans, when we are faced with a series of movements without a specific function or a mimed action (Rizzolatti - Craighero, 2004). In addition, a study by Buccino et al. (2006), carried out on beginners learning guitar chords for the first time, examined the way in which mirror neuron areas are activated. The study found that the activation of these areas occurs during observation and to a greater extent during the rest period, i.e. when the subjects are engaged in learning and memorising the actions required to play the song. It follows that the mirror neuron mechanism seems to be directly related to learning by imitation, specifically in humans (Rizzolatti - Craighero, 2004). Indeed, one of the most important ways in which movements are learned during childhood and adolescence is through imitation (Marshall & Meltzoff, 2014). Exposing children to play activities and physical activity education programs is an essential factor in the development of an effective hMNS, and in turn, a wellfunctioning hMNS has positive impacts on the development of motor skills. (Thanikkal, 2019).

Gallese and Lakoff (2005) explain the concept of ‘action simulation’ extensively: “Because sound and action are parts of an integrated system, the sight of an object at a given location, or the sound it produces, automatically triggers a “plan” for a specific action directed toward that location. What is a “plan” to act? We claim that it is a simulated potential action” (Gallese Lakoff, 2005, p. 6). Starting from the results that emerged in their study, the authors assume that action and intention, although part of an integrated perceptual system, are central in the acquisition of concepts, and concepts are indeed inseparable from the action and intention. The ‘form’ of concrete concepts, far from being abstract, is also established by embodied feedback concerning the action that can be performed on and with what we see and imagine. Art also fits into this construction of concepts as a general stimulus, but also as a special stimulus because it is artificial and not always in line with our idea of ‘reality’.

Supporting and anticipating the previous argument is the psychophysiological theory of aesthetic experience theorised by Ruggieri in 1997. The author investigates the physiological changes that the body has in relation to the stimulus and the processes of “imitative decoding” that synthesise and conceptualise the stimulus before and after cognitive processing. These processes are crucial in the construction of self-image and sensation.

The activation of brain areas involved with movement, which in art is expressed by the concept of empathy, also takes place when faced with an artificial product such as paintings depicting figures or naturalistic subjects, and is demonstrated by Di Dio’s et al. research (2016). It occurs both through imitation of a figure’s action and exploratory behaviour in naturalistic images. Even when faced with non-representational pictures in which it is possible to identify the trace of a gesture, the activation of the motor areas of the cerebral cortex is detected. (Umiltà & colleghi, 2012)

In art, therefore outside the scientific context, we find an important sense of identification of the artist in the subject portrayed and even more so if it is a self-portrait. Those who find themselves in the role of the artist know this feeling during the execution of a portrait, this is the effect that interests us most in this study.

Despite the recognised potentials of drawing, there are very few examples of research using drawing as a medium, and also very few investigations with participants as active subjects. Lyons (2009) proposed the use of drawing to complement research on Fibrodysplasia Ossificans Progressiva. This approach was also successful due to its drawing skills. Gravestock (2010) applies drawing to figure skating and via this use identifies the ability to make the choreographer’s intentions understood by the dancer thanks to the embodied simulation. Furthermore the choreographer himself is able to improve and comprehend the gesture to be communicated. Finally, Gravestock identifies embodied simulation and recognition of gestures through the drawn figure as a more direct tool for sports learning than cognitive understanding, which involves a more abstract step.

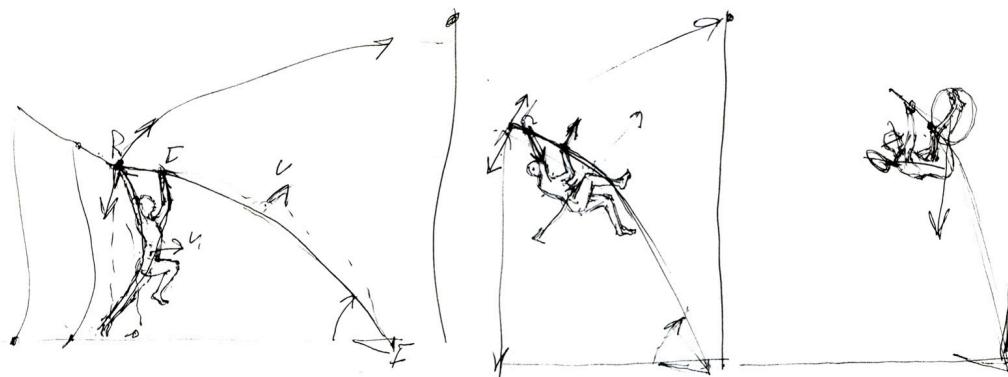


Figure 1: Vian Giorgia, Drawing to improve pole vault technique (and coach's corrections), 2010. pen on paper. 29,7 cm x 21 cm. Vian, G. Collection, Milan.

The use of drawing as a trace of an embodied gesture has also recently been applied in education. Stewart (2019) conducted a study with small drawing groups after yoga practice. From her findings we understand how drawing linked to the sensations of the body, stimulated by the yoga practice, makes explicit the sense of unity or disintegration of the individual through the representation of the subject and the nature world context: “the appearance of the natural world present in the drawings (but not in practice) rendered visible the emotionally connected transcendent body feeling as-an-aspect-of-the-world, and the subsequent disappearance of an environment and a body disconnected from the world in moments of disruption” (Stewart, 2019, p. 13). The researcher also introduces the question of drawing education and art language, which becomes increasingly more important if we introduce embodied drawing in the educational field. Ruggieri’s (1997) work also refers to the unitary construction of Self that is created through sensory stimuli that at each step are conceptualised as far as the neural tissue and the constitution of the mental body image. This construction is also linked to the unitary perception of the experience of space, which, thanks to memory, connects the sensations of before and after, providing a sensory space which we inhabit with ease.

Background

In 2008, after her academic studies in art, the author began a career as a pole vaulter. She first tried the method of drawing pictures of herself to improve her jumping technique (fig. 1). The drawing, subdivided into several stills, showed the mistakes that the author repeated on the track (where she was not “seen” from the outside). The muscular, respiratory, and emotional tension proved to be far greater than the mental training sessions, and it was all the more tiring to draw those parts of movement that were not very precise even in motor practice. During the Sport Pulito Italia project for the Presidency of the Council, Pilot Area Palermo (2018), Vian tested the application of motor design on students from the Bachelor in health and exercise science of the University of Palermo during their first pole vault lesson (Test 0).

Test 0.

The graphic and motor activity lasted a total of three hours and focused on the use of the pole on a flat surface whose aim was to make a long jump. The movement was shown and explained to the fifteen students, focusing on how to transfer the thrust to the pole in an ascent phase and how to use it to move further in a descent phase. The movement was not repeated in the imagination and drawing phase to avoid providing a model to conv

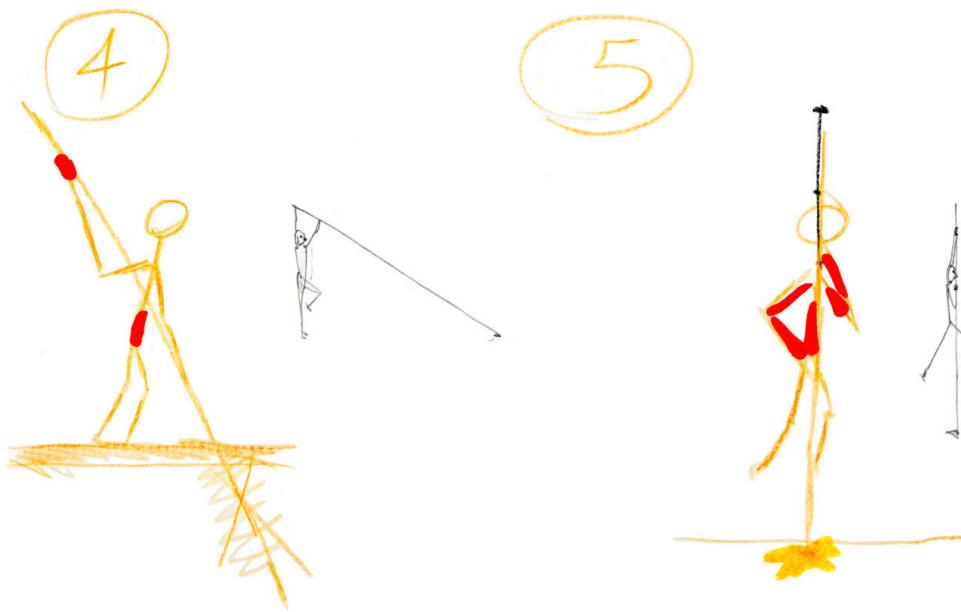


Figure 2: Sport and health student di scienze motorie, Drawing for learning first pole vault's lesson (revised in pencil by Vian G.), 2018. pennarello e matita 29,7 cm x 42cm. Vian, G. Collection, Milan.

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/terc23.7290>
Investigación

The practical tests show that the use of a “long stick” as an effective prothesis for bridging a distance is not part of the basic motor skills of the adolescents tested. While a certain reasonable but not technically optimal use can be seen in the practical tests, it is clear from the drawings that a graphic translation of an effective gesture is lacking. We assume this is due to the complexity of coordination of the gesture chosen as example and the lack of motor culture mediated by tools of this sort. On the other hand, some stereotypes emerge from the drawings that are functional for other purposes such as “holding a spear”, “climbing”, and “planting the tool in the ground” (fig. 2). It therefore seems important, in order to test this drawing module in its completeness, to extend the preparation to several days and to commence from a clear starting level.

Hypothesis

The process of identification occurs through viewing abstract paintings, naturalistic landscapes, but above all by perceiving human movements and expressions (Ruggieri,

1997, Di Dio et al., 2016, Humility & colleagues, 2012). Life drawing produces a silent and empathetic dialogue between the portrayed subject and the artist. In our hypothesis, imagination drawing, and more precisely that of imagining oneself making a movement, is the type of imagination that entails the highest degree of psychophysical involvement of the author while drawing.

Based on literature, we hypothesise that a drawing program applied to sports training, based on the mechanism of embodied simulation, could be more effective than sports training alone in learning technical gestures and correcting errors.

Objectives of the study

Due to the small amount of scientific studies that apply drawing to sport, and the peculiarity of this specific program, the study aims, firstly, to verify whether the drawing program applied to sports training can be a valid didactical tool to involve female young athletes, to compare execution errors with those that emerged in the drawing and to assess the degree of identification.

Secondly, the study aims to evaluate the effect of a graphic training program on the performance of a group of girls in artistic gymnastics compared to a control group trained solely with regular sports training.

Finally, the application of the method will allow the author to refine it thanks to the spontaneous re-sponses and behaviour of the participants.

Methodology

The observational study took place in July 2020 during the summer break in a school in Milan in a summer sports camp context.

All girls were tested (Observational qualitative test) before and after the teaching module, and it took 5 days from the introduction test to the end of the study.

Participants

Fourteen girls aged 10-13 years participated in the study, the mean age being 11.7 ± 1.3 . They were selected from a sports centre during a summer camp in which they participated in various sports, including artistic gymnastics. The girls were divided into two distinct groups: an experimental group that participated in a drawing intervention program ($4 \times 45'$) alternated with artistic gymnastics training ($4 \times 35'-40'$), and a control group that did not participate in the drawing intervention program and did reading or other recreational activities during that time. The control group, who, due to the contingent needs of sample availability did not meet an age range comparable to the experimental group (12.6 ± 0.9 and 10.5 ± 0.7 respectively) is analysed here only for the intrinsic comparison of the parameters. Girls with more than one year of experience in artistic gymnastics were excluded from the study.

Stimuli, materials

The participants were provided with A4 sheets of normal paper, pencils, and yellow and red crayons. The trainer/experimenter was provided with a blue crayon. For the

training sessions, equipment necessary for performing introductory exercises in artistic gymnastics was available.

Procedure

For both groups, the first gymnastics session began with an initial warm up followed by the explanation and demonstration of a number of movements, from the simplest to the most complex. In this case, the movements chosen were “cartwheel” and “round off” (Scotton C. & Senarega D., 2003). Afterwards, the children were asked to try out the movements in order to identify which movement represented the objective to be achieved by each child during the week.

The children in the experimental group were asked to draw a picture of themselves as gymnasts, choosing a simple position. Once they had started working, they were asked to identify the head with the nose and eyes, the arms with the elbows and wrists, the torso with the shoulders, the frontal representation of the foot, and the legs with the knees and ankles - important articulations for the work that followed.

The second drawing, next to the first and of the same size, again illustrated the female sketcher-gymnast in the same position as before, but viewed in profile. Here they were asked to understand and illustrate some elements that are difficult to imagine from the point of view of the human figure, but essential for understanding the orientation in space of the head and body. For example, the triangle of the nose in profile, the ponytail of the hair (if the girl was wearing one), the curve of the gluteus, and the waist being thinner than the rest of the torso.

During the second drawing session the subjects were asked to make a drawing in stills of how they thought they were doing the cartwheel/round-off, trying to represent themselves in the correct way. There was no limit to the number of frames, but they had to follow one after the other, on the same line, keeping the same size. Where there was difficulty in understanding a single pose, they were allowed to stand up and place themselves in the position and then imagine looking at themselves from the chosen viewpoint. At this stage, it is centrally important to the method to avoid posing as coach or having others pose as models to copy. It is essential that the subjects imagine the drawing through the sensations they feel when they imagine posing themselves.

The third session consisted in selfcorrecting and finalising the previous drawn sequence, along with a second exercise that entailed imagining having coloured hands and feet, and drawing the footprints that would be left on the paper if it were the mat and importantly, to number the footprints according to the progression of the movement. In this work, if there were difficulties in drawing a right foot or hand as opposed to a left, examples were given to differentiate them (clarification of big toe, arch of foot, thumb ecc...).

The fourth and final session involved drawing by frames, as in the second session, but with the viewpoint behind the figure of the sketcher-gymnast, the movement being represented from this point of view. In an extra drawing session, the previous or corrected drawing was finished and an elementary mannequin of the human figure made, which was moved by the girls to perform the chosen movement.

Correction by the coach took place whilst each drawing session was in progress, without intervention on the paper but indicating the way forward, and only directly on the drawings at the end of the session. A solution was never drawn in the same graphic style as the sketcher. At the end of each drawing, the correction was made together with the subject, on her own work, with a simplified style and blue pencil. Finally the participant was asked to correct the drawing.

The second and third drawing sessions were enhanced with two additional tools: the red and yellow pencils, colours chosen by the girls to identify strength and speed respectively. The limbs or parts of the body on which the girls thought they needed to exert force were coloured in red in the various freeze frames, while the parts that needed to move with momentum and speed were coloured in yellow.

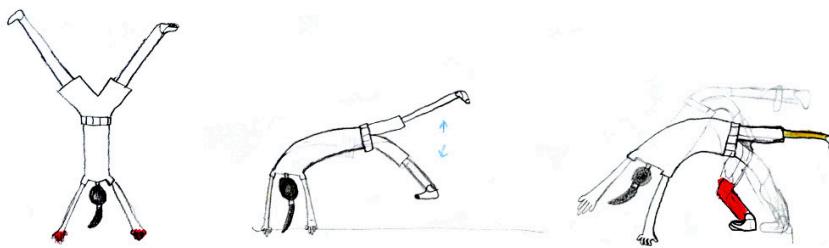


Figure 3: EB, Drawing as I imagine myself doing a correct cartwheel (revised in blu by Vian G.), 2020. Pastels on pa-per. 29,7 cm x 21 cm. Author Collection, Milan.

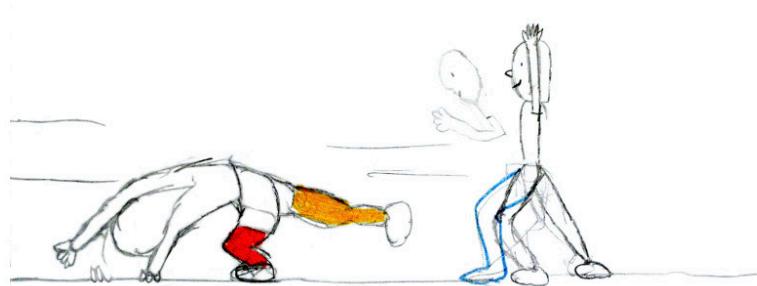


Figure 4: ES, Drawing as I imagine myself doing a correct cartwheel (revised in blu by Vian G.), 2020. Pastels on pa-per. 29,7 cm x 21 cm. Author Collection, Milan.

Evaluation

The evaluation was carried out by a judge who differed from the two experimenters who gave n.4 votes on n.4 parameters. This was inspired by the evaluation of the score code of the Italian Gymnastics Federation: P1: Passage from the handstand, P2: Supporting limbs in succession/arm thrust, P3: Orientation: start rotation finish/orientation and arm release at the same time, P4: Precision: Toes and legs stretched/ Dynamism and final leg thrust. The gymnast could score from a minimum of 4 points (1 point for each parameter) to a maximum of 20 points (5 for each parameter).

Results

During the execution of the experiment, confirmations were found between this work and that previously done by the author on her own jumping technique. Firstly was the perception of fatigue in the execution of these tasks, a strong involvement in imagining and determining how the body parts should effectively be placed on the sheet. Another thing that coincided was that in the figures drawn by the girls, the same errors were seen as when they were performing the movement. From this we can deduce a relationship between the ability to imagine and translate a movement into a drawing (external eye) and the ability to carry it out. In figs 3-4 we see the numerous erasures of EB and ES who were explicitly asked several times to complete the movement with the last drawing, an initially omitted ending which is also lacking in the practical execution. In Figs. 5-6, drawings of VV and EC, we see the difficulty of the authors to orient themselves, the same way it was experienced in motor activity.

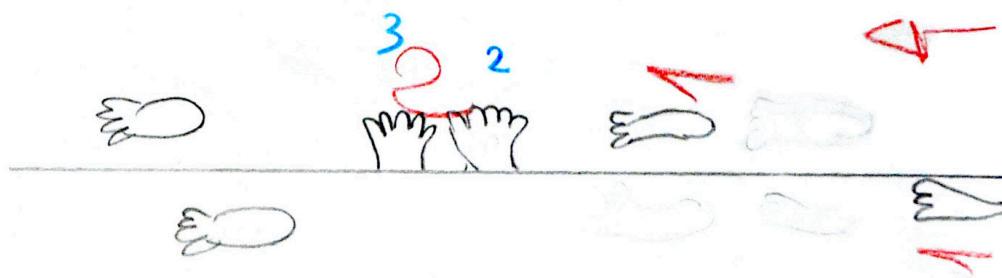


Figure 5: VV, Drawing as I imagine my hand and footprints doing a correct cartwheel (revised in blu by Vian G.), 2020. Pastels on paper. 29,7 cm x 21 cm. Author Collection, Milan.



Figure 6: EC, Drawing as I imagine my hand and footprints doing a correct cartwheel (revised in blu by Vian G.), 2020. Pastels on paper. 29,7 cm x 21 cm. Author Collection, Milan.

Even when ES is asked to place the footprints and handprints on a line instead of along an arch as she had initially done and the guideline is drawn, the two subsequent drawings persist in a “halfmoon” pattern. Only when two lines are drawn, as a “bench” on which to perform the cartwheel and place the hands and feet, are they then drawn, with difficulty, along a line (see fig. 7.).

In the experimental group there were two participants who from the beginning placed themselves in a defeatist and renunciatory position towards the possibility of learning the chosen movement possibly due to the fact that they saw themselves as starting

from the lowest level in the group. Their drawings on the contrary, apart from highlighting some athletic errors, gave good results from a graphic point of view, distinguishing them from the others. This fact motivated them more and more during the course of the week until they manifested a certain enthusiasm and desire to prolong the training, a desire that was initially absent.

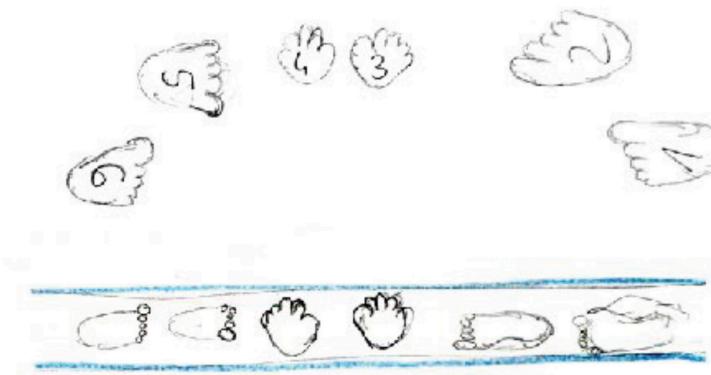


Figure 7: ES, First and third Drawing as I imagine my hand and footprints doing a correct cartwheel (revised in blu by Vian, G.), 2020. Pastels on paper. 29,7 cm x 21 cm. Author Collection, Milan.

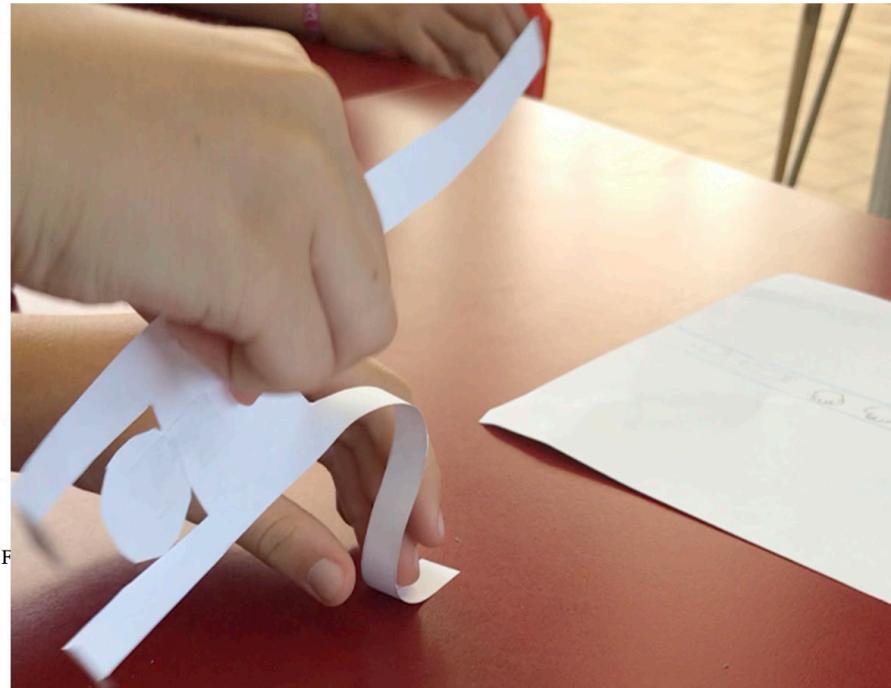


Figure 8: Vian Giorgia, EB moving paper model in order to play a cartwheel. Digital photography. Vian, G. Collection, Milan.

To conclude, the following reactions were also collected. Faced with the movement of the paper model (fig. 8), we noticed a certain ease in making it move correctly. There was no effort to construct the model as in the drawing, it was simply a question of making a preexisting model move. Viewing a film of their practice made at the end of the work, the girls who had learned less were unpleasantly surprised not to recognise a “cartwheel” or a “round-off”. The use of the film in motor learning at the end of the intervention period caused a separation between the idea they had of themselves in movement and the image of themselves taken by the camera. This resulted in a reduction of involvement: as opposed to what happened during the drawing.

A detailed tables and discussion follow. The total scores for each subject were obtained by adding up all the parameters, and the percentage of improvement calculated from the total number of points collected are shown (Tab. 1). At the end is shown the average and standard deviation of age and the percentage of improvement. In table 2, the details of the scores of each parameter of both groups are shown with their average increase (and their percentage compared to the total).

GS	Years/months	EL	TOT 1	TOT 2	Variation
			PRE	POST	Δ%
BE	11,0	RU	5	6	5%
SE	10,9	RU	6	6	0
VV	10,4	RU	6	14	40%
CE	11,3	RO	13	11	-10%
VA	9,8	RO	8	13	25%
AS	9,7	RO	5	15	50%
M±DS	10,5±0,7			18,3±23,8	

Tab. 1

GS	EL	Score PRE				Score POST			
		P1	P2	P3	P4	P1	P2	P3	P4
BE	RU	1	2	1	1	1	2	2	1
SE	RU	1	2	2	1	1	2	2	1
VV	RU	2	2	1	1	3	3	4	4
CE	RO	3	3	3	4	4	2	2	3
VA	RO	3	2	1	2	3	3	4	3
AS	RO	1	2	1	1	4	3	4	4
μ		1,8	2,2	1,5	1,7	2,7	2,5	3	2,7
Δ μ % P						4,5%	1,5%	7,5%	5%
GC	EL	P1	P2	P3	P4	P1	P2	P3	P4
		RU	1	2	1	2	3	4	3
VG	RU	1	2	1	2	3	4	3	4
MA	RU	1	2	2	1	2	2	3	2
GC	RU	2	3	2	3	3	4	3	3
AG	RU	3	3	2	2	3	4	4	3
BL	RO	2	2	2	2	4	3	2	3
FS	RO	2	2	2	1	4	3	2	4
BS	RO	3	2	2	1	3	2	2	3
BG	RO	2	2	1	1	5	3	3	4
μ		2	2,3	1,8	1,6	3,4	3,1	2,8	3,3
Δ μ % P						7%	3,5%	5%	8,5%

Tab. 2

The aim of the present study was to evaluate the effect of a drawing training program on the motor performance of artistic gymnastics in a group of girls, and to check whether a drawing program applied to sports training could be a valid teaching tool. The global results of the experiment tell us that the girls in the experimental group improved on average by 18.3 per cent. It is to be noted that there was a counter-performance in the group by a girl who had a very good standard during the training sessions but during the test trial made two evident mistakes. The average percentage of improvement with the exclusion of the CE test becomes even more significant: 24 percent. An interesting fact derives from the outstanding improvement in the experimental group of the third parameter, that of spatial orientation: 7.5 per cent, when the other parameters reach a maximum of 5 per cent. In the control group, the parameter that increased the most is the fourth, while the third remains at 5 per cent. The result of the experimental group is even more relevant (10 per cent) when looked at without the EC counter-performance. We deduce that there may be a correlation between the drawing module and the development of proprioception, which is defined by the Medical Dictionary as the “set of functions responsible for the control of body position and movement” (AA.VV., 2010, Translation of the author). Looking at the results in detail, we notice that, despite the motivation to train detected during the drawing sessions, BE and SE, who started from a low score, did not achieve significant improvements at the end of the course. The girls who started from a higher level all improved significantly, except for CE. Finally, the variance in the results of the experimental group is rather high.

Conclusions

Overall, it can be said that the girls' participation in the drawing sessions had a positive effect on learning the tested movement, and on motivation.

In Calvo-Merino's experiment (2004) a direct proportional relationship was found between the embodied response and the competence to perform the observed movement detected, which is consistent with the minimal improvement obtained in this study by the less expert girls. It is hypothesized that a longer, qualitative course involving specific adult athletes, and with the collaboration of two figures, that of the coach and that of the drawing teacher, could lead to a greater depth of the method and more relevant results. It is also suggested that the use of imaginative drawing in the recovery phases or during rehabilitation from injuries, or in situations where it is impossible to train, is already an applicable tool with a prospect of success.

In order to better frame the results in the future, we think it would be interesting to add tests to evaluate spatial abilities and the perceived self-efficacy. It is also proposed that the drawing be accompanied by verbal feedback from participants.

The very high standard deviation data suggests that the results could be more accurate in statistical terms if the sample were larger, but it also tells us something else. Considering that the way of learning is characterised by different “styles” (Kolb, 1984) and different

intelligences (Gardner, 1983), this data explains to us that the method can be useful for everyone because it is complementary to the usual practices, but more successful for some than others. Once the potential involved in learning through identification or embodied drawing has been better investigated, it will be possible to generalise practices that can be followed in the school curriculum to complement the “spatial” and “kinaesthetic” organic development of the various types of intelligence

Acknowledgements

For reviews and suggestions:

Roberto Galeotti, Academy of Art, Brera, Milano, Italy

Stefano Mastandrea, University of Roma Tre, Roma, Italy

Ester Tommasini, Catholic University of Sacred Heart, Milano, Italy

Table's contents:

GS.: Experimental group

GC: Control group

EL: Gymnastic exercise to learn

RU: Cartwheel

RO: Round-off

TOT 1: Total points collected in preliminary test (min 4 max 20)

TOT 2: Total points collected in the end test (min 4 max 20)

P1,2,3,4: Parameter 1, 2, 3,

4

$\Delta \%$: Total improvement for each gymnast in second test, percentage of the total could be collected (20)

μ : Average result of all gymnast separated for each parameter

$\Delta \mu \% P$: Average improvement in percentage between the whole sample divided into the various parameters

$M \pm DS$ Average \pm Standard deviation

References

- AA. VV., https://www.treccani.it/enciclopedia/propriocezione_%28Dizionario-di-Medicina%29/
- Buccino, Giovanni Riggio, Lucia (2006), “The role of the mirror neuron system in motor learning”, Kinesiology 2006, 38 (1), pp. 5-15.
- Calvo-Merino, Beatriz (2004), Action Observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study with Expert Dancers”, Cerebral cortex, 2005, Vol. 15 (n. 8), aug., pagg. 1243-1249. <https://doi.org/10.1093/cercor/bhi007>
- Cartoni, Anna Claudia; Putzu, Daniela (1990), Ginnastica artistica femminile, Tecnica, didattica e assistenza, Milano, Edi-Hermes.

- Di Dio, Cinzia; Ardizzi, Martina; Massaro, Davide; Di Cesare, Giuseppe; Gilli, Gabriella; Marchetti, Antonella; Gallese, Vittorio (2016), "Human, Nature, Dynamism: The Effects of Content and Movement Perception on Brain Activations during the Aesthetic Judgment of Representational Paintings", *Frontiers in Human Neuroscience*, 2016, Jan 12 (9), p. 705. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00705>
- Fadiga, Luciano; Fogassi, Leonardo; Pavesi, Giovanni; Rizzolatti, Giacomo (1995), "Motor facilitation during action observation: a magnetic stimulation study", *J. Neurophysiology*, giu. 73 (6), pp. 2608–11. <https://doi.org/10.1152/jn.1995.73.6.2608>
- Gallese, Vittorio; Keysers, Christian; Rizzolatti, Giacomo (2004) "A unifying view of the basis of social cognition", *Trends in Cognitive Sciences*, 2004 Sep;8(9), pp. 396-403. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2004.07.002>
- Gallese, Vittorio; Lakoff, George (2005) "The Brain's concepts: the role of the Sensory-motor system in conceptual knowledge", *Cognitive Neuropsychology*, 2005 May, 22(3), pp. 455-79. <https://doi.org/10.1080/10634150590988279>
- Gardner, Howard (1983), *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, New York, Basic Books,
- Garufi, Giorgio; Tafuri, Domenico; Vaira Leonardo (2008) *Ginnastica. Teoria Metodologia e Didattica*, Napoli, Idelson-Gnocchi.
- Gravestock, M., Hannah (2010) "Embodying understanding: drawing as research in sport and exercise", *Qualitative Research in Sport and Exercise*, 2 (2), pp.196-208. <https://doi.org/10.1080/19398441.2010.488028>
- Kolb, A., David (1984) *Experiential Learning: experience as the source of learning and development*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall.
- Lyons, Lucy (2009), "Delineating Disease: a system for investigating Fibrodysplasie Ossificans Progressiva", Thesis for the degree of Doctor in Philosophy at Sheffield Hallam University, Sheffield.
- Maeda, Fumiko; Kleiner-Fisman, Galit; Pascual-Leone, Alvaro (2002), "Motor facilitation while observing hand actions: specificity of the effect and role of observer's orientation", *J. Neurophysiology*, 2002, 87(3), pp. 1329-35. <https://doi.org/10.1152/jn.00773.2000>
- Marshall, Peter; Meltzoff, Andrew (2014), "Neural mirroring mechanisms and imitation in human infants", *Philos Trans R Soc Lond B Biol Sci*, 2014 Jun 5; 369(1644), p. 20130620. <https://doi.org/10.1098/rstb.2013.0620>
- Patuzzo, Simone; Fiaschi, Antonio; Manganotti, Paolo (2003), "Modulation of motor cortex excitability in the left hemisphere during action observation: a single and paired-pulse transcranial magnetic stimulation study of self-and non-self action observation", *Neuropsychologia*, 2003;41(9), pp. 1272-8. [https://doi.org/10.1016/s0028-3932\(02\)00293-2](https://doi.org/10.1016/s0028-3932(02)00293-2)
- Rizzolatti, Giacomo; Craighero, Laila (2004), "The mirror-neurons system", *Annu. Rev. Neurosci.*, 2004, jul 21, 27(1), pp.169–92. <https://doi.org/10.1146/annurev.neuro.27.070203.144230>

- Ruggieri, Vezio (1997), *L'esperienza estetica. Fondamenti psicofisiologici per un'educazione estetica*, Roma, Arman-do.
- Scotton, Claudio; Senarega, Daniela (2003), *Corso di Ginnastica Artistica*, Torino, Libreria Cortina.
- Stewart, Carly; Woodward, M. - Gough, R. (2019), “‘I’ve drawn, like, someone who was the world’: drawings as embodied gestures of lived yoga experience”, *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 2020 vol12 (1), pp. 141-157. <https://doi.org/10.1080/2159676X.2019.1591493>
- Thanikkal, Soni J. (2019), “Mirror Neurons and Imitation Learning in Early Motor Development”, *Asian J Appl Res*, 2019, 5 (1), pp.37-42. <https://doi.org/10.20468/ajar/104654>
- Umiltà, Maria Alessandra; Berchio, Cristina; Sestito, Mariateresa; Freedberg, David; Gallese, Vittorio (2012), “Abstract art and cortical motor activation: an EEG study”, *Frontiers in Human Neuroscience*, 2012, vol 6 (311). <https://doi.org/10.3389/fnhum.2012.00311>
- <http://www.sport.governo.it/it/attivita-istituzionale-e-internazionale/contrasto-all-a-manipolazione-dei-risultati-sportivi/eventi/lo-sport-e-il-processo-di-cooperazione-mediterranea-palermo-12-ottobre-2018/>

Visual References

- Figure 1: Vian Giorgia, Drawing to improve pole vault technique (and coach’s corrections), 2010. pen on paper. 29,7 cm x 21 cm. Vian, G. Collection, Milan.
- Figure 2: Sport and health student di scienze motorie, Drawing for learning first pole vault’s lesson (revised in pencil by Vian G.), 2018. pennarello e matita 29,7 cm x 42cm. Vian, G. Collection, Milan.
- Figure 3: EB, Drawing as I imagine myself doing a correct cartwheel (revised in blu by Vian G.), 2020. Pastels on paper. 29,7 cm x 21 cm. Author Collection, Milan.
- Figure 4: ES, Drawing as I imagine myself doing a correct cartwheel (revised in blu by Vian G.), 2020. Pastels on paper. 29,7 cm x 21 cm. Author Collection, Milan.
- Figure 5: VV, Drawing as I imagine my hand and footprints doing a correct cartwheel (revised in blu by Vian G.), 2020. Pastels on paper. 29,7 cm x 21 cm. Author Collection, Milan.
- Figure 6: EC, Drawing as I imagine my hand and footprints doing a correct cartwheel (revised in blu by Vian G.), 2020. Pastels on paper. 29,7 cm x 21 cm. Author Collection, Milan.
- Figure 7: ES, First and third Drawing as I imagine my hand and footprints doing a correct cartwheel (revised in blu by Vian, G.), 2020. Pastels on paper. 29,7 cm x 21 cm. Author Collection, Milan.
- Figure 8: Vian Giorgia, EB moving paper model in order to play a cartwheel. Digital photography. Vian, G. Collection, Milan.

Memoria de Cuevas: happening alrededor de la estética relacional y la experiencia de vida de un grupo de mujeres en un cortijo del oriente andaluz.

Cuevas memory: Happening around relational aesthetics and the life experience of a group of women in a farmhouse in Eastern Andalusia

Daniel López Martínez

Escuela de Artes José Nogué, Jaén, España
danlopezmartinez@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3208-251X>

Sugerencias para citar este artículo:

López Martínez, Daniel (2023). «Memoria de Cuevas: happening alrededor de la estética relacional y la experiencia de vida de un grupo de mujeres en un cortijo del oriente andaluz. », *Tercio Creciente*, 23, (pp. 23-45), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.23.6955>

Recibido: 09/02/2022
Revisado: 18/09/2022
Aceptado: 28/11/2022
Publicado: 01/01/2023

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.23.6955>
Investigación

Resumen

El presente artículo es el informe de la investigación artística que tuvo como resultado el happening realizado para la asignatura de Creación experimental y prácticas artísticas intermedia del máster AMUDI de la UJA, cuyo objetivo fundamental era conocer cómo fue la vida y las experiencias vitales de un grupo de mujeres en un entorno tan particular como es el de un cortijo andaluz en las décadas de los 40, los 50, los 60 y los 70 del pasado siglo. *Memoria de Cuevas* se planteó como una acción artística basada en la idea de la recuperación y puesta en valor de la memoria de este grupo de mujeres, nacidas y criadas (o bien descendientes de ellas) en Cuevas: cortijo situado en la región de los Montes Orientales de Granada y Jaén, deshabitado en la actualidad. La premisa principal del happening era reunir a estas mujeres y darles voz, celebrando un día de reunión, una fiesta alrededor de la comida en un contexto físico y emocional, cargado de significación y hoy abandonado, que diese lugar a varias “creaciones artísticas” audiovisuales y gráficas

Palabras clave: memoria, cortijeras, Andalucía, experiencia vital, estética relacional.

Abstract

This article is the report of the artistic research that resulted in the happening carried out for the subject of Experimental Creation and Intermediate Artistic Practices of the AMUDI master's degree at UJA, whose main objective was to know how life and vital experiences of a group of women were in an environment as particular as that of an Andalusian farmhouse in the 40s, 50s, 60s and 70s of the last century. Memory of Cuevas was conceived as an artistic action based on the idea of recovering and valuing the memory of this group of women, born and raised (or descendants of them) in Cuevas: a farmhouse located in the Montes Orientales region of Granada and Jaén, currently uninhabited. The main premise of the happening was to bring these women together and give them a voice, celebrating a day of reunion, a party around food in a physical and emotional context, loaded with meaning and now abandoned, which would give rise to several audiovisual "artistic creations" and graphs.

Keywords: Memory, Forewomen, Andalusia, Life Experience, Relational Aesthetics.

Introducción

Hace algunos años entré en contacto por motivos personales con una realidad geográfica y emocional que, a pesar de existir muy cerca de mi lugar habitual de vida, no conocía en absoluto. Se trata de la experiencia de las familias cortijeras, agricultores andaluces que hasta los años 80, aproximadamente, vivieron y trabajaron inmersos en una realidad muy particular y distinta a todo lo que había tenido noticia hasta entonces. Esta forma de vida estaba determinada sobre todo por un cierto aislamiento en pequeñas comunidades compuestas sobre todo por familias (padres, madres, hijos, hijas, tíos, tías, abuelos, abuelas, primos, primas, etc), lo que daba lugar a una manera muy particular del transcurrir de los días; además de por una economía de subsistencia que marcaba la realidad y la forma de relacionarse con el medio y con los demás.

En particular, dentro de este grupo humano, me llamaban más la atención las mujeres, lo que éstas decían y cómo lo decían, los recuerdos a los que acudían en cada reunión familiar, la forma que tenían de hablar y rememorar sus experiencias en aquel entorno tan particular. La nostalgia con la que siempre se referían a esos años siempre despertó en mí una profunda curiosidad, por resultar "exótica" para alguien procedente de una zona geográfica muy distante (norte de España) y de una realidad urbana y más "corriente".



Parte del cortijo Cuevas en los años 70. Imagen cedida por Cristina Ramos Pérez,
participante en la acción.



Cortijo Cuevas en la actualidad. Imagen de Daniel López Martínez.

En mi experiencia vital, por lo general, la voz de las mujeres siempre me ha resultado más interesante que la de los hombres, porque siempre he creído que guarda más verdad y sinceridad, quizás por haber estado históricamente más silenciada y haberse tenido que desarrollar más en la intimidad. En este caso particular, el de los cortijeros, mientras que la voz masculina suele dedicarse a hablar fundamentalmente de dinero, de tierras y de aceituna; la de las mujeres se dirige hacia la memoria, las personas, las labores, hacia un mundo desaparecido y añorado.

Ser persona es, al fin y al cabo, sentir que tienes el poder de construir una historia que te permita ser digna a través de ella. Es entender el poder como conciencia de que se puede. De que nuestra verdad puede ser explicada y escuchada. Las mujeres que venimos de linajes pobres vemos cómo nuestro relato se reduce al trabajo y esfuerzo por dejar de serlo. Nuestras madres se defendían apelando que eran algo más que eso, aunque también fueran eso: “Yo soy pobre pero honrá!” (Gallego, 2020, pp. 24)

Cuando en el marco del máster Amudi, en la asignatura de Creación experimental y prácticas artísticas intermedia se nos planteó la tarea de desarrollar una acción artística, me surgió la necesidad de hablar de estas mujeres, de contar de alguna manera su experiencia como habitantes de una realidad muy concreta, enmarcada en un paisaje sentimental y territorial muy especial, ambos desaparecidos o tan transformados que ya no queda nada de cómo era entonces. Me surgió la pregunta de si este grupo de mujeres podría investigarse bajo la óptica de la etnografía.

A la hora de plantearme el trabajo de investigación necesario para la posterior realización de una obra artística, me surgieron varias preguntas: ¿Por qué esa nostalgia tan presente en estas mujeres y en sus reuniones?, ¿Qué hay en ese espacio sentimental y físico al que siempre vuelven estas mujeres a la hora de relatar sus experiencias vitales?, ¿Cómo fue el paso de la vida en el cortijo a la vida en un entorno más urbano, bien cerca del mismo o alejado en otra parte de España?, ¿Qué añoran de esa forma de vida hoy prácticamente extinta?, ¿Se puede investigar a este grupo de mujeres desde la perspectiva etnográfica?, ¿se puede elaborar una obra artística que muestre los resultados de esta investigación?

Dos de las ideas que se trataron en el máster y que me resultaron más interesantes y apropiadas para esta investigación fueron la de la estética relacional de Nicolas Bourriaud, y la del arte como experiencia de John Dewey. En el primer caso, en el de la estética o arte relacional, el objetivo era recuperar la idea de que el arte reside en las relaciones interpersonales que comparten un espacio común “El arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente” (Bourriaud, 2006); además de que lo decisivo no es el objeto artístico, sino la duración del tiempo compartido mientras se produce el encuentro ,“El arte es un estado de encuentro” (Bourriaud, 2006). En el segundo caso, en el de el arte como experiencia, el objetivo fundamental era crear una experiencia en la que las experiencias vitales de cada una de las participantes se pusieran en común y propiciasen un espacio sentimental recuperado.

Una experiencia tiene una unidad que le da su nombre, esa comida, esa tempestad, esa ruptura de la amistad. La existencia de esta unidad está constituida por una cualidad determinada que impregna la experiencia entera a pesar de la variación de sus partes constituyentes. Esta unidad no es ni emocional, ni práctica, ni intelectual, porque estos términos denominan distinciones que la reflexión puede hacer dentro de ella. Al discurrir acerca de una experiencia, deberíamos hacer uso de estos adjetivos de interpretación. Al recordar una experiencia después de que ha sucedido, podemos encontrar que una propiedad más que otra fue dominante, de manera que caracteriza la experiencia como un todo (Dewey, 2008, pp. 43).

Por lo tanto, los objetivos fundamentales fueron la investigación de este grupo de mujeres y llegar al conocimiento de esta realidad por un lado íntima y por otro común, que las identifica como miembros de una comunidad particular, que a día de hoy ha desaparecido como tal, pero que sigue existiendo como identidad social y personal. Otro de los objetivos fundamentales de la propuesta es mi propia experimentación como investigador. Este máster ha supuesto abrir una puerta a un tipo de investigación, fundamentalmente artística, a la que no estaba habituado y que me ha hecho querer entender y profundizar en la realidad cotidiana de una manera hasta ahora desconocida para mí. La idea de unir varios contenidos, asignaturas y experiencias en esta acción me parecía apasionante y retadora. (Claramonte, 2010; González-Victoria, 2011; Moreno Montoro et alt., 2019; Polley, 2012; Rirkrit Tiravanija, 1961; Vilar, 2017)

Para lograr estos objetivos se llevó a cabo la planificación, y posterior celebración, de una comida-fiesta en Cuevas, el cortijo hoy deshabitado en el que nacieron o crecieron estas mujeres. La premisa principal de esta reunión era que sólo podían acudir mujeres, que cada una llevaría algo de comer, además de sus utensilios, que debían de ser reutilizables y no de un solo uso, e intentar llevar la mínima cantidad posible de plástico o de materiales desechables. En el transcurso del día de la celebración, se llevarían a cabo algunas acciones que se reflejarían más adelante en piezas audiovisuales y gráficas.

El proceso

Para llevar a cabo esta investigación y posteriores resultados el primer paso fue crear un grupo de whatsapp para la comunicación entre las mujeres que formarían parte del grupo y yo mismo. Se pensó que esta sería la mejor vía de comunicación, ya que muchas de las integrantes de la acción viven en distintos puntos de Andalucía y España. Éste se abrió un mes antes del día señalado, 6 de diciembre, para poder dar lugar a que las participantes propusiesen ideas, tomasen decisiones y elaborasen activamente el plan de la comida. Poco a poco, el grupo fue tomando vida propia. Desde el primer momento, me sorprendió la cálida acogida y aceptación de la propuesta. Las mujeres cortijeras se mostraron entusiasmadas con la idea y posibilidad de hacer esta reunión, más en Cuevas,

un lugar cargado de significación sentimental para ellas. Con el transcurrir de los días, en el grupo se fueron proponiendo distintos platos que llevaría cada una, se compartieron recuerdos, palabras y expresiones en desuso y una gran cantidad de fotografías antiguas, que resultaron de gran valor para el proyecto. La memoria, el recuerdo, la nostalgia, la celebración de la comunidad y de un tiempo hoy perdido, fue el eje alrededor del que pivotó la comunicación durante todos esos días previos a la acción. Especialmente relevante me pareció la aportación de fotografías antiguas, en las que todas descifraban quiénes eran las personas que aparecían, contando historias y momentos que en ellas se reflejaban. Lo cierto es que la propia existencia y progresión de este grupo de whatsapp me pareció muy performativo, por lo que terminé por incluirlo en una de las piezas audiovisuales resultado de la acción; explica y refleja a la perfección cómo se fraguó el encuentro.



Imágenes antiguas en Cuevas, en este caso, la familia Ramos Pérez. cedida por Cristina Ramos Pérez, participante en la acción.



Imágenes antiguas en Cuevas, en este caso, labores durante la matanza. Cedida por Cristina Ramos Pérez, participante en la acción..

Una de las decisiones que se tomaron en ese tiempo previo a la propia acción, fue la de lanzar una batería de preguntas que se harían a las participantes del happening en el transcurrir de ese día. Las preguntas eran las siguientes:

1. Nombre completo, edad
2. ¿Desde cuándo hasta cuándo viviste en Cuevas o cuál es tu relación con el cortijo?
3. Háblanos sobre la labor de las mujeres en Cuevas. Puedes fijarte en algún detalle que recuerdes y explicarlo.

4. ¿Cómo recuerdas el momento de abandonar Cuevas y comenzar a vivir fuera, en otro emplazamiento?

5. ¿Cuál era tu rincón o espacio favorito del Cortijo?

6. ¿Qué echas de menos de esa forma de vida, porque ya no exista o se haya perdido?



Disposición de mesas y sillas en la era del cortijo de Cuevas.

Imagen de Daniel López Martínez.

La intención al lanzar estas preguntas era la de que las protagonistas de la acción reflexionasen sobre las cuestiones en las que quería investigar, darles voz y que contasen su experiencia. Posteriormente, y durante el transcurrir de la acción, estas preguntas formaron parte de una serie de entrevistas, grabadas en vídeo, que darían lugar a una pieza audiovisual que forma parte del resultado de la investigación y de la propia acción. El día 5 de diciembre de 2021 fui al cortijo de Cuevas a preparar el lugar, buscar una localización adecuada para la grabación de las entrevistas y decidir dónde se celebraría la comida. Se decidió que las entrevistas se realizarían en la entrada de una de las pequeñas casas del cortijo, justo en la localización donde las mujeres realizaban parte de sus labores, al sol y juntas. el blanco de la pared recién pintada (la propietaria de esa casa, en muy mal estado, había ido días antes a encalar la fachada para el día señalado), el sol y el color azul de la puerta metálica me parecieron un marco perfecto. La comida se realizaría en la era del cortijo, espacio especialmente plano y soleado que estaba destinado a aventar el trigo y los cereales. Allí se dispondrían las mesas y las sillas, para la comida.

El día 6 de diciembre de 2021, se convocó a las participantes en Cuevas a las 11:00 de la mañana. Las mujeres fueron llegando y se intentó que los coches no ocuparan el espacio del cortijo. Las mujeres convocadas fueron las siguientes: Carmen Ramos Castro, Cristina Ramos Pérez, M^a Luisa Ramos Pérez, M^a Victoria Ramos López, Ana Ramos López, Encarnación Ramos López, Nieves Hispán Ramos, María Moya Becerro, M^a del Carmen Morales Becerro, M^a de la Luz Mudarra Hispán, Almudena Ramos Morales, Carmen Domínguez Ramos, Alicia Hispán Moya, Alicia Zafra Hispán, Ana Morales Ramos, Pilar Bolívar Hispán, Rocío Bolívar Hispán, Esther Morales Ramos, Lorena Molina Mudarra, M^a del Carmen Hispán Ramos; además de José Antonio Ramos Pérez, nacido también en Cuevas, que llevó a cabo labores de ayuda y apoyo en el montaje de toda la acción.

En primer lugar se explicó a las participantes el plan del día y de la acción, los motivos de la misma y la premisa principal: que ellas eran las protagonistas y que marcaban el transcurrir de la experiencia. Tras esta breve explicación, se realizaron las entrevistas, con las preguntas anteriormente detalladas y en la localización comentada. Se añadió un marco dorado vacío como fondo de las protagonistas. Este elemento, descontextualizado y extraño en este entorno, quiere aludir directamente a la idea de la estética relacional y de la experiencia vital como forma de arte. Las entrevistas se grabaron en vídeo con la intención de elaborar una pieza audiovisual que formase parte de los productos resultantes de la acción.



Día anterior al happening. Imagen de Daniel López Martínez.



Marco dorado, fondo de las entrevistas. Imagen de Daniel López Martínez.

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/terc23.6955>
Investigación



Captura del teléfono móvil con los vídeos en bruto de las entrevistas. Imagen de Daniel López Martínez.

Una vez concluidas las entrevistas, que se realizaron en orden espontáneo, comenzó la comida en la era del cortijo. La idea fundamental de la comida es que fuese una celebración, del hecho de reunirse, de la memoria y de su identidad como mujeres cortijeras. Durante el transcurso de la misma, se fueron tomando fotografías y grabando en vídeo diversos momentos: conversaciones, historias, canciones; la intención fue recoger la realidad de ese momento para elaborar posteriormente otra pieza audiovisual que explicase la experiencia. Se invitó a las participantes a que hiciesen fotografías y vídeos con sus teléfonos móviles, para posteriormente poder utilizar este material en la elaboración de los vídeos resultantes de la acción. Una de las partes más significativas de la comida fue la explicación de qué platos había elaborado y aportado cada una: puchero con membrillos, borrachuelos, relleno de cocido, remojón, aceitunas aliñadas, pastel de calabaza, entre otros platos típicos de la zona.



Transcurso del happening. Imagen de Daniel López Martínez.



Transcurso del happening. Imagen de Daniel López Martínez.

Una vez concluida la comida, momento que coincidió con la puesta del sol, se recogieron todos los enseres y se procedió a la limpieza del entorno. Resulta remarcable que a pesar de haber participado unas 30 personas, sólo se recogiese una bolsa de basura orgánica y otra de material para reciclar. La sensación general fue la de haber vivido un momento único y alejado de lo habitual. Para mí, en mi papel de investigador, resultó una experiencia absolutamente enriquecedora, que me llevó a comprender la realidad de estas mujeres y su particular historia vital. Para ellas, fue un momento de comunión, que reafirmó su orgullo como mujeres cortijeras, conscientes de lo especial y único de su historia personal y compartida. Creo que la idea de que alguien tan alejado de su herencia vital pusiese el acento en ella, resultó una idea revolucionaria para todas ellas.

Posteriormente se realizaron las tres piezas que recogen el happening. Estas son dos vídeos y una publicación impresa. El primero de los vídeos es un resumen de la jornada completa, el segundo muestra las entrevistas que se hicieron a las mujeres cortijeras. La publicación impresa se diseñó y produjo a modo de recordatorio de la acción y como recuerdo de ésta.

La acción todavía no ha terminado, ya que resta compartir con las protagonistas estos productos audiovisuales e impresos. La realidad actual, que dificulta las reuniones, ha impedido que se celebre esta segunda reunión, que está planeada para un futuro muy próximo. En ella se visionarán los dos videos y se hará entrega a las participantes de la pequeña publicación impresa.

La etnografía ha sido la metodología utilizada para desarrollar la investigación, ya que se ha llevado a cabo el estudio de un grupo humano que comparte una serie de características que lo hace único y distinto. Diría también que la investigación artística se mezcla con la etnografía, ya que se buscaba un claro producto audiovisual, que posteriormente se completó con el producto impreso. Al fin y al cabo, se trata de una investigación propiciada para la asignatura de Creación experimental y prácticas artísticas intermedia. Los métodos llevados a cabo para la realización de la investigación se han descrito en este apartado: entrevistas, estudio de campo, fotografía y grabación en vídeo.

Resultados

Al llegar a esta parte del informe de investigación es importante señalar que los resultados se construyen en dos direcciones diferenciadas y complementarias. Por un lado están los resultados obtenidos en forma de piezas artísticas, es decir, los videos y la publicación impresa, que son el reflejo y la conclusión material de la experiencia, de la acción artística. Por otro lado son evidentes los resultados en cuanto a experiencia vital y artística y el cambio que se ha operado en mí como investigador (artístico), la nueva perspectiva a la hora de mirar y de entender la idea de qué es arte, o más bien, de cuándo es arte. Además, por supuesto, un resultado valiosísimo es la experiencia vivida por todas las participantes en el happening.

En cuanto a la primera parte de los resultados, la producción se podría decir, física, consta de dos piezas audiovisuales y una impresa. La primera de las piezas audiovisuales es un video que refleja el proceso de la acción artística. El video comienza con una grabación del chat de whatsapp que se fue desarrollando en el mes anterior a la celebración de la acción, el audio que acompaña a esa grabación es una canción de Rocío Jurado, Qué no daría yo, una copla que se eligió por su relación con el sentir de toda la acción, así como por la raíz compartida con la memoria de las participantes de la misma. En palabras de Mar Gallego:

Comunicación como supervivencia. Generación de relatos por necesidad. Por dar sentido donde puede que incluso no lo haya. En la charla de los barrios podrás identificar, si afinas la observación, el planteamiento, el nudo y el desenlace. Es precisamente eso lo que caracteriza a las coplas andaluzas frente a las canciones. Nuestras madres y abuelas lo saben y lo aplican a cada tema que escuchan. Cuando en la casa de la abuela de Rocío Santos Gil sonaba aquella canción de Medina Azahara que decía Era una tarde de abril con tiempo de primavera, su abuela identificaba inmediatamente el planteamiento y decía: ¡Qué me gusta esa copla! (Gallego, 2020, pp. 23).

Tras esta introducción, la pieza audiovisual describe el transcurrir del día, espacio temporal de la acción artística. Comenzando por la llegada de las participantes, la breve explicación que les di para que, entre otras cosas, se sintiesen libres de hacer fotos y grabar sus propios vídeos que más tarde formarían parte del montaje; la grabación de las entrevistas, la comida, la sobremesa y la despedida.

El vídeo está alojado en Youtube y puede verse en el siguiente enlace:
https://www.youtube.com/watch?v=Nc4jYoYfc3U&ab_channel=DanielL%C3%B3pezMart%C3%ADnez

La segunda pieza es una edición de las entrevistas que se grabaron previas a la comida. Se grabaron en orden aleatorio según las participantes se iban acercando y se les hicieron las mismas preguntas a todas. Hay que destacar la riqueza y variedad de las respuestas, dependiendo de la experiencia y la memoria de cada una, así como ciertos puntos en común que se repiten en todas las declaraciones: la nostalgia por un tiempo que entienden perdido, la valoración de unidad de la familia y la vecindad como algo que en cierta manera, se ha perdido, la idea de que, pese a la humildad, la dureza del trabajo y cierta pobreza en la que se vivía, queda el recuerdo de haber sido un tiempo feliz. Se entendió que las aportaciones de mujeres que habían vivido, nacido, que son descendientes de éstas, o que tienen alguna relación de parentesco con ellas (hijas, nietas, cuñadas), eran igual de importantes y se complementan con el resto.

El vídeo está alojado en Youtube y puede verse en el siguiente enlace:
https://www.youtube.com/watch?v=mCCuEoeqZJs&ab_channel=DanielL%C3%B3pezMart%C3%ADnez

La tercera de las piezas es una impresión en papel de 80 gramos, color rosa y formato A3 que recoge varias ideas en torno a la acción artística. Imágenes antiguas aportadas por las participantes, un texto de José Antonio Ramos Pérez, nacido y criado en Cuevas y participante en la acción en el montaje de la misma, una imagen de todo el grupo de mujeres participantes y otra de la era con las mesas, las sillas, los platos, un recuerdo de lo que fue. Además, los nombres de las participantes y dos códigos QR para poder acceder a los vídeos.

En las páginas siguientes imágenes de la publicación impresa fruto del happening que se repartirá a sus participantes.



Imagen de Daniel López Martínez para la publicación impresa fruto del happening que se repartiró a sus participantes.

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/terc23.6955>
Investigación

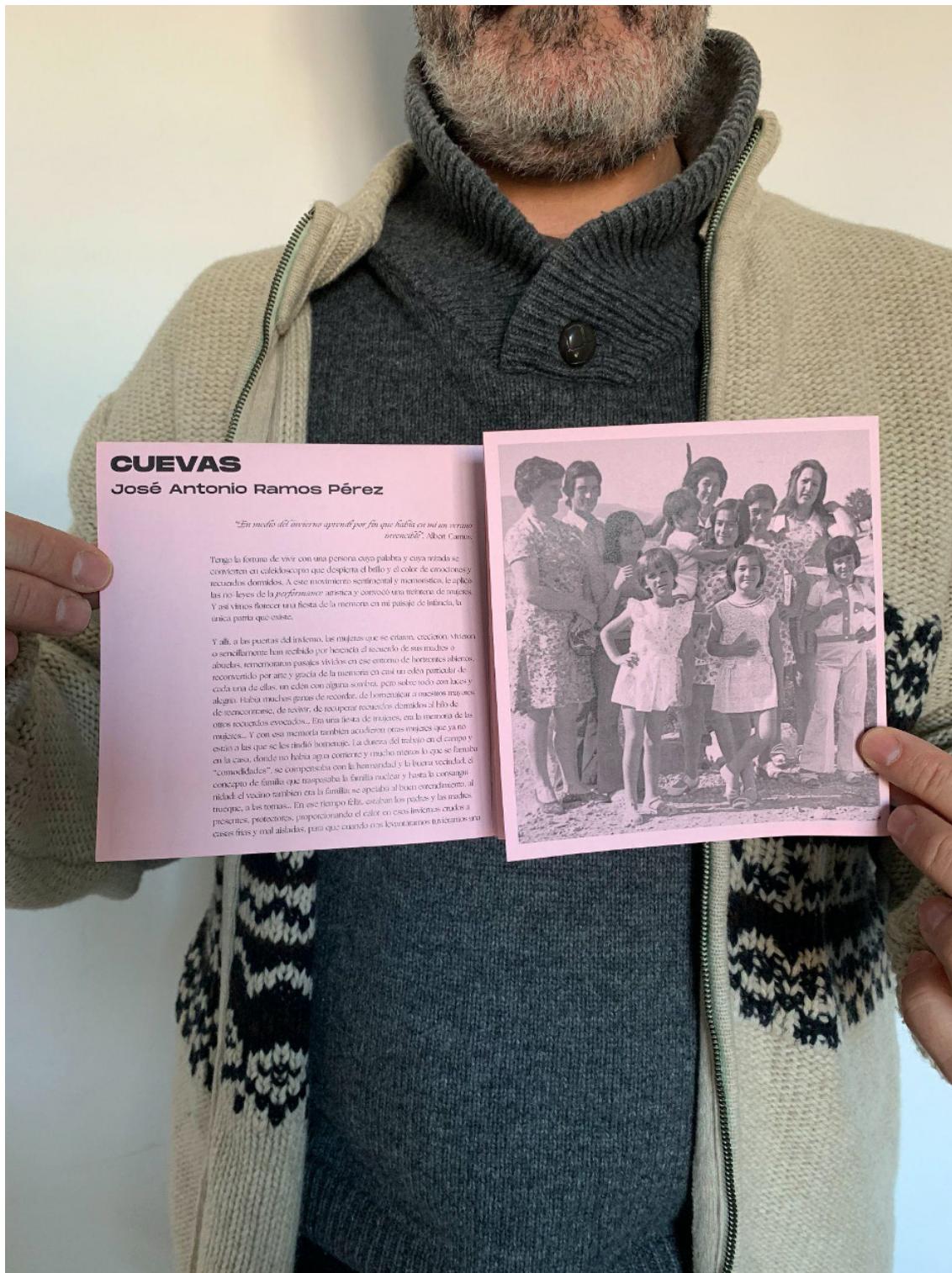
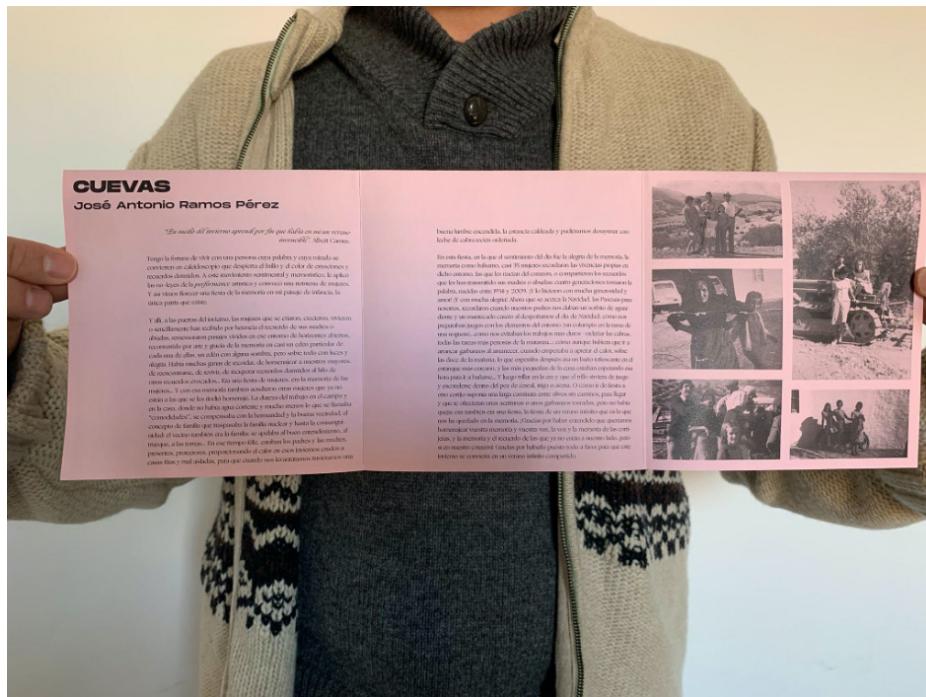
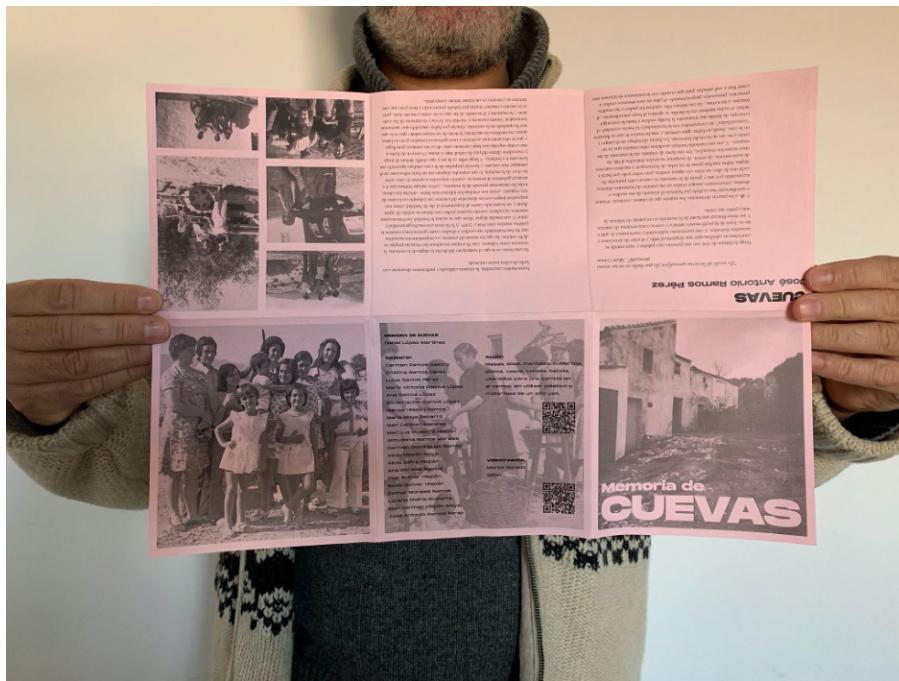


Imagen de Daniel López Martínez para la publicación impresa fruto del happening que se repartió a sus participantes.



Imágenes de Daniel López Martínez para la publicación impresa fruto del happening que se repartiró a sus participantes.



Imágenes de Daniel López Martínez para la publicación impresa fruto del happening que se repartiró a sus participantes.



Imagen de Daniel López Martínez para la publicación impresa fruto del happening que se repartiró a sus participantes.



Imagen de Daniel López Martínez para la publicación impresa fruto del happening que se repartiró a sus participantes.

Una reflexión final

Como fruto de la investigación, la principal conclusión que obtengo de esta experiencia es que todas las mujeres participantes en la acción recrean Cuevas, el cortijo, como un espacio temporal y sentimental que sólo existe en sus recuerdos, un paraíso perdido que, pese a la dureza de su forma de vida, guarda una idea de felicidad difícil de comprender o experimentar para alguien ajeno a esta realidad. Durante el día de la celebración de la acción, me sentí muy unido a todas las participantes y pude entender el valor de su memoria, de su nostalgia, de un tiempo congelado en su memoria al que se vuelve como remanso de tranquilidad, de verdad, de un mundo más fácil de descifrar y vivir.

Referencias

- Bourriaud, Nicolas. (2009). *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- Claramonte Arrufat, Jordi. (2010). *Arte de contexto*. San Sebastián, Ed. Nerea.
- Dewey, John. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona, Paidós.
- Gallego, Mar. (2020). *Como vaya yo y lo encuentre: feminismo Andaluz y otras prendas que tú no veías*. Madrid, Editorial Libros.com.
- González-Victoria, Luis Manuel. (2011). *Artes de acción: re-significación del cuerpo y el espacio urbano*, Universidad del Valle, Cali, Colombia.
- Polley, Sarah. (2012). *Stories we tell*. Canada, National Film Board of Canada (NFB).
- Moreno Montoro, M^a Isabel y Martínez Morales, María. (Coordinación). (2019). *Esta conserva no es Campbell*, AASA, Jaén.
- Sánchez, María. (2019). *Tierra de mujeres. Una mirada íntima y familiar al mundo rural*. Barcelona, Seix Barral.
- Rirkrit Tiravanija. (1961). *Happening*, Buenos Aires.
- Sita Kuratomi Bhaumik, Jocelyn Jackson, Saqib Keval, People's Kitchen Collective, Oakland, California
- Vilar, Gerard. (2017). *¿Dónde está el ‘arte’ en la investigación artística?*, ANIAV, Revista de investigación en artes visuales, Universitat Autònoma de Barcelona, <https://doi.org/10.4995/aniav.2017.7817>

Evolución de procesos técnicos en la creación escultórica de ojos hiperrealistas: desde las técnicas tradicionales hasta la creación digital

Evolution of technical processes in the sculptural creation of hyperrealistic eyes: From traditional techniques to digital creation

María Teresa Barranco Crespo

Universidad Europea de Madrid

maytebarranco@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9401-9698>

Óscar Hernández-Muñoz

Universidad Complutense de Madrid

oscarhernandez@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0002-1226-4789>

Sugerencias para citar este artículo:

Barranco Crespo, María Teresa y Hernández-Muñoz, Óscar (2023). «Evolución de procesos técnicos en la creación escultórica de ojos hiperrealistas: desde las técnicas tradicionales hasta la creación digital», *Tercio Creciente*, 23, (pp. 47-69), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.23.6977>

Recibido: 22/02/2022

Revisado: 17/11/2022

Aceptado: 17/11/2022

Publicado: 01/01/2023

Resumen

La creación de ojos de apariencia humana ha sido un objetivo perseguido históricamente desde diferentes campos del conocimiento, como atestiguan los múltiples avances técnicos logrados en dicho campo en disciplinas tan diversas como la oftalmología, la escultura, la robótica, la industria juguetera o los efectos especiales cinematográficos. Actualmente, la popularización de las nuevas tecnologías de impresión 3D ha hecho posible el planteamiento de nuevos flujos de trabajo en escultura hiperrealista para la elaboración de ojos artificiales. El objetivo de este estudio fue analizar mediante un caso práctico las ventajas de utilizar un abordaje mixto, incorporando técnicas tradicionales y digitales, orientado a la fabricación de ojos de resina para escultura figurativa. Los

resultados obtenidos empleando esta metodología han sido plenamente satisfactorios. Los ojos artificiales creados presentan un extraordinario parecido con los humanos y reflejan los pequeños detalles volumétricos y cromáticos con una precisión mayor que la que se puede alcanzar empleando únicamente técnicas artesanales. La principal conclusión de este trabajo es que el empleo de tecnologías de modelado e impresión 3D puede resultar de utilidad para agilizar el proceso de elaboración de estas estructuras anatómicas y mejorar su fiabilidad y la repetibilidad y calidad de los resultados.

Palabras clave: ojos artificiales, escultura hiperrealista, modelado 3D, impresión 3D.

Abstract

The creation of human-like eyes has been a goal historically pursued from different fields of knowledge, evidenced by the many technical advances achieved in this field in disciplines as diverse as ophthalmology, sculpture, robotics, toy industry or special effects in film. Currently, the popularization of new 3D printing technologies has made possible the development of new workflows in hyperrealistic sculpture for the production of artificial eyes. The aim of this study was to analyze through a case study the advantages of using a mixed approach, incorporating traditional and digital techniques, oriented to the manufacture of resin eyes for figurative sculpture. The results obtained using this methodology have been fully satisfactory. The artificial eyes created have an extraordinary resemblance to humans and reflect the small volumetric and chromatic details with a greater precision than that which can be achieved using only artisanal techniques. The main conclusion of this work is that the use of 3D modeling and printing technologies can be useful to speed up the process of making these anatomical structures and improve their reliability as well as the repeatability and quality of the results.

Keywords: Artificial Eyes, Hyperrealistic Sculpture, 3D Modeling, 3D Printing.

1. Introduction

En el mundo del arte, a la representación de la mirada de los seres vivos y, en especial la del ser humano, se le ha otorgado frecuentemente una atención especial. En búsqueda de esa esencia natural, los escultores han desarrollado a lo largo de la historia diversas técnicas para dar vida a sus figuras, llegando a alcanzar una alta fidelidad morfológica y cromática en la representación de los ojos.

Ya en Mesopotamia destacan algunos ejemplos de esculturas sumerias en las que los ojos han sido elaborados con una depurada técnica para resaltar la mirada.

La estatua del Superintendente Ebih-II, hallada en el templo de la diosa IShtar situado en Mari (Siria), y conservada en el Museo del Louvre de París, está realizada en alabastro y presenta en sus ojos incrustaciones de lapislázuli en el iris y de conchas blancas para representar la esclera. También han quedado las huellas de un material desaparecido

que se hallaba alojado en las cejas. Por último, las pestañas estaban contorneadas con betún. Esta mezcla de materiales con colores contrastados contribuía a destacar el rostro y a dar una mirada más viva a la figura.

La civilización egipcia también nos ha dejado notables muestras de esculturas en las que se prestó un especial interés a la mirada y en las cuales se emplearon complejas técnicas para representar los ojos. Así, en las esculturas egipcias, estos estaban elaborados con una técnica muy variable que en algunos casos consistía en una representación muy básica de la esclera, el iris y la pupila, pero que en otros alcanzaba un extraordinario nivel de realismo. Estas diferencias podían ser simplemente cambios de estilo que se producían con el tiempo o deberse a las diferentes funciones que poseían en cada caso. Asimismo, los materiales podían ser muy diversos, incluyendo cuarzo, piedra caliza, cristal de roca, obsidiana, hueso, marfil, cobre, resina, yeso, adhesivos y pigmentos (Strudwick, 2016). Dentro del arte funerario egipcio existen numerosas esculturas en las que se realizó un tratamiento realista de la mirada mediante la mezcla de distintos materiales que trataban de imitar la apariencia de los ojos humanos. Como muestra de esta preocupación por dotar de vida a las figuras a través de la mirada, se puede apreciar un notable realismo en los ojos de la estatua de madera del sacerdote lector Ka-aper, pertenece al Imperio Antiguo (2686-2181 a. C., Dinastía IV tardía).

Asimismo, son destacables las esculturas del Príncipe Rahotep y su esposa Nofret, halladas en la excavación de las tumbas mastabas de la cuarta dinastía (2613-2494 a. C.) Sus ojos, de apariencia casi humana, están creados mediante piezas redondas de cristal de roca y el cuarzo blanco que ambos contienen en sus cuencas, enmarcados en negro bajo las líneas que dan forma a los ojos (Strudwick, 2016).

El arte del vidrio fue muy avanzado en Egipto y también la orfebrería, gracias a la cual realizaron las complejas incrustaciones que se conservan hoy día en los ojos de sus esculturas (Seco Álvarez et al., 2003). Estos eran generalmente fabricados a partir de un fragmento de cuarzo opaco blanco (que representaba la esclerótica), habitualmente engarzado en metal, en cuyo centro se colocaba una pieza redonda de cristal de roca a modo de córnea. La pupila era excavada y pintada en el reverso.

Otro ejemplo notorio de arte funerario egipcio por la representación realista de su mirada lo constituye la emblemática escultura conocida como “el escriba sentado”, esculpida a mediados del III milenio a. C.. Esta figura fue hallada en excelentes condiciones en la necrópolis de Saqqara, cerca de la antigua ciudad de Menfis. Los ojos están formados por una esclera de magnesita de color blanco con vasos sanguíneos de color rojo, sobre las cuales fue adherida una córnea de cristal de roca pulido en cuya cara posterior se pintó el iris (Enoch, 1999).

En los ritos funerarios egipcios, se utilizaron a menudo máscaras con una estética más naturalista, en las cuales la expresión y la mirada era realizada a menudo mediante incrustaciones de piedras semipreciosas, como en la máscara de Tutankamón (1336-1327 a. C.). En ella, los expresivos ojos almendrados están realizados con lapislázuli y el blanco de los ojos está hecho de cuarzo con incrustaciones de obsidiana en las pupilas. Además se añadió un toque de pigmento rojo en el borde de los ojos para crear una expresión más realista (Uda et al., 2007).

De forma similar, en la Máscara de Tuyu, (1390-1352 a.C) los ojos son incrustaciones de cuarzo blanco y obsidiana negra, mientras que las pestañas y las cejas están rodeadas de vidrio azul.

Era algo habitual que las cejas y las líneas que enmarcaban los ojos tuvieran un tono azulado o turquesa, color de la regeneración y la vida eterna. Estos tonos se hacían con incrustaciones de lapislázuli (importado de Afganistán, considerado superior al resto de los metales, incluso al oro y la plata) y vidrio e incluso veces se intentaba imitar con vidrio coloreado o loza (Lucas y Harris, 2011).

El proceso de elaboración de ojos en la escultura egipcia alcanzó un alto grado de virtuosismo técnico, hasta el punto de requerir una formación específica en los talleres donde se producían debido a su elevada complejidad. De hecho, una de las principales teorías sobre la ausencia del ojo izquierdo en el famoso busto de Nefertiti, creado hacia el 1340 a.C., apunta a que fue un modelo didáctico, ya que ese globo ocular nunca fue insertado en la órbita, según parece indicar la ausencia de rastros de adhesivo o de otros signos de haber estado alojado en ella. Esto podría deberse según algunos egipiólogos a que esta figura fue empleada por su creador, el famoso escultor Tutmosis, como modelo para enseñar a sus alumnos la técnica de inserción de ojos en las cuencas en este tipo de esculturas (Foster, 2008).

Durante la civilización griega y romana, hay también evidencias del uso de incrustaciones en los ojos de sus esculturas en las que empleaban oro, plata, hierro, hueso, marfil, ámbar, y otros materiales y las pintaban con esmaltes para realzar finos detalles. A los procedimientos fabriles ya conocidos en las civilizaciones precedentes, los griegos añadieron otras técnicas en el arte de la orfebrería. De esta manera, pudieron realizar en la mirada lo sobrenatural, agregando además cualidades simbólicas. La práctica de incrustar otros materiales en el bronce comenzó a principios de la antigua Grecia. Para crear estas esculturas utilizaban la técnica de la cera perdida, construyéndolas pieza a pieza y colocando incrustaciones de piedra en los ojos, a los cuales se les añadían aparte las pestañas. Incluso tallaban aparte los rizos del pelo y después se los pegaban. Se trataba de un procedimiento realizado con gran meticulosidad y destreza que les permitía obtener resultados de extraordinaria finura.

La escultura del auriga de Delfos, realizada en el 474 a. C por un autor desconocido, que se encuentra en el museo de Delfos, posee una profunda expresividad en la mirada. Es una de las esculturas más importantes del arte griego antiguo del período clásico temprano. En ella se usó esmalte blanco para los globos oculares. Para el iris se utilizó una piedra semipreciosa marrón, mientras que las pupilas de los ojos son negras. Las pestañas estaban hechas de pequeños alambres de cobre, y sus labios formados por delgadas placas de cobre rojizo (Cohen, 1991).

Los llamados bronces Riace constituyen otro magnífico ejemplo del cuidado y perfección con que eran elaborados los ojos en las esculturas del período clásico temprano en la antigua Grecia. Los ojos en la escultura conocida como bronce A son de marfil y poseen una cavidad para el iris, que no se ha conservado. Las pestañas y los dientes son de plata, mientras que los labios y las areolas mamarias son de cobre (Cohen, 1991).

Una técnica similar, basada en la incrustación de diferentes materiales en el bronce para crear los ojos de las esculturas, fue también utilizada por los romanos, siendo ejemplos de esta práctica, entre otros muchos, el busto conocido como Bruto Capitolino, creado entre los siglos IV-III a.C. y conservado en los Museos Capitolinos, o el retrato denominado Pseudo-Séneca, descubierto en Herculano y datado en el siglo I a.C.

En algunos bustos romanos de bronce se han identificado incrustaciones de metales preciosos, mediante los cuales probablemente se pretendía resaltar el poder de los personajes retratados, además de indicar la jerarquía social. Así ocurre, por ejemplo, con el busto de bronce denominado “Retrato de un niño”, realizado hacia el 50 d. C., conservado en el Museo Metropolitano de Nueva York, cuyos ojos poseen incrustaciones de plata (The Metropolitan Museum of Art, s. f.).

Otro tipo de esculturas que propiciaron el desarrollo de técnicas de representación realista de los ojos son las efigies funerarias de los miembros de la realeza. Estas figuras fueron creadas en Europa a partir del siglo XIV para acompañar al féretro de la persona fallecida durante el entierro o el funeral en lugar de exhibir el cadáver, como solía ser costumbre antes de su invención, con los consiguientes problemas de putrefacción, especialmente en épocas de calor.

Estaban confeccionadas con cera de abejas, lo que permitía imitar de forma bastante verosímil de la piel humana y con un estilo realista, empleando pelucas, ojos de cristal y ropajes. En la abadía de Westminster se conserva una colección de estas obras que se utilizaron en las pompas fúnebres de diferentes reyes y reinas a partir de Eduardo III de Inglaterra. Una de estas efigies es la de Frances Teresa Stewart, Duquesa de Richmond y Lennox, de 1702 (Howgrave-Graham, 1953; Karydis et al., 2021).

La imaginería religiosa ha sido otro ámbito de la escultura que ha proporcionado diferentes claves para lograr una mirada de aspecto vivo en las figuras. Durante el renacimiento, surgen en Europa numerosos artistas que van a realizar esculturas religiosas con un alto grado derealismo. En muchos casos se tratan de tallas de madera policromada o elaboradas en barro cocido. En España es donde este estilo alcanzó su más alto nivel, a partir del trabajo de escultores como Alonso Berruguete, y Juan de Juni, en cuyas obras se puede observar un tratamiento muy detallado de los ojos, representados con un alto grado de naturalismo y expresividad.

El desarrollo posterior de la imaginería durante los siglos XVII y XVIII, impulsó la utilización de las técnicas de incrustación de vidrio para crear los ojos en las esculturas talladas en madera, así como el empleo de cabello y pestañas humanos, dientes de marfil y de nácar, prendas de vestir u otros accesorios. También es frecuente la incorporación de lágrimas de cristal para aportar una mayor expresividad a la obra (Roda Peña, 2009; Rodríguez Simón, 2009).

Algunos destacados imagineros de este periodo, como Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa, pertenecientes a la escuela andaluza, y Francisco Salzillo, máximo exponente de la escuela murciana, crearon obras de un asombroso realismo en la mirada (Navarro Guillen, 2019; Sánchez Moreno, 1945).

La utilización de ojos de cristal en imaginería religiosa se ha mantenido hasta nuestros días.

A lo largo de los siglos XVI y XVII se hizo asimismo frecuente la elaboración para diferentes iglesias de esculturas de cera en las que se incorporaban en su interior reliquias óseas, a semejanza de los cuerpos incorruptos de algunos santos que se conservan en iglesias de distintos países, y que a menudo se recubrían con una capa de cera. Este tipo de obras, realizadas en cera de abejas policromada, solían incorporar pelo, ojos de cristal, pestañas, así como vestimenta y diferentes accesorios. La colocación de los globos oculares se realizaba sobre el molde donde se iba vertiendo o pincelando la cera policromada, una vez creados los párpados. Tras ubicarlos, se fijaban derramando cera sobre ellos hasta formar un bloque con el resto. Un ejemplo de este tipo de artefactos es la imagen de Santa Faustina, conservada en la Iglesia de San Juan Bautista, ubicada en Pasajes de San Juan, Gipuzkoa (Barrio Olano et al., 2016).

También existen múltiples ejemplos de este tipo de imágenes religiosas en Iberoamérica, tales como el cuerpo relicario de Santa Celeste, conservado en la Iglesia de Santa Teresa la Nueva (Ciudad de México) o el de San Clemente Flavio, que se encuentra en la Iglesia de el Carmen de San Ángel, ambas situadas en Ciudad de México (Bazarte Martínez, 2006; Sánchez Reyes et al., 2016).

Un caso particular de este tipo de esculturas son las cabezas relicario o bustos relicario, ejecutados igualmente mediante la técnica de la ceroplastica, cubriendo con la cera el cráneo del santo. En este tipo de figuras podían insertarse, del mismo modo que en los cuerpos relicario, ojos de cristal, pelo o pestañas, entre otros elementos (Ballestrieri, 2018; Barrón García y Criado Mainar, 2015).

También en culturas orientales se pueden encontrar ejemplos de esculturas religiosas en las que se ha tratado de recrear de forma realista la mirada. En Japón, la técnica denominada “gyokugan”, originada en el periodo Kamakura (1185–1392), fue empleada en la creación de múltiples representaciones escultóricas de Buda, así como en otras figuras relacionadas con esta religión. En este periodo destacó el escultor Unkei (1151-1223), de la escuela Kei, quien, a diferencia de sus predecesores, dotó a sus esculturas de un notable realismo, detallando meticulosamente los pliegues de la ropa así como los pequeños detalles anatómicos del rostro y añadiendo ojos de cristal para potenciar la mirada (Suzuki, 2011). Entre los ejemplos más destacados de su arte se encuentran las esculturas de los asistentes de Fudō Myōō, en el Museo Koyasan Reihōkan, Koya (1197) o las famosas figuras de Mujaku Bosatsu y Seshin Bosatsu, ubicadas en el templo Kōfuku-ji de Nara, Japón (Iwao et al., 1995). Finalmente, merece la pena mencionar también la estatua de madera sentada de Aizen Myō-ō, realizada en 1710 (Período Edo, Año 7 de Hoe) por el escultor de imágenes budistas Kunai Hokkyo, situada en el Templo del Oeste.

Fuera del ámbito religioso, la técnica de la ceroplastica antes mencionada, incorporando a la cera policromada tanto ojos de cristal como cabello humano, entre otros elementos, fue utilizada durante los siglos XVII y XVIII, para la realización de retratos de bulto redondo de la realeza, personajes nobiliarios o del entorno cardenalicio. Esta

tradición fue especialmente desarrollada en Italia, donde se pueden encontrar notables ejemplos elaborados por escultores de renombre como Luigi Dardani, Angelo Gabriello Piò o Filippo Scandellari.

En el Museo del Prado se conservan dos bustos de aspecto casi hiperrealista atribuidos a Filippo Scandellari, confeccionados con cera, pelo, hueso, tela, y ojos de vidrio (Scandellari, s. f.).

Las colecciones de figuras de cera tuvieron su origen en el siglo XVII. Una de las primeras series de figuras de este material fue creada por el escultor Antoine Benoist (1632-1717) y exhibida en su casa de París con enorme éxito, pues recibió visitantes de diversas partes del mundo atraídos por el extraordinario realismo de las esculturas. Lo que más les llamaba la atención era que parecían vivas gracias a la carnosidad del material céreo y la mirada casi humana que aportaban los ojos de vidrio (Wellington, 2017).

Posteriormente, en 1770 Philippe Curtius, médico y ceroescultor que había ganado fama por sus figuras de aspecto realista, abrió su Gabinete de cera, que se convirtió en una exitosa atracción turística. Tras su fallecimiento, sus figuras pasaron a formar parte de la colección de Marie Tussaud, protegida suya que fundaría el museo de cera Madame Tussauds en Londres, el más famoso del mundo incluso en la actualidad. Sus esculturas estaban realizadas con una increíble minuciosidad y parecido con los retratados (Spies-Gans, 2017).

La industria de maniquíes de moda para escaparates también demandó desde principios de siglo XX ojos de aspecto realista que eran añadidos a las figuras para dotarlos de un mayor naturalismo. Hasta finales del siglo XIX la ropa era mostrada en escaparates sobre torsos sin cabeza o extremidades. Sin embargo, en la exposición universal de París de 1884 se presentaron unos nuevos maniquíes de fabricación alemana que estaban fabricados en cera con armazón de madera, cabello humano insertado en pequeños mechones, cejas, pestañas, ojos de cristal y dientes postizos o incluso naturales. Hacia 1920 este tipo de figuras se habían extendido notablemente en los comercios pese a su elevado peso, que llegaba incluso a superar los 100 kg y la poca resistencia de la cera a los golpes o al calor, que provocaba su fusión cuando recibían el sol directo en épocas de calor (Strege, 1999). Posteriormente, estos maniquíes de cera fueron sustituidos por materiales mucho más ligeros y resistentes como el papel maché y más tarde diferentes tipos de plásticos y resinas.

En la década de 1930 algunos fabricantes de maniquíes trataron de lograr que estos fueran los más parecidos posible a las personas de carne y hueso, suscitando incluso diversas críticas hacia ellos porque representaban también las imperfecciones con excesivo naturalismo, tales como pecas o arrugas en la cara (Schneider, 1997).

En estos maniquíes, los ojos también debían parecer humanos y por este motivo, utilizaron prótesis de cristal similares a las que empleaban los oftalmólogos para personas que habían perdido un ojo y les añadieron patas de gallo, pestañas y otros detalles. Un ejemplo destacado fue el de Cinthya, figura de mujer creada en escayola por Lester Gaba, un escultor norteamericano que produjo una serie de maniquíes de gran naturalismo conocidos como “las chicas Gaba” (Staiti, 2020).

Diferentes tendencias se han ido sucediendo desde entonces pero actualmente, los maniquíes más realistas suelen guardar un equilibrio entre lo verosímil y lo ideal. Así, por ejemplo, evitan representar por lo general las arrugas, por ejemplo, las que aparecen con la edad alrededor de los ojos.

Maniquíes parecidos a los que se usaban para los escaparates también fueron empleados en museos etnográficos para representar diferentes etnias y culturas (Schneider, 1997).

Otro ámbito de la escultura donde se utilizaron ojos de cristal para dotar de mayor realismo a las figuras fue el de la docencia de la anatomía. Los problemas para realizar disecciones en las épocas de calor, hicieron necesaria la creación de modelos anatómicos fieles al natural, que fueron elaborados a partir del siglo XVII en cera de abejas policromada. Muchas de estas obras incorporaban cabello humano y ojos de cristal para lograr una mayor verosimilitud. La más importante colección de este tipo de trabajos se encuentra en el Museo de Ciencias Naturales La Specola de Florencia, siendo uno de los más insignes artífices Clemente Susini (1754–1814) (Riva et al., 2010).

Las muñecas de juguete han sido también figuras asociadas a la evolución de los ojos artificiales. Aunque se han hallado este tipo de objetos en yacimientos de culturas milenarias, es a partir del siglo XIX, con el inicio de su fabricación industrial, cuando estos juguetes se popularizaron. Para su elaboración, se utilizaron muy diversos materiales, como la madera, el papel maché, la porcelana o la cera. Ya en esa época, los modelos más sofisticados incorporaban cabello humano y también ojos de vidrio o cristal, dientes de bambú o porcelana, así como ropajes y accesorios muy elaborados (Montiel Alvarez, 2015). Posteriormente, en el siglo XIX estas materias dejaron paso a diferentes tipos de plásticos (Robson Strahlendorf y Tomlinson, 1990).

En los años 60, el surgimiento del movimiento hiperrealista y su llegada al campo de la escultura de la mano de artistas como Duane Hanson (Minessota, 1925-1996), potenció la utilización de materiales que se asemejasen a los que componen el cuerpo humano (Rühse, 2019). Así, se emplearon la resina transparente o el cristal para crear los globos oculares y diferentes tipos de siliconas y resinas para la piel, alcanzándose niveles de realismo nunca antes conseguidos. Otros escultores destacados de este movimiento son: Ron Mueck, Sam Jinks, Patricia Piccinini o John de Andrea (Rühse, 2019). Todos ellos incorporan en sus obras ojos de extraordinario realismo realizados principalmente en resina mediante técnicas de moldeo.

En el campo cinematográfico, la necesidad de crear efectos especiales impactantes y creíbles, propició también el desarrollo de las técnicas de escultura hiperrealista para la elaboración de prótesis que se pudiesen aplicar sobre los actores con el fin de modificar su apariencia, o bien de esculturas que pareciesen humanas o representasen con una alta verosimilitud a otros seres vivos reales o imaginarios. Nuevamente, los ojos elaborados con distintos tipos de resinas o los ojos de cristal se emplearon para dar vida a estas creaciones. Además, la necesidad de simular el movimiento natural de la mirada, hizo que se desarrollaran gracias a la animatrónica multitud de mecanismos para girar los globos oculares o mover los párpados. Algunos ejemplos notables de este tipo de figuras podemos encontrarlos en producciones tan conocidas como Star Wars, Jurasic park, Terminator,

Predator, El exorcista, La Cosa, Gremlins o El muñeco diabólico, entre otros muchos, que impactaron en el público por la verosimilitud de sus escenas, en las que muñecos dotados de mecanismos robóticos realizaban complejos movimientos de los ojos, las cejas y los párpados, incluyendo incluso en algunos casos contracción de la pupila (Rickitt, 2006).

Hoy en día, la constante evolución de la robótica ha dado lugar también a androides con apariencia humana aprovechando muchos de los conocimientos derivados de disciplinas como la escultura hiperrealista o los efectos especiales empleados en el cine de acción real. Muchos de ellos incorporan pelo natural, piel de apariencia humana y una mirada vivaz (Hofree et al., 2014). Algunos de los androides más avanzados son: Sophia (Hanson Robotics), Erica, (Intelligent Robotics Laboratory), Junko Chihira (Toshiba) o Jia Jia (University of Science and Technology of China). No obstante, todavía hay mucho que mejorar en este tipo de dispositivos y posiblemente el mayor reto para el futuro sea lograr unos movimientos oculares y palpebrales que sean indistinguibles de los que realiza un ser humano, así como diseñar materiales que se deformen en respuesta al movimiento de forma parecida a como lo hace la fina y delicada piel que cubre los párpados. Dentro de los movimientos de los ojos, aquellos que rotan los globos oculares para cambiar la dirección de la mirada se han reproducido con cierta verosimilitud en diferentes proyectos, incluso algunos de ellos poseen dispositivos de seguimiento, de forma que los ojos pueden perseguir objetos en movimiento ubicados en el campo de visión (Wijayasinghe et al., 2019).

Otro campo en el que se han logrado grandes avances en la creación de ojos artificiales de gran realismo es el de las prótesis oculares para pacientes que han perdido un ojo o sufrido graves lesiones en él.

El ser humano lleva diseñando prótesis oculares desde la antigüedad para ocultar defectos producidos por patologías oftalmológicas. Algunas de estas prótesis primitivas se creaban con materiales como la madera, metales (oro o plata) o piedras preciosas, siendo su finalidad estética. El desarrollo de este tipo de piezas ha propiciado también un avance en las técnicas que los escultores han empleado para la representación de los órganos de la visión.

Aunque no tenemos evidencias directas de su utilización en la prehistoria, las prótesis oculares posiblemente fueron utilizadas por el ser humano desde hace miles de años pues se han encontrado restos óseos de individuos con patologías oculares severas, como tumores o traumatismos orbitarios, que eran susceptibles de recibir algún tipo de tratamiento estético. Además, se sabe que las antiguas civilizaciones de Egipto y Mesopotamia conocían y aplicaban distintos tratamientos para algunas de las enfermedades oftalmológicas más frecuentes (Escudero-Villanueva, 2017).

La prótesis ocular más antigua conocida, datada al inicio del III Milenio a.C., fue hallada en una tumba de la necrópolis iraní de Shahr-i-Sokhta. Pertenecía a una mujer de 32-36 años, en cuya órbita izquierda, mostraba una media esfera perfecta de aproximadamente tres centímetros de diámetro. Se desconoce el material con el que se construyó, pero los investigadores suponen que se utilizó madera en el núcleo recubierta de un material blando, seguramente pasta de alquitrán y grasa animal.

Esta prótesis ocular, mostraba un elevado perfeccionamiento técnico. Su superficie estaba presumiblemente recubierta de pintura blanca, imitando la esclera, ya que se han encontrado restos de esta fina película en algunas zonas. Además, su creador se valió de diversas incisiones y finísimas hebras de oro para imitar las venas y en el centro realizó una circunferencia, a modo de pupila (Moghadasi, 2014).

Posteriormente, existen evidencias del uso de prótesis oculares en la civilización egipcia, empleándose para su construcción diversos materiales como bronce, cobre, oro, cerámica o piedras preciosas (Patil et al., 2008). Este tipo de ojos artificiales solían incorporar también los párpados en el mismo bloque e iban unidos a una tela de color similar al de la piel (Dyer, 1980).

En América, los incas utilizaron mayoritariamente el oro para este tipo de prótesis, posiblemente por su abundancia en la región y por la facilidad para trabajar este metal (Dyer, 1980).

En épocas más modernas, los sopladores de vidrio venecianos del siglo XVI construyeron ojos artificiales de este material, lo que permitió el desarrollo de las técnicas de fabricación y el conocimiento de su comportamiento clínico.

El primer autor en hablar de prótesis oculares fue el cirujano francés Ambroise Paré (1510-1590), quien describió dos tipos diferentes: el Hyplépharon y el Ecbléharon. El primero se alojaba en el saco conjuntival, por detrás de los párpados, y el segundo, era un parche que cubría la cavidad orbitaria, sujetado a la cabeza con una cinta, en el que se pintaban tanto el ojo como los párpados (Sánchez González et al., 2012).

Paré marcó un hito en la historia de las prótesis oculares al diseñar un novedoso modelo de forma cóncava, parecida a una concha o cascarón, antílope de las prótesis modernas. Estas eran generalmente de oro o plata pintados, aunque también utilizó vidrio y porcelana (Hernigou, 2013).

En el siglo XIX, el alemán Ludwig Muller-Uri (1811- 1888), un fabricante de ojos de muñecos, alcanzó un alto grado de realismo en sus piezas elaboradas en cristal, lo que llamó la atención del oftalmólogo Heinrich Adelmann (1807-1884), quien se puso en contacto con Muller, para proponerle la creación de prótesis oculares para personas. Muller-Uri introdujo varios avances significativos en la fabricación de ojos de cristal, incluyendo un método nuevo para pintar el iris y las prótesis de cristal de doble pared (Raizada y Rani, 2007). Su labor fue posteriormente continuada por sus descendientes. El cristal siguió siendo el material más frecuentemente utilizado hasta la Segunda Guerra Mundial, cuando la dificultad para adquirir ojos de este material procedentes de Alemania obligó a buscar otras opciones comenzándose a usar un material acrílico de uso dental conocido como metacrilato de metilo (Patil et al., 2008).

Debido a las complicaciones médicas derivadas del uso de metacrilato de metilo, este ha sido paulatinamente sustituido por la hidroxiapatita, más biocompatible y que asegura una mejor integración con las estructuras remanentes tras la enucleación, permitiendo incluso realizar movimientos oculares (Shields et al., 1994).

Finalmente, otro de los avances tecnológicos destacables en la fabricación de ojos artificiales, y que puede ser de utilidad en la creación de ojos hiperrealistas para esculturas, es la utilización de fotografía digital para capturar el color del iris del ojo

sano del paciente con el fin de imprimirla y lograr una copia fidedigna por un método alternativo a la pintura manual empleada tradicionalmente (Artopoulou et al., 2006; Jain et al., 2010; Walshaw et al., 2018; Zoltie et al., 2021).

Todos los adelantos logrados a lo largo de la historia en los diferentes ámbitos mencionados anteriormente en los que se han fabricado ojos artificiales, han derivado asimismo en un notable perfeccionamiento técnico en el campo de la escultura, y especialmente en el hiperrealismo, que ha permitido obtener figuras con una asombrosa naturalidad en la mirada. Hasta hace unos años, lo más habitual ha sido elaborar los ojos de las figuras empleando técnicas tradicionales de moldeo y pintura. Sin embargo, al igual que en otros campos del diseño y de la producción industrial, las tecnologías de digitalización, modelado e impresión 3D han sido introducidas en los procesos de creación escultórica durante las últimas décadas y recientemente han posibilitado la mejora de los flujos de trabajo en la fabricación de ojos de apariencia real.

Como se ha comentado previamente, ha sido en el ámbito de la industria cinematográfica donde estas herramientas se han aplicado con mayor frecuencia debido al elevado coste que inicialmente tenían los materiales necesarios para su uso, que no hacían posible su popularización. Sin embargo, conforme los precios se han ido reduciendo, estas tecnologías han comenzado paulatinamente a ser utilizadas en producciones más modestas, resultando incluso asequibles hoy en día para aquellos artistas plásticos que deseen incorporarlas en sus procesos de creación de obra personal. Desafortunadamente, la formación y la experiencia relacionada con el uso de este tipo de herramientas de estos profesionales son insuficientes en muchos casos debido a que hasta fechas recientes su coste era prohibitivo. Por ese motivo, resulta conveniente explorar y divulgar todos los métodos posibles de trabajo que permitan el aprovechamiento máximo de esta tecnología en los diferentes campos de la escultura con el fin de mejorar el proceso creativo y los resultados obtenidos mediante su aplicación.

2. Metodología

En este artículo exponemos una experiencia práctica de elaboración de unos ojos hiperrealistas empleando un método constructivo mixto, digital y artesanal, mediante el cual se pretende optimizar el flujo de trabajo, mejorando los tiempos de ejecución y obteniendo un resultado de alta calidad que permite representar con extraordinaria precisión los detalles anatómicos más delicados.

2.1 Diseño e impresión 3D del ojo

En primer lugar se procedió a elaborar cada una de las estructuras anatómicas a representar en una malla 3D de poca resolución, también conocida como malla base o modelo de baja poligonización, con el fin de establecer un punto de partida básico sobre el cual ir añadiendo progresivamente detalles más finos (Fig. 1A, B y C). Esta tarea se realizó con ayuda del programa Autodesk 3ds Max 2021.

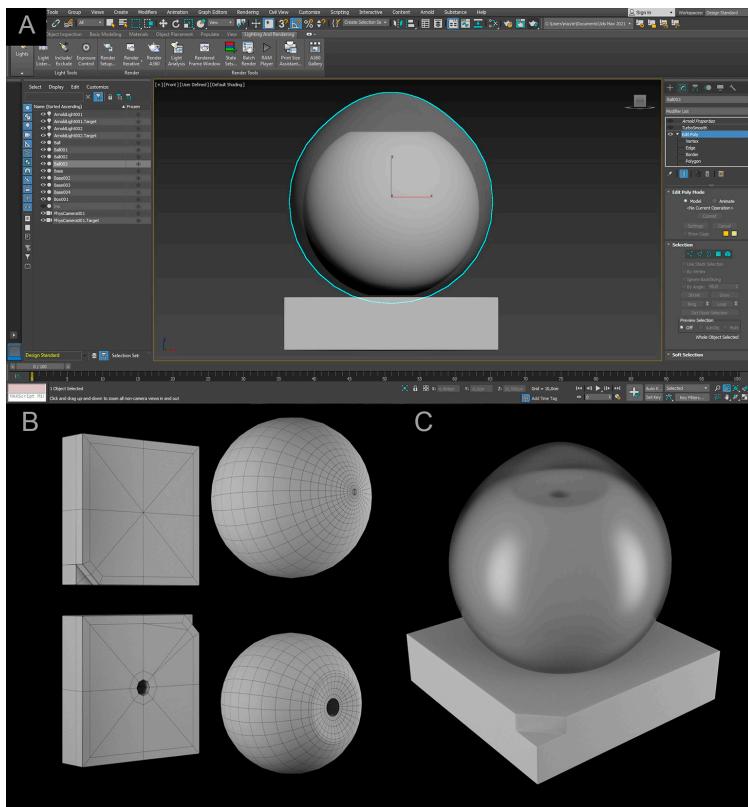


Figura 1. Modelado 3D del globo ocular: A) En la imagen se muestra el núcleo que representa el globo ocular, así como otra pieza de mayor diámetro para crear la cubierta exterior de la esclera y la córnea; B) Modelo 3D del ojo mostrando la malla poligonal del globo ocular (abajo) y cubierta exterior (arriba); C) Render del modelo digital. (Imagen de elaboración propia).

La ventaja de emplear los programas de modelado digital es que permiten que las medidas de los modelos sean exactas. De esta manera, se pueden establecer ajustes más precisos en cuanto a su tamaño. En cambio, en un proceso más artesanal, la mano está siempre más expuesta al fallo o al accidente y, por tanto, se pueden producir errores que obliguen incluso a repetir el proceso.

Las medidas empleadas para crear el modelo digital se basaron en las dimensiones habituales de un ojo humano de edad adulta, ya que se pretendía crear unos ojos para una figura de tamaño natural. Aunque habitualmente, el globo ocular se construye con un tamaño ligeramente mayor al deseado para compensar el desgaste producido por el pulido superficial, en este caso, al emplear una resina para su cobertura externa que no precisa lijado, no ha sido necesario aumentar el diámetro. El globo ocular se modeló con un diámetro de 24 mm, la pupila mide 3 mm y el iris 12,5 mm. Alrededor de este conjunto se creó una esfera concéntrica con 4 mm más de diámetro para representar la superficie de la esclera y la córnea. El polo anterior de esta última malla se hizo un poco más sobresaliente por delante del iris para que representara más fielmente la forma lenticular de la córnea.

Para crear estas formas, se partió de primitivas esféricas sobre las que se ejecutaron diferentes operaciones de desplazamiento y extrusión de polígonos para obtener las diferentes estructuras previamente comentadas. Una vez completado el modelado de estas

piezas, se aplicó el modificador Turbosmooth para suavizar las superficies aunque esto también se podría haber realizado posteriormente en el programa de modelado orgánico, Pixologic Zbrush 2021, subiendo las subdivisiones de la geometría. Al aumentar el nivel de división de la malla, el número de polígonos originado fue notablemente superior y esta alcanzó una gran resolución, lo que permitió crear sobre ella pequeños detalles, como las fibras del iris. Para ello, se utilizó un mapa de tipo alpha, imagen bidimensional en escala de grises que es interpretada por el programa de escultura digital traduciendo la claridad u oscuridad de cada píxel en un mayor o menor grado de desplazamiento perpendicular a la superficie de la malla tridimensional (Fig. 2A). La imagen alpha se creó tomando una macrofotografía frontal de un ojo humano con una cámara réflex Canon EOS 7D y un objetivo Canon 50mm, macro f/1.8 II, empleando un trípode para estabilizar el conjunto y un cable disparador para evitar trepidaciones. Una vez revelado el archivo fotográfico original en formato RAW en el programa Adobe Camera Raw, se editó en Adobe Photoshop versión 22.3.0 para convertirla a escala de grises y aumentar el contraste, tras lo cual se guardó en formato TIFF con una resolución de 4016 x 4016 píxeles por pulgada. Esta imagen alpha puede asignarse a diferentes herramientas o pinceles del software de modo que su acción sobre el modelo 3D se ve modificada, creando un patrón de relieve basado en dicha imagen cada vez que se aplica sobre un área de la figura (Fig. 2B).

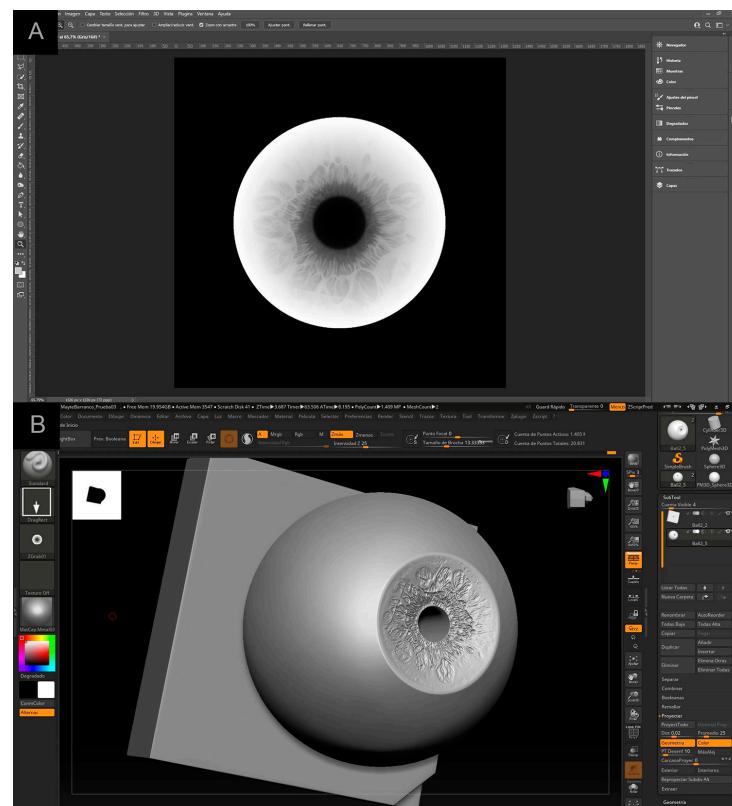


Figura 2: Creación del iris en el modelo 3D; A) Imagen alpha del iris realizada en el programa de Adobe Photoshop versión 22.3.0; B) Se muestra el detalle obtenido a partir del desplazamiento de la geometría, una vez aplicada la imagen alpha en el programa Zbrush (Imagen de elaboración propia).

Durante este proceso es importante exagerar la profundidad de las cavidades, para que en la impresión se obtenga el máximo detalle por lo que se aumentó la fuerza del pincel lo suficiente para crear un relieve ligeramente superior al anatómico. Es habitual realizar esto cuando los tamaños de impresión son excesivamente pequeños con el fin de que se visualicen mejor. Debemos tener en cuenta, que el diámetro de un iris puede llegar a tener sólo 12-13mm y necesitamos que esta área sea representada con la máxima fidelidad.

Una vez terminados los modelos 3D, se procedió a optimizar la malla en Zbrush aplicando un algoritmo de reducción poligonal denominado Decimation master, que simplifica la malla de forma muy notable pero conservando en gran medida su apariencia y su detalles superficiales. De esta forma, el archivo obtenido es más fácilmente manejable por el programa de laminado 3D que se requiere para preparar el modelo de cara a su impresión.

Para la obtención de la reproducción en resina del ojo, se utilizó una impresora 3D de estereolitografía enmascarada (MSLA), modelo ELEGOO Mars 2. Este tipo de dispositivos constan de una matriz de fuentes de luz led ultravioleta (UV), ubicada en el fondo de un tanque de resina líquida, que produce su curado o solidificación capa a capa por debajo de una base de impresión a medida que ésta asciende. La característica más destacada de este sistema es que entre la fuente emisora de luz UV y la base de impresión se dispone una máscara digital de cristal líquido que deja pasar la luz UV en cada capa únicamente en las zonas que deben consolidarse. Esta máscara dibuja la sección del objeto que debe reproducirse para cada capa, curándose toda ella en apenas 2 segundos. Esta es una diferencia esencial con las impresoras de estereolitografía convencionales, que disponen de un solo haz UV que debe recorrer toda la base de impresión para ir curando la resina.

Esta máquina, además cuenta con un LCD de 2K con fuente de luz monocromática que permite imprimir al doble de velocidad que las de tipo RGB tricromáticas, logrando además unos resultados más estables.

Para imprimir un modelo 3D es preciso emplear un programa de laminado en el que permite establecer los parámetros de impresión y generar los soportes necesarios para sustentar las partes de la figura que no tienen contacto directo con la base de impresión o con otra estructura de la escultura situada por debajo de ellas.

El software de laminado utilizado para imprimir cada una de las partes de que constaba el ojo fue Chitobox v1.8.1. En él se configuró una altura de capa de 0,05mm y un tiempo de exposición de 2,5s. La velocidad de elevación se ajustó a 80 mm/min y la velocidad de retracción a 210 mm/min (Fig. 3)

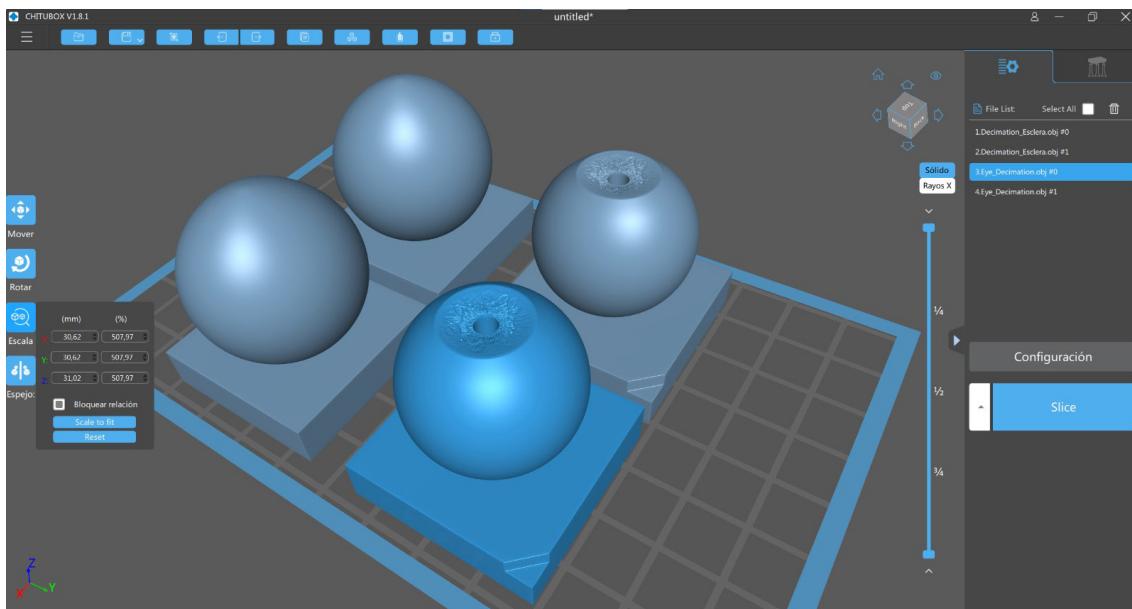


Figura 3. Importación y parametrización de los modelos 3D en el software Chitubox v1.8.1 (Imagen de elaboración propia).

El archivo resultante se guardó en una tarjeta de memoria SD que se insertó en la ranura de la impresora 3D para proceder a la reproducción. El tiempo total de impresión fue de 1h y 55min y se emplearon 67,62 ml de resina fotopolímerizable rápida ELEGOO standard (Fig. 4).

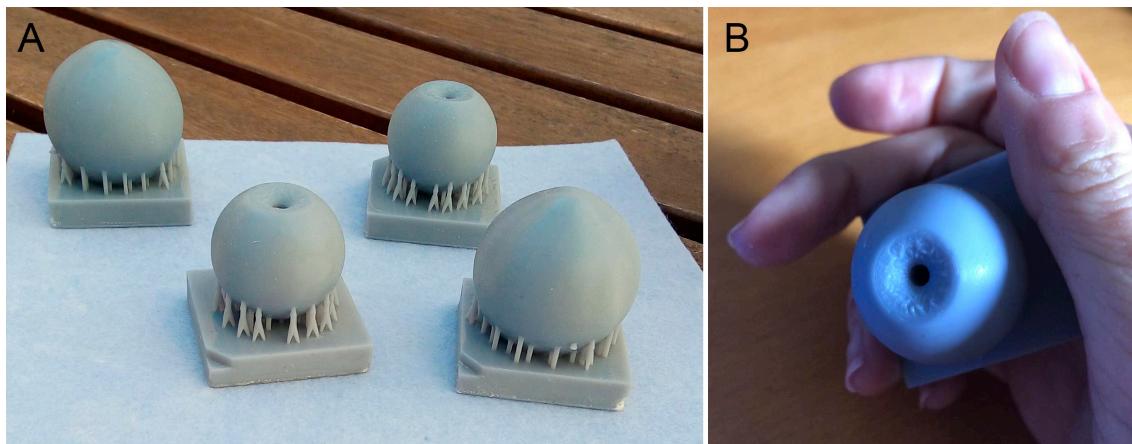


Figura 4. Muestras de los modelos reproducidos en resina fotopolímerizable (Imagen de elaboración propia).

2.2 Elaboración del molde del núcleo y vaciado en resina

A partir de las copias impresas de ambas figuras, núcleo del globo ocular y su cubierta exterior, se obtuvieron moldes con silicona de estaño Feroca Silastic 3481 de 1Kg con catalizador S83 y empleando el método de moldeado por colada (Fig. 5).



Figura 5. Moldes de silicona de estaño, obtenidos tras realizar el método de moldeado por colada y sus respectivos positivados en resina (Imagen de elaboración propia).

2.3 Pintado del iris y creación de los vasos sanguíneos de la esclera

En primer lugar, se aplicó una base de pintura negra con aerógrafo sobre el área del iris. De esta manera se consigue un fondo sobre el que pintar y el contorno se mantiene ligeramente difuminado (tal y como es el iris humano). Si el contorno fuera nítido no se conseguiría el efecto realista.

Se tomó como referencia una fotografía de un iris real para crear la paleta cromática. Esta imagen fue la misma empleada durante el proceso de creación del mapa alpha. Con el fin de lograr la máxima precisión durante el proceso de policromado del iris, se utilizaron pinceles extremadamente finos. Aunque generalmente se emplean pinturas

acrílicas, para este estudio se han elegido pinturas con base de alcohol, libres de ácidos. Se tomó esta decisión para comprobar la compatibilidad química con la resina y poder analizar la durabilidad del conjunto.

La aplicación de pintura se realizó según la técnica habitual en tres fases, trabajando empleando en las primeras capas colores más oscuros y en las siguientes capas tonos progresivamente más claros. Dependiendo del resultado que se quiera obtener, también es posible organizar las capas en sentido inverso, de colores claros a oscuros (Fig. 6).



Figura 6. Aplicación de pintura con base de alcohol a los modelos de resina (Imagen de elaboración propia).

Tras terminar el iris, se pintaron las áreas del globo ocular correspondientes a la esclera en unas tonalidades de amarillo anaranjado y posteriormente se cubrieron por una segunda capa de color gris claro con una ligera transparencia. Luego, se recreó la red de vasos sanguíneos de la esclera utilizando unas pequeñas hebras de hilo rojo. Estas pueden ser de algodón o de seda y se pegan con una pequeña cantidad de resina epoxi transparente.

2.4 Creación de la cubierta externa del ojo

Una vez que todas las piezas estuvieron pintadas, se recubrieron de resina transparente para recrear el brillo característico de la capa externa de la esclera y de la córnea. Para

ello, se realizó una mezcla conteniendo dos partes en volumen de resina transparente TRANSLUX D151 FAST por una del correspondiente catalizador, y se vertió rápidamente en los moldes de la cubierta externa para introducir en ellos a continuación las piezas pintadas de los globos oculares con mucho cuidado. Al sumergirlas, el orificio central creado para la pupila permite expulsar el aire y la resina sobrante.

Transcurridas 24 horas de catalización a temperatura de 25 ° C, la pieza estuvo lista para desmoldear y se procedió a extraer los positivos.

Las ventajas que presenta la resina empleada, es que es completamente transparente, lo que permite optimizar los tiempos de trabajo, sin tener que realizar el arduo trabajo de lijado las piezas.

En el proceso tradicional, se suele pulir con lijas de agua de distinto granulado y se continúa puliendo las superficies con pasta de cera en varias etapas. Todo este proceso es muy trabajoso y no se finaliza hasta conseguir un efecto completamente translúcido. Por este motivo, se suele exagerar la medida del grosor de la cubierta externa del ojo en su diseño para compensar la pérdida de volumen producida durante la fase de pulido.

Además, esta resina es resistente a los rayos ultravioleta, lo que significa que tarda más en amarillar que una resina de poliéster o una resina epoxi. Para conseguir la máxima transparencia, es importante ceñirse a los porcentajes recomendados por el fabricante y no aumentarlos, ya que podría coger un ligero tono amarillento.

3. Resultados



Figura 6. Aplicación de pintura con base de alcohol a los modelos de resina (Imagen de elaboración propia).

Mediante el procedimiento previamente descrito se han obtenido dos reproducciones hiperrealistas de ojos humanos de tamaño real mostrando un elevado grado de detalle volumétrico y cromático, especialmente en el iris. Ambos reflejan fielmente la forma del diseño creado mediante modelado 3D y no se aprecia en su superficie ningún rastro de las capas o puentes de impresión (Fig. 7).

En el iris, las pequeñas inflexiones creadas en su superficie mediante el programa de escultura digital se han conservado gracias al empleo de finas veladuras de pintura diluida durante la fase de policromado para evitar empastar los surcos.

El acabado superficial brillante recreando de forma bastante fiel la capa de lágrima que recubre tanto la esclera como la córnea se ha logrado por medio de una cubierta exterior de resina transparente.

4. Conclusiones

Las técnicas digitales permiten una mayor exactitud en cuanto a las medidas de diámetro, lo que hace que las piezas al imprimirlas encajen a la perfección a diferencia de lo que ocurre en los procesos tradicionales, en los que requieren frecuentemente realizar correcciones y ajustes.

La ventaja de emplear los programas de modelado digital es que asegura que el resultado obtenido sea preciso, fiable y fácilmente repetible. En cambio, un proceso artesanal siempre está expuesto al fallo humano o al accidente, por tanto, puede dar lugar a errores que obligarían a repetir incluso el proceso, con el gasto económico que esto conlleva debido al coste elevado de los productos que suelen emplearse, así como la pérdida de tiempo asociada que en ocasiones puede significar la pérdida de un cliente. Además, al tratarse de modelos digitales, pueden ser fácilmente modificados en tamaño o forma, permitiendo crear infinitas variantes a partir de una malla base sin la necesidad de modelar de cero una nueva matriz. De esta manera, se pueden crear bibliotecas de modelados para diferentes aplicaciones.

Hasta hoy, las impresoras de resina siguen siendo las que alcanzan un mayor grado de detalle, a diferencia de las impresoras que emplean la tecnología de modelado por deposición fundida (FDM) y esto se ha podido comprobar durante el caso que exponemos, ya que solo se pudieron reproducir los finos detalles del iris mediante impresoras de resina líquida y no mediante impresoras de filamento.

Por otro lado, la introducción en el flujo de trabajo de los últimos sistemas de impresión 3D hace que los procesos de producción sean menos laboriosos y se consiga un mayor registro de los detalles, aunque sería deseable que los tiempos de velocidad de impresión se reduzcan todavía más.

Agradecimientos

Los autores quieren expresar su agradecimiento a Bárbara Alonso Martínez por su apoyo y asesoramiento técnico durante la realización del estudio.

References

- Artopoulou, Ioli Ioanna, Montgomery, Patricia C., Wesley, Peggy J. y Lemon, James C. (2006). Digital imaging in the fabrication of ocular prostheses. *The Journal of Prosthetic Dentistry*, 95(4), 327-330. <https://doi.org/10.1016/j.jprost.2006.01.018>
- Ballestriero, Roberta. (2018). The Dead in Wax: Funeral Ceroplastics in the European 17th-18th Century Tradition. *The University of Houston Libraries*, 1(1), 13. <https://uh-ir.tdl.org/handle/10657/3001>

- Barrio Olano, Maite, Berasain Salvarredi, Ion, Muñiz Petralanda, Jesús, Miguéliz Valcarlos, Ignacio, Timón Tiemblo, María Pía y Azua Brea, Itziar. (2016). Propuesta de evaluación cultural de Bienes Muebles de Patrimonio religioso. Ge-conservación, ISSN-e 1989-8568, No. 9, 2016, pág. 45, 9, 45. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5590160&info=resumen&idioma=SPA> <https://doi.org/10.37558/gec.v9i0.327>
- Barrón García, Aurelio A. y Criado Mainar, Jesús. (2015). Bustos-relicario napolitanos de 1608 en la Colegiata de Borja. Cuadernos de Estudios Borjanos, 58, 73-113.
- Bazarte Martínez, Alicia. (2006). Veneración de reliquias y cuerpos de cera en los días de los Fieles Difuntos y Todos Santos. Patrimonio cultural y turismo 16.
- Cohen, Beth. (1991). Perikles' Portrait and the Riace Bronzes: New Evidence for «Schinocephaly». The Journal of the American School of Classical Studies at Athens, 60(4), 465-502. <https://doi.org/10.2307/148268>
- Enoch, Jay. (1999). First known lenses originating in Egypt about 4600 years ago. Documenta Ophthalmologica, 99, 303. <https://doi.org/10.1023/A:1002747025372>
- Escudero-Villanueva, Alberto. (2017). Oculoplastia en la prehistoria y la antigüedad. Afecciones de párpados, órbita y vías lagrimales y su tratamiento antes de la caída del imperio romano de occidente [Universidad Autónoma de Madrid]. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/681059>
- Foster, Karen Polinger. (2008). The Eyes of Nefertiti. En M. Ross (Ed.), From the banks of the Euphrates: Studies in honor of Alice Louise Slotsky. Pennsylvania State University Press.
- Hernigou, Philippe. (2013). Ambroise Paré's life (1510-1590): part I. International Orthopaedics, 37(3), 543. <https://doi.org/10.1007/S00264-013-1797-5>
- Hofree, Galit, Ruvolo, Paul, Bartlett, Marian Stewart y Winkielman, Piotr. (2014). Bridging the Mechanical and the Human Mind: Spontaneous Mimicry of a Physically Present Android. PLOS ONE, 9(7), e99934. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0099934>
- Howgrave-Graham, Robert Pickersgill. (1953). Royal portraits in effigy: some new discoveries in Westminster Abbey. Journal of the Royal Society of Arts, 101(4900), 465-474. <http://www.jstor.org/stable/41365498>
- Iwao, Seiichi, Iyanaga, Teizō, Ishii, Susumu, Yoshida, Shōichirō, Fujimura, Jun, Fujimura, Michio, Yoshikawa, Itsuji, Akiyama, Terukazu y Iyanaga, Shōkichi. (1995). Dictionnaire historique du Japon (Vol. 20). Maison Franco-Japonaise. https://www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1995_dic_20_1_951_t1_0023_0000_4
- Jain, Sidharth, Makkar, Sumit, Gupta, Sharad y Bhargava, Akshay. (2010). Prosthetic rehabilitation of ocular defect using digital photography: A case report. Journal of Indian Prosthodontist Society, 10(3), 190-193. <https://doi.org/10.1007/s13191-010-0027-8>
- Karydis, Christos, Kyriazi, Evangelia y Staka, Christina-Alkisti. (2021). Clothed wax effigies: construction materials, challenges and suggestions for preventive conservation. Conservar Patrimonio, 36, 62-81. <https://doi.org/10.14568/cp2020006>

- Lucas, Alfred y Harris, John Richard. (2011). *Ancient Egyptian materials and industries.* Dover Publications.
- Moghadasi, Abdorreza Naser. (2014). Artificial Eye in Burnt City and Theoretical Understanding of How Vision Works. *Iranian Journal of Public Health*, 43(11), 1595. [/pmc/articles/PMC4449516/](https://pmc/articles/PMC4449516/)
- Montiel Alvarez, Teresa. (2015). La muñeca a lo largo del siglo XIX. 19, 166-177. <http://www.aacademica.org>.
- Navarro Guillen, Bernardino. (2019). La expresión del dolor en la imaginería religiosa. En Alejandro Cañestro Donoso (Ed.), *SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola* (pp. 153-156). Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7669799.pdf>
- Patil, Sanjayagouda, Meshramkar, Roseline, Naveen, Bandlar y Patil, Narendra. (2008). Ocular prosthesis: A brief review and fabrication of an ocular prosthesis for a geriatric patient. *Gerodontology*, 25(1), 57-62. <https://doi.org/10.1111/j.1741-2358.2007.00171.x>
- Raizada, Kuldeep y Rani, Deepa. (2007). Ocular prosthesis. En *Contact Lens and Anterior Eye* (Vol. 30, Número 3, pp. 152-162). <https://doi.org/10.1016/j.clae.2007.01.002>
- Rickitt, Richard. (2006). *Designing Movie Creatures And Characters: Behind the Scenes With the Movie Masters.* 2006, 176. https://books.google.com/books/about/Designing_Movie_Creatures_and_Characters.html?hl=es&id=iLnhGidN8Y8C <https://doi.org/10.4324/9780080927435>
- Riva, Alessandro, Conti, Gabriele, Solinas, Paola y Loy, Francesco. (2010). The evolution of anatomical illustration and wax modelling in Italy from the 16th to early 19th centuries. En *Journal of Anatomy* (Vol. 216, Número 2, pp. 209-222). John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1111/j.1469-7580.2009.01157.x>
- Robson Strahlendorf, Evelyn y Tomlinson, Judy. (1990). *Dolls of Canada : A Reference Guide.* En University of Toronto Press. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/reader.action?docID=4671438&ppg=10#https://doi.org/10.3138/9781442674028>
- Roda Peña, José. (2009). La escultura barroca del siglo XVIII en Andalucía occidental. *Cuadernos de Estepa* 4, 84-111. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/30775/la%20escultura%20barroca%20del%20siglo%20xviii%20en%20andalucia%20occidental.pdf?sequence=4>
- Rodríguez Simón, Luis Rodrigo. (2009). Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, 457-479. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/278>
- Rühse, Viola. (2019). Duane hanson's man on mower: A suburban american everybody in the mid-1990s. En *Popularisation and Populism in the Visual Arts: Attraction Images* (pp. 138-151). <https://doi.org/10.4324/9780429467882-10>
- Sánchez González, Linda N., Barceló Santana, Federico H., Jiménez Castillo, René y Alejandro Benavides Ríos, Ii. (2012). Revista Odontológica Mexicana Accelerated physical deterioration of in vitro ocular prostheses. Núm. 1 Enero-Marzo, 16, 14-17. www.medigraphic.org.mxhttp://www.medigraphic.com/facultadodontologiaunam <https://doi.org/10.22201/fo.1870199xp.2012.16.1.30323>

- Sánchez Moreno, José. (1945). Vida y obra de Francisco Salzillo. En *Vida y obra de Francisco Salzillo*. https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/6331/1/N_3_Vida_y_Obra_de_Francisco_Salzillo.pdf
- Sánchez Reyes, Gabriela, Velázquez Ramírez, José Luis y Montes Marrero, Ana Lucía. (2016). La radiología digital para relicarios de ceroplastica: estudio interdisciplinar para identificar el sistema constructivo y la ubicación de los restos óseos. *Geconservación*, ISSN-e 1989-8568, No. 10, 2016, págs. 54-65, 10, 54-65. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5764324&info=resumen&idioma=SPA> <https://doi.org/10.37558/gec.v10i0.370>
- Scandellari, Filippo. (s. f.). *Busto femenino en una urna - Colección - Museo Nacional del Prado*. Recuperado 28 de octubre de 2021, de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/busto-femenino-en-una-urna/3edbc47f-ea45-4b8a-9926-8d38ef9eda9e>
- Schneider, Sara. (1997). Body Design, Variable Realisms: The Case of Female Fashion Mannequins. *Design Issues*, 13(3), 5-18. <https://doi.org/10.2307/1511936>
- Seco Álvarez, Myriam, Ruiz Conde, Antonio, Villegas, María Ángeles y Sánchez Soto, Pedro José. (2003). El vidrio en la civilización egipcia. Descripción de piezas de vidrio del tipo incrustaciones de una colección de la Universidad de Sevilla. *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 42(4), 223-228. <https://doi.org/10.3989/cvv.2003.v42.i4.639>
- Shields, Carol, Shields, Jerry, Potter, Patrick De y Singh, Arun. (1994). Problems with the hydroxyapatite orbital implant: experience with 250 consecutive cases. *British Journal of Ophthalmology*, 78(9), 702-706. <https://doi.org/10.1136/BJO.78.9.702>
- Spies-Gans, Paris Amanda. (2017). "The Fullest Imitation of Life": Reconsidering Marie Tussaud, Artist-Historian of the French Revolution. *Journal18*, 3. <https://doi.org/10.30610/3.2017.8>
- Staiti, Alana. (2020). Real Women, Normal Curves, and the Making of the American Fashion Mannequin, 1932-1946. 28(4), 403-431. <https://doi.org/10.1353/con.2020.0029>
- Strege, Gayle. (1999). The art of selling: a history of visual merchandising. En *Historic Costume & Textiles Collection*. The Ohio State University. https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/44670/Art_of_Selling_A_History_of_Visual_Merchandising_sm.pdf
- Strudwick, Helen. (2016). La enciclopedia del Antiguo Egipto. Edimat Libros.
- Suzuki, Hiroyuki. (2011). The Buddha of Kamakura and the "Modernization" of Buddhist Statuary in the Meiji Period. *The Journal of Transcultural Studies*, 2(1), 140-158. <https://doi.org/10.11588/ts.2011.1.7332>
- The Metropolitan Museum of Art. (s. f.). Bronze portrait bust of a young boy. Recuperado 12 de noviembre de 2021, de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255215>
- Uda, Masayuki, Yoshimura, Shinobu, Ishizaki, Atsushi, Yamashita, Daisuke y Sakuraba, Y. (2007). Tutankhamun's golden mask investigated with XRDF. *International Journal of PIXE*, 17(01n02), 65-76. <https://doi.org/10.1142/s0129083507001113>

- Walshaw, Emma Grace, Zoltie, Timothy, Bartlett, Paul y Gout, Taras. (2018). Manufacture of a high definition ocular prosthesis. *British Journal of Oral and Maxillofacial Surgery*, 56(9), 893-894. <https://doi.org/10.1016/j.bjoms.2018.08.016>
- Wellington, Robert. (2017). Antoine Benoist's Wax Portraits of Louis XIV. *Journal18*, 3. <https://doi.org/10.30610/3.2017.6>
- Wijayasinghe, Indika B., Das, Sumit K., Miller, Haylie L., Bugnariu, Nicoleta L. y Popa, Dan O. (2019). Head-Eye Coordination of Humanoid Robot with Potential Controller. *Journal of Intelligent and Robotic Systems: Theory and Applications*, 94(1), 15-27. <https://doi.org/10.1007/S10846-018-0948-8>
- Zoltie, Timothy, Bartlett, Paul, Archer, Tom, Walshaw, Emma y Gout, Taras. (2021). Digital photographic technique for the production of an artificial eye. *Journal of Visual Communication in Medicine*, 44(2), 41-44. <https://doi.org/10.1080/17453054.2021.1882294>

Listado de imágenes

Figura 1. Modelado 3D del globo ocular: A) En la imagen se muestra el núcleo que representa el globo ocular, así como otra pieza de mayor diámetro para crear la cubierta exterior de la esclera y la córnea; B) Modelo 3D del ojo mostrando la malla poligonal del globo ocular (abajo) y cubierta exterior (arriba); C) Render del modelo digital.

Figura 2. Creación del iris en el modelo 3D: A) Imagen alpha del iris realizada en el programa de Adobe Photoshop versión 22.3.0; B) Se muestra el detalle obtenido a partir del desplazamiento de la geometría, una vez aplicada la imagen alpha en el programa Zbrush.

Figura 3. Importación y parametrización de los modelos 3D en el software Chitubox v1.8.1.

Figura 4. Muestras de los modelos reproducidos en resina fotopolimerizable.

Figura 5. Moldes de silicona de estaño, obtenidos tras realizar el método de moldeado por colada y sus respectivos positivados en resina.

Figura 6. Aplicación de pintura con base de alcohol a los modelos de resina.

Figura 7. Acabado final de los ojos artificiales tras desarrollar el proceso previamente descrito.

Mujeres expropiadas de su universo simbólico; los simulacros culturales del patriarcado

**Women expropriated from their symbolic universe;
the cultural simulations of patriarchy**

Giselda E. Hernández Ramírez

Universidad de las Artes de Cuba

giseldahernandezramirez@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1893-4509>

Recibido: 13/12/2022

Revisado: 18/12/2022

Aceptado: 18/12/2022

Publicado: 01/01/2023

Sugerencias para citar este artículo:

Hernandez Ramírez, Giselda E. (2023). «Mujeres expropiadas de su universo simbólico; los simulacros culturales del patriarcado», *Tercio Creciente*, 23, (pp. 71-82), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.23.7649>

Resumen

Esta cartografía textual pretende reconceptualizar los textos etnográficos recogidos por Samuel Feijoó y su equipo sobre las *Madre de Aguas*, para develar la expropiación simbólica de la cual han sido objeto las mujeres, y que han actuado como universales culturales mediante los simulacros culturales del patriarcado y como parte de los procesos de normalización social.

Palabras clave: femenino, madre de aguas, simulacros culturales, simbólico, patriarcado, códigos culturales, normalización social, cartografía textual.

Abstract

This textual cartography aims to reconceptualize the ethnographic texts collected by Samuel Feijoó and his team on the *Madre de Aguas*, to reveal the symbolic expropriation to which women have been subjected, and which have acted as cultural universals through the cultural simulations of patriarchy and as part of processes of social normalization.

Keywords: Feminine, Mother of Waters, Cultural Simulations, Symbolic, Patriarchy, Cultural Codes, Social Normalization, Textual Cartography.

Introducción

De pequeña visitaba a mis abuelos paternos en San Diego del Valle, provincia de Villa Clara, a unos kilómetros de la casa pasaba el río Sagua que reptaba sinuosamente dibujando un paisaje aderezado por los cuentos de los guajiros quienes, de generación en generación, conservaban algunos mitos sobre apariciones de güijes y Madre de Aguas en una charca que se hallaba en el río, abandonada por el miedo. Sin prestar atención a las advertencias de los mayores, iba a caballo al río y me lanzaba desde una liana a la misteriosa charca, no pocas veces fui sentenciada a padecer fiebres y hasta la muerte por no atender a los maleficios que padecían aquellos que molestaban a esta madre mitológica que vivía en la oscura charca y, que en criterio de los moradores era la causa de ahogamientos humanos acontecidos en el lugar así como, la pérdida del ganado.

Con tamaños antecedentes transgresores comencé a releer el acucioso trabajo realizado por Samuel Feijóo, Adalberto Suárez¹, Alberto Anido² y Aida Ida Morales³ en torno a la recopilación de mitos que aludían a las Madre de Aguas, abundantes en toda Cuba, particularmente en la región central, y a mi recuerdo vino la imagen de un trabajo realizado por la bailarina y coreógrafa Hilda Rosa Barrera Cabello⁴ con su proyecto danzario *Signos* que giraba en torno a estos seres.



Fotografía del programa del ballet mitológico cortesía del Dr.C Noel Bonilla Chongo 3 de septiembre 2020.

¹ Colaboró en la recopilación del mito de las Madres de Agua.

² Compositor, investigador, dibujante integrante del grupo Signo.

³ Investigadora, pintora graduada de la academia San Alejandro integrante del grupo Signo.

⁴ Comunicación personal del Dr.C Noel Bonilla Chongo 3 de septiembre del 2020.

Así, emprendí el viaje con la única finalidad de re/visitar estos mitos en la búsqueda de los referentes simbólicos femeninos subyacentes en los mismos, expropriados por el patriarcado, que operan en la actualidad en las construcciones sociales, ideológicas, culturales, normalizadas a partir de disimetrías sexuales que erigen a las mujeres desde la minusvalidación. Por esta vez mi intención es, reconceptualizar el texto etnográfico para acercarlo al texto literario (Anta y Palacios 2003, p. 37, Marcus; Cushman 1982), a partir de que las culturas aborígenes que dieron origen a los mitos de Madre de Aguas no perviven en Cuba, así se indagará en éstos, como hibridaciones culturales éticas/estéticas, racionales y transculturales con la idea de revelar el valor simbólico preservado en los mismos, así como en la “incommensurabilidad” de las distintas lógicas culturales; para ello, en un primer momento me referiré a estos símbolos y a posteriori valoraré cómo han sido abordados desde la mitología y los cuentos mediante una cartografía textual.

Un giro necesario al mito de Higía. La serpiente como símbolo de lo femenino.

Diversos estudios han apuntado a que en el mundo antiguo europeo no existían dioses masculinos, por contra, se adoraba a una Diosa y dentro de los conceptos religiosos no se tenía en cuenta la paternidad, (Yarza, F.1999) -aspecto descrito para otras culturas como la indígena en Cuba⁵, sin embargo, los estudios desde la arqueología feminista, de género, queer, han aportado desde la década del 80 del pasado siglo nuevas perspectivas al respecto al visibilizar el papel de las mujeres desde la llamada prehistoria y cómo se fue construyendo la marginación de las mismas desde las sociedades cazadoras-recolectoras⁶.

Destejiendo el manto del silencio y a partir de lo que la mitología iconológica⁷ aporta revisito el mito de Higía o Higíeia diosa griega de la sanidad hija de Asclepio y Lampecia⁸ (Yarza, F. 1999) hermana de Telésforo, Yaso y Panacea, diosa de la sanación, la limpieza, la luna, de cuyo nombre proviene la palabra higiene; en la mitología romana se conoció como Salus, en la representación icónica de la misma se hallan referentes femeninos que en el proceso de empoderamiento patriarcal se han diluido en el tiempo o han migrado genéricamente de manera forzosa y que simbólicamente guardan alguna relación con las Madre de Agua.

Iconográficamente Higía se representó como una mujer joven de pie y ataviada su cuerpo se hallaba envuelto por una serpiente que bebía de la copa que la diosa lleva en su mano, esta divinidad se popularizó en el siglo V a.C tras la plaga que azoló a Atenas entre el 429 y 427 a.C, sus templos principales se hallaban en Corinto, Pérgamo et al, sus estatuas se cubrían con prendas de vestir y cabellos de mujeres y le fueron conferidos himnos en su honor⁹. Con el establecimiento del patriarcado el significado y el

5 Atabey era la madre del ser supremo Yúcaho Bagua Maórocoti quien no tenia padre.

6 Hernández, G. 2021 Arqueología feminista en Cuba. Retos.

7 Método aplicado desde 1882 por Slater Calverley, Collingwood y Sophus Bugge a posteriori otros autores lo han utilizado.

8 Según Yarza, C. 1999 Diccionario de Mitología p.117

9 Los romanos realizaron una copia de Higía en este caso la diosa se halla sentada.

significante iconológico femenino (en Higía) se perdió dando al traste con la prevalencia del masculino (en Asclepio) que fue transmitido por continuidad cultural como ícono de la medicina tras su normalización.

No obstante, la Copa de Higía ícono de la farmacéutica, es un poderoso símbolo femenino en el cual se sintetizan las características de los ofidios, así como el de las copas como contenedores. La Serpiente y el Cádiz aluden a la curación, al poder de las mujeres médicas devenidas curanderas o chamanas que remedian con hierbas que crecen en la madre tierra, la gran paridora, en la que se perpetúan los ciclos de vida/muerte/vida. Asimismo, la copa o cáliz apunta al cuerpo femenino como portador y continente de la vida, metaforizado en el objeto que guarda la medicina sanadora.

Con el advenimiento del judeocristianismo -una religión fundamentalmente patriarcal- se asumen estos símbolos paganos sin embargo, se excluyó el referente simbólico femenino y se construyó uno nuevo. La copa por ejemplo, pasó a ser un símbolo contenedor de la sangre de Cristo únicamente utilizado por los hombres que son los que abrían de oficiar la misa con lo cual, se borraría cualesquier alusión femenina al cáliz. Otra historia se hubo de tejer alrededor de la serpiente y Eva como constructos culturales que desterraban a las mujeres descendientes de aquella primera pecadora, confinándola y haciéndole padecer entre otras, dolores en el parto.

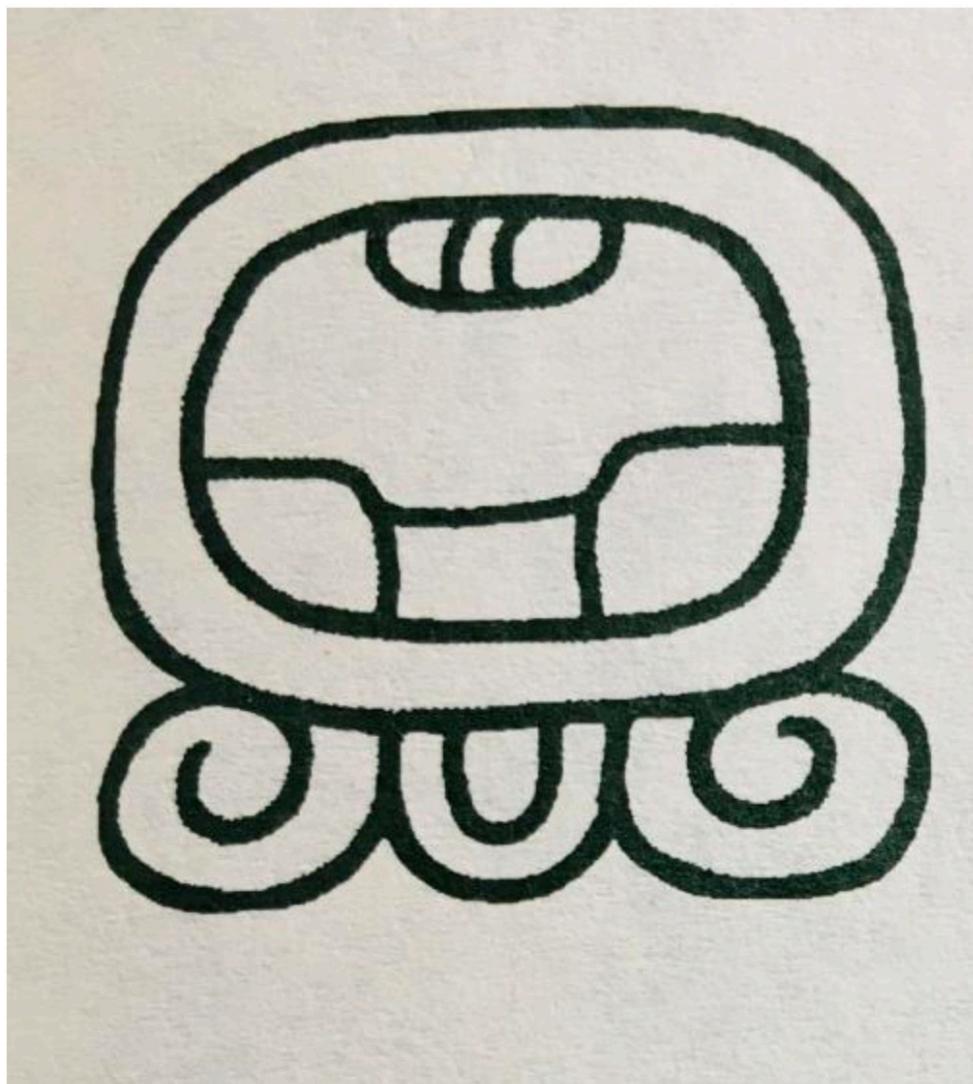
Esta construcción cultural y su posterior normalización en alguna medida guarda relación con la satanización elaborada alrededor de los ofidios: el miedo que en general se les tiene legado transmitido por continuidad cultural con un lazo vincular genérico y discriminatorio. Para ello, se utilizaron diversos reforzadores que aludían a lo femíneo como sinónimo de transgresión, imprudencia, ingenuidad, pecado, poca inteligencia, pues las mujeres fueron atraídas y engañadas por la serpiente como símbolo del mal, rasgos elocuentes de una cultura androcéntrica y falocéntrica que aún pervive.

Siguiendo pistas sobre el concepto semiótico de la cultura de Clifford Geertz, 1990, entramado con la teoría interpretativa de la cultura influenciada por la tradición simbolista de Víctor Turner y Mery Douglas, Anta y Palacios, 2003, se pueden leer en los antedichos mitos emergentes explícitos que prefiguraron la construcción de la culpa femenina primigenia como referente, que naturalizaron la pérdida y/o expropiación simbólica por parte de este género, extensiva a la hembra de otras especies¹⁰. Este simulacro cultural que se valió de los juegos de la cultura expropió símbolos femeniles en la medida que el patriarcado se empoderaba y en su ascenso se ocultó ¿por qué la serpiente¹¹ se halla coligada a lo femenino?

10 El pecado primigenio dirigido a la hembra se normaliza en guiños culturales tales como: la hembra de casi todas las especies animales es menos vistosa que el macho, la hembra es la que caza en el caso de las leonas et, al.

11 La serpiente se halla en otros símbolos como el caduceo, vara rodeada por dos serpientes coronadas por un par de alas. Este es el símbolo del comercio y las instituciones comerciales se utiliza por algunas facultades de ciencias económicas por ejemplo en países como Chile, Salvador, Uruguay y Colombia. El caduceo también es utilizado como símbolo de comisarios navales o administradores de barcos.

Estos reptiles, al igual que lo femíneo, se caracterizan por su naturaleza cíclica, pueden cambiar su piel elemento consonante con la capacidad de lo mujeril de resurgir,emerger, reponerse, adaptarse, crear¹². En el Nawual Kan serpiente, representa la madurez, el maíz, amarillo, respeto chicote del mundo, guardián del bosque y la cuerda para medir, este signo encarna la paz, verdad y justicia como manifestaciones del Corazón del cielo y la Tierra. (Guoron, P. 2010 p.39).



DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/tc23.7649>
 Investigación

Foto tomada de Guoron, P. 2010. Kipusil Nawali. Magia y leyendas de nawuales.

12 Culturalmente el hombre como proveedor suministra los alimentos pero la mujer es quien crea los platos.

Tras la ruta de la piel -nuestro mayor órgano-, que diariamente muere se me antojan relaciones con los grandes ciclos de restitución y muerte de la naturaleza y aunque esto ocurre también en la piel del hombre la metáfora icónica atrapa esa capacidad que tiene la mujer de reponerse de todo lo que acontece en su vida, hasta de su muerte cultural. Como ya se había dicho en la madeja cultural androcéntrica que construyó occidente la mujer, no sólo fue expropiada de sus potencialidades como médico sino que padeció el exilio hacia prácticas de sanación, brujerías, a lo oculto que por demás, eran perseguidas por los hombres así, se le arrebataron importantes íconos simbólicos y posibilidades cognoscitivas. No obstante, a estas usurpaciones y violencias icónicas operadas por continuidad cultural por el sistema patriarcal sobre lo femenino, la Copa de Higía se utilizó como símbolo de la farmacéutica al menos desde el siglo XVIII en Francia y a posteriori fue asumida por la Asociación Americana de Farmacéuticos de Australia, Pakistán y la Federación Internacional Farmacéutica. Otros mitos nacerían en América -por invención independiente- en los cuales se halla un leitmotiv, los ofidios, lo femenino exiliado o satanizado y el ciclo vida/muerte/vida.

Madre de Aguas. Cartografía textual. Reconceptualización del texto etnográfico.

Feijoó (2003) recolectó varios mitos sobre las Madre de Aguas en Brasil, Colombia, el Amazonia y Cuba concluyendo que estos pertenecían a las culturas indígenas que vivieron y viven en América. Un análisis de los mismos aportan los siguientes aspectos comunes: alusión a lo femenino, feérico lo cual da fe de los procesos de transculturación cultural que se suscitan en América, la serpiente o majá en el caso de Cuba como ser que porta los ciclos vida/muerte/vida, el agua dulce, en especial los ríos y dentro de ellos las charcas como lugares mágicos donde habitan las Madre de Aguas.

En *Catauro de seres míticos y legendarios de Cuba* de Rivero, M. y Chávez, G. 2005 se las describe como grandes serpientes legendarias que habitan en ríos, charcos o lagunas, en el archipiélago proliferaron en las zonas rurales muchos mitos sobre los majaes y según el arqueólogo Izquierdo, G. (2020, comunicación personal) la cerámica aborigen contiene elementos icónicos de estos ofidios y aparecen figuras serpentiformes en el arte rupestre, dibujos, petroglifos y cerámica, igualmente, los ofidios fueron adorados en Egipto, la India, Centro y Suramérica.

En el mito brasileño recogido por Feijoó y que adapto para su posterior análisis narra que: había un hombre muy pobre que se sentaba en un roca en la orilla del río y que allí vio una madre de aguas con los cabellos sueltos, un día aprovechó que estaba de espaldas y logró llevársela con él y se casó con ella, la madre de aguas le recomendó que nunca podía maldecir a los que viven bajo el agua, a partir del matrimonio el hombre logró tener hijos, riquezas y armonía pero cuando la madre de aguas quiso volver al río comenzó a desatender los niños y la casa con el propósito de hacer enojar al esposo, el día llegó y el esposo maldijo en voz baja a la gente de abajo del agua, acto seguido se abrió un hueco en medio de la sala y la madre de agua comenzó a entonar una canción: “nos vamos

todos, nos vamos todos... el dinero, los criados, los niños, los animales” y uno a uno iban cayendo en el hueco, todo desapareció dejando pobre y solo al hombre nuevamente¹³.

En éste aparecen contenidos algunos códigos culturales que se reiteran en otros mitos tales como: los hombres ven con mayor frecuencia a la Madre de Aguas, los avistamientos ocurren en lugares solitarios y estuarios de agua dulce, se reitera el ciclo vida/muerte/vida entramado en el de pobreza/riqueza/pobreza ante la trasgresión del tabú; la Madre de Aguas le revela antes del matrimonio al hombre que no puede maldecir a los que viven bajo el agua, “ella como ardid utiliza el abandono de las tareas domésticas para regresar al río suceso que provoca que el esposo denigre a los que habitan en ese submundo con la consustancial pérdida de todos los bienes adquiridos” aquí se halla inscripta una idea profunda del patriarcado las mujeres mienten y traen pobreza a los hombres. Estas imágenes reiteradas en cuentos de hadas, y literatura infantil en general han ido conformando un mundo sexista, bipolar, antagónico que no remite a la diversidad pues su fin es justificar la sujeción de un sexo sobre otro.

Atesora otros referentes de lo femenino tales como: lo femenino es portador de riqueza y crecimiento pero, la mujer ha sido confinada a las labores de mantenimiento, resumidas en las 3C casa, cocina y cuidadora situación que puede ser revertida. Lo femenino es medial se halla arriba y abajo, en lo que se ve y lo que se oculta, de ahí la frase discriminatoria y aprehendida “a las mujeres no hay quien las entienda”, que sin dejar de ser machista es reveladora de aspectos del pensamiento de las mujeres no adocenadas que resultan indescifrable e inoperante para la lógica masculina pues, lo inteligible femenino se halla en dos planos.

Asimismo, subyace un pensamiento legado por el patriarcado por continuidad cultural que origina y contiene violencia simbólica pues alude a lo engañosa que solemos ser las mujeres, y se nos describe como seres capaces de utilizar ardides y encantamientos para seducir a los hombres. Todo ello refuerzan constructos culturales aprehendidos desde la infancia que indican que las niñas solo deben mostrarse, limpias, ordenadas, obedientes, representación que va dirigida a la parte objetivable del cuerpo femenino y que destierra el mundo de los pensamientos y su expresión a través de las palabras, como parte de la dicotomía mente/cuerpo, masculino/femenino donde la primera del par se halla empoderada y visibilizada desde el patriarcado, por contra, al universo masculino le corresponde el mundo del desarrollo de las ideas y al femenino el cuerpo como un accesorio que hay que mostrar siempre bello para encajar socialmente, a las niñas no se les escucha, se les ve pero ... portan un maleficio que acarrea pérdida a lo masculino en tanto lo debilita y empobrece aspecto apreciable en otros mitos. En el mito colombiano así como en el amazónico recogido por Feijoó se repiten estos aspectos antes mencionados solo que, la Madre de Aguas son grandes monstruos, ofidios, serpientes o boas a diferencia de los de Cuba donde, ocurre una variación de la matriz mítica pues, en el archipiélago la Madre de Aguas son majaes. Adaptaré de igual modo alguno de estos mitos para realizar el análisis de los mismos.

13 Feijoó, S. (2003), p. 143-144

Madre de Aguas Devoradoras.

Cuenta Feijoó que el viejo Nicolás Iznaga había visto en la laguna de la Josefa la del Itabo una Madre de aguas y un güije y que por el año 1922 vino un hombre a darle agua a su yegua y ambos desaparecieron y que al otro día en la laguna se podía ver una mancha de sangre, Nicolás aseguraba que en otra oportunidad Arcadio fue a pescar y desapareció también y que esa era la Madre de aguas que comía gente porque los güíjes no hacían esas cosas¹⁴.

Tanto en éste como en otros colectados por Feijoó aparecen referentes culturales que se reiteran y, al trasmisitirse por continuidad crean un falso cultural genérico, y los hay, en donde la Madre de Aguas asoma con tarritos, no muere, no se puede mirar, pues ello trae mala suerte, fiebre y hasta la muerte, asimismo, estos seres maléficos engullen reses, caballos, y por último en las charcas u ojos de aguas donde aparecen ellas el agua suele ser más fría y nunca se agota.

Sin embargo, éstos junto a otros mitos son contenedores culturales iniciáticos que aluden a mensajes dirigidos a la mujer a través de los cuales se tamizan poderosas claves tales como: lo femenino tiene acceso completo a lo que fluye y alimenta la tierra, a la fertilidad, a dos planos, de ahí su naturaleza dual, intuitiva y medial metaforizados en el río que puede ser calmo pero si se agita arremolina sus aguas. Otras metáforas que apostillo: el agua fluye, es origen de la vida “y” “y”¹⁵, lo femenino relacional asociado al agua prorrumpo como representante del fluir de las ideas y el lenguaje toda vez, que la mujer se empodera, asimismo hay referencia al cambio eterno, el movimiento elíptico, el río abre las piernas de la tierra para hacerse paso, cuando está calmo florecen árboles y plantas, los animales se sirven de él para saciar la sed y, cuando crece arrolla todo cuanto se encuentra en su camino tal y como somos las mujeres no domesticadas culturalmente. Dentro de los mitos recogidos por Feijoó y su equipo llama la atención el de Jibacoa que da crédito de los procesos de transculturación cultural que se llevaron a cabo en el archipiélago a partir de las migraciones de yucatecos a Cuba.

Mito La Madre de Aguas del Río Negro en Jibacoa.

Juan Hernández, en Jibacoa, Villa Clara, cuenta que desde niño le tuvo terror a la Madre de Aguas que vivía en la poza del valle y que esta Madre de Aguas tenía una acompañante La Llorona que era horrible que pasado años fue al lugar para verla y no había na...¹⁶

14 Feijoó p. 151

15 PinKola, C. 2001. lo utiliza para referirse a la femenino entendido en este caso como: lo femenino es relacional no dicotómico.

16 Feijoó 2003, p. 158 159.

La Llorona¹⁷, mito que procede de México, atesora la sinergia de los viajes de ida y vuelta así como los vínculos culturales entre América y España como evidencia de los procesos de aculturación y posterior transculturación.

Juan O` Farril, informante de Feijoó (ibídem, p.164), cuenta una aparición de una Madre de aguas a una mujer, este mito se recogió en Santa Clara y lo contó Agustín Cuadrado, se trata de una mujer que iba pasando por el río y ve en la otra orilla una madre de aguas que se peinaba, ésta le pide un objeto a la que pasaba, que se niega saliendo espantada del río, pero cuenta lo que vio y por esto es castigada por la madre de agua que la confina a vivir en una silla de ruedas.

En éste se encubren aspectos iniciáticos subsumidos en el mito, pues, la madre de aguas pide un objeto y la mujer se niega, esta actitud representa un momento de presión cultural, que resumo en el apego a los arquetipos culturales construidos para la mujer, el encostramiento cultural del cual somos objetos desde niñas a través de las estructuras de acogida y la escolarización en general, esta metáfora de la negativa a dar un objeto sintetiza la paralización de lo femenino a crear, existir, ¿cuántas veces las mujeres nos negamos la creatividad por estar inmersas en cuidar de todos los miembros de nuestras familias?

El mito alecciona, ésta postura tantas veces asumida trae consigo, la inmovilidad cultural, la mujer tullida es una poderosa imagen, pues nosotras tenemos que esforzarnos mucho cuando dejamos de normalizar la violencia simbólica, psicológica y algunas se entumecen no pueden llevar a cabo ideas, están detenidas regularizando lo que la cultura opresiva continúa perpetuando por continuidad cultural, el sacrificio. El trabajo creativo femenino, con una dualidad normalizada culturalmente, se torna esclavizante pues la jornada continúa en la casa pero... sin remuneración, estudiar, trabajar, votar, decidir ser madres o no, son derechos. Estos logros están cargados de otras violencias que han crecido como líquenes que ahogan a la mujer contemporánea y tienden a contenerla. Normalización cultural ejecutada por otras mujeres que actúan como vigilantes culturales del modelo patriarcal¹⁸, es por ello, que se hace necesario sanear la mente femenina.

De vuelta a los mitos, en el que sigue esta Madre de aguas que se describe con aspecto de sirena, corrobora lo medial, lícito exclusivamente a lo femenino.

En Santa Clara, Alberto Suárez¹⁹, recogió otro mito: *Castigo de una Madre de Aguas a su presunto asesino*, se trata de un viejo que muy callado se mete al río para matar a la Madre de Aguas, ésta se percata y sale huyendo hasta el mar y el viejo muere de una enfermedad que le envía como castigo la Madre de Aguas.

17 Según Pinkola, C. 2001, este mito se remite al siglo XVI cuando los conquistadores invaden los pueblos aztecas p. 244 y en Cuba aparece una variación del mismo con La llorona de la Yaya.

18 Las vigilantes culturales del modelo patriarcal aparecen en números cuentos infantiles, son mujeres normalizadas que oprimen a otras para perpetuar el modelo sirva de ejemplo la relación de doncellas con la familia punitiva.

19 Feijoó, S. ob.cit. p. 160.

Las ideas contenidas en este mito revisten una importancia crucial y resguardan diversos códigos, en este caso el viejo que entra al río para dar muerte a la Madre de aguas es una síntesis metafórica del ciclo vida/muerte/vida, pues, para que nazcan nuevas percepciones materializadas en ideas de lo femenino, deben morir los viejos constructos culturales, lo arcaico acarrea muerte cultural pero estas representaciones entran en el río creativo de manera callada, somos las mujeres sin saberlo quienes seguimos normalizando estos arquetipos por continuidad cultural cuando educamos a nuestros hijas/os bajo los ropajes falocéntricos, no obstante, la intuición femenina crea discontinuidad cultural cuando se pone a salvo de los arquetipos culturales y las nuevas ideas fluyen, recorren la tierra y van al mar.

El viejo es un símil de la mujer normalizada por la cultura, encostrada, que trasmite por continuidad cultural el patrón patriarcal. Este mito ratifica los aprendizajes culturales que todos ellos contienen pues, en Santa Clara no hay costa, esta ciudad se halla en la región central del archipiélago aspecto que ratifica lo que en otras oportunidades he apuntado: los mitos contienen códigos, mensajes experienciales, sabiduría ancestral como metáforas sociales que ayudan a captar el sentido de las cosas sin la escisión construida en occidente entre lo cultural y lo natural pues, no se conceptualiza, en ellos dialogan la unidad y la diversidad humanas. Acercarse a los mismos desde una racionalidad objetivable nos limita²⁰.

La Madre de Aguas come carneros, terneros y chivos²¹, avistada entre Amaro y Sitio Grande, narra otra aparición a una mujer, en este caso la misma se hallaba lavando en el río, al ver a la Madre de Aguas se asusta, deja la ropa y no la vuelve a encontrar, a este ser los moradores le adjudicaron la pérdida del ganado. Este mito como otros permiten una pluralidad interpretativa del texto (Roland Barthes) y si eso ocurre, se logró mi pretensión. Excavando en el texto saltan acciones como lavar en el río, metáfora que hace referencia a rituales purificadores, y que, remiten a las ideas que deben ser esclarecidas así como a los pensamientos inservibles que se deben dejar en el río para no encontrarlos, el hecho de que esta madre engulla este tipo de ganado que poseen carnes tiernas es una alusión directa a las nuevas ideas.

Como parte del proceso transcultural del cual fuese, y es, objeto Cuba, aparecen mitos de Madre de Aguas al servicio de Santeros. En la interpretación textual de los recolectados por Feijoó y su equipo de trabajo (2003), se distingue un leitmotiv que apunta a la abundancia pues, en las charcas donde estos seres habitan nunca falta el agua, ello da fe de la inventiva femenina, su capacidad creativa y el caudal de ideas frescas que poseemos. Las mujeres, como los anfibios que viven en la tierra y en el agua, ocupamos planos creativos diversos dentro de los que destacan: profesional y/y ama de casa, madre y/y hija y/y esposa, que no se dicotomizan sino que operan como una espiral eterna en movimiento que no añade separación pero... si esclaviza en no pocas oportunidades.

20 Ver Hernández, G e Izquierdo, G. (2013). Arqueomusicología prehispánica de Cuba: PAI HUM862. España.

21 Feijoó, S. Ibídem. P.161

Las culturas patriarcales hoy, arropadas con otras galas, reglan por continuidad cultural, los viejos impedimentos construidos alrededor de lo femenino, los mitos, sin embargo, son alertas simbólicas que apuntan a lo regenerativo, explicitado en el viaje de ida y vuelta de los ofidios al río, hilados con los ciclos vida/muerte /vida. Y así quedó recogido en las narraciones sobre *las Madre de aguas que cantan como el gallo*; esta ave de corral anuncia el comienzo del día, su canto dirigido al sol sintetiza lo femenino que dialoga con lo masculino, asimismo, representa la revelación y el despertar de las ideas de las mujeres, el canto del gallo se escucha a distancia y otros gallos responden, tal como hacemos las mujeres.

No obstante, todas las culturas poseen aspectos ocultos que animan a las mujeres a delatarse mutuamente y someter a su hermanas culturales Pinkola (2001), he ahí uno de los triunfos del patriarcado, sirva de ejemplo la relación dicotómica que se establece entre el par suegra v/s nuera. Simbólicamente la suegra representa el cuidado de las viejas ideas culturales (la familia punitiva), es por ello, que tanto una como la otra se erigen culturalmente como figuras antagónicas por su parte, las mujeres normalizadas suelen ser críticas y sancionadoras con las que transgreden la norma, por ello, metafóricamente son exiliadas a vivir en otros parajes culturales.

Desobedecer el orden arbitrario establecido por el patriarcado, no fundirnos en cualesquier proyecto, mantener a salvo el canto del gallo, distinguir los yos y los tus, construir puentes sobre tus ríos, ir a todas contra las ideas del status quo, permitirá que la charcas nunca se sequen y den agua a la humanidad toda.

Epílogo.

Las ideas del patriarcado que permearon los cuentos, leyendas y mitos invirtieron los mensajes iniciáticos contenido en los mismos dirigidos a las mujeres, el imaginario colectivo acentuó y construyó rasgos negativos alrededor de lo femenino, para ello, se utilizaron reforzadores psicológicos como las monstruosidades que emergían de las charcas y que acarreaban enfermedad, debilitamiento y pérdida, estos junto a otros valores normalizados culturalmente como la obediencia femenina, los techos de cristal, que categorizan qué debe hacer y cómo debe comportarse una mujer, se continúan transmitiendo por continuidad cultural mediante la estructura de acogida (familia) que acota y dicotomiza culturalmente, desde que el bebé nace, lo que es propio de la niña como un opuesto cultural al niño, con mensajes iniciáticos a partir de los juguetes que se le ofrecen a cada uno y los colores con los cuales se visten, así como valores que perpetúan y afectan a ambos sexos: *¡...los niños no lloran!*, *¡las niñas deben estar limpias y lindas!*, pujantes mensajes culturales que siguen operando como universales culturales.

Lo que no encaje culturalmente dentro de estos arquetipos y normas sociales se exilia o se ridiculiza, esto trae consigo que las sociedades contemporáneas se erijan como estructuras monolíticas -a pesar de la voluntad de much@s-, se desdeña la diversidad y ello afecta a los miembros de la propia estructura de acogida que normaliza y lleva a cabo el juego del patriarcado entre otros.

Los mitos recolectados por Feijoó y su equipo sobre Las Madre de Aguas en Cuba, entroncados con otros, así como leyendas y cuentos, esparcidos por el mundo, operan como universales culturales que nos siguen recordando que la humanidad no solo está emparentada por su ADN, sino por sus expresiones culturales donde se entraman la unidad y la diversidad.

Referencias

- Anta, J. L. y Palacios, J. (2003). Epistemología más acá de las redes. Conceptos para una Antropología Social de la modernidad: Meta 4, Jaén. España
- Barthes, R. (1997). S/Z: Siglo XX. México. PDF.
- Marcus, G. y Cushman, D. (1982). Etnographies as texts. En Annual Review of Anthropology, Numero, 11 pp. 25-69. <https://doi.org/10.1146/annurev.an.11.100182.000325>
- Feijoó, F. (2003). Mitología cubana. La Habana: Letras Cubanas.
- Yarsa, C. (1999). Diccionario de mitología. España: Libertarias- Prodhufi S.A.
- Geertz, C. (1990). La interpretación de las culturas: Gedisa. Barcelona.
- Guoron, P. (2010). Kipusil Nawali. Magia y leyendas de nawuales. Guatemala: PoPol Wuj.
- Rivero, M. y Chávez, G. (2005). Catauro de seres míticos y legendarios en Cuba. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello
- Pinkola, C. (2001) Mujeres que corren con los lobos: Liberdoplex, S.L. Barcelona.

Metáforas de vida. Un ensayo visual sobre el objeto transicional

Metaphors of Life. A visual essay on the transitional object

María Méndez Suárez

Universidad de Extremadura

mariartex@unex.es

<https://orcid.org/0000-0003-4759-0776>

Telma Barrantes Fernández

Universidad de Extremadura

tbarrantes@unex.es

<https://orcid.org/0000-0002-1552-8823>

Sugerencias para citar este artículo:

Méndez Suárez, María y Barrantes Fernández, Telma (2023). «Metáforas de vida. Un ensayo visual sobre el objeto transicional», *Tercio Creciente*, 23, (pp. 83-98), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.23.7037>

Recibido: 26/03/2022
Revisado: 11/12/2022
Aceptado: 11/12/2022
Publicado: 01/01/2023

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.23.7037>
Investigación

Resumen

Génesis; como el ser humano y la madre tierra, el bebé y su madre se configuran como un solo ser. Con el paso del tiempo, estos dos seres se van separando para configurarse como dos individuos propios. Este episodio desgarrado y terrible para el bebé, podrá ser superado con la llegada del objeto transicional (Winnicott, 1971). De esta manera, el objeto se convierte en indispensable para calmar el sollozo y la aflicción.

De nuevo, el transitar de la vida suscitará una nueva ruptura, ahora entre el niño y el objeto, y precisamente es este hito el que dota de vida a nuestra obra. Obra que nace del subyacer de las historias únicas y profundas de los objetos y, a la vez, pertenecientes a un mundo global que los dotan de significados universales. La ternura, el cariño, la alegría, la tristeza, el miedo o la añoranza son emociones universales y también propias y personales, que nos conectan a los objetos. Rincones y tradiciones que nos hacen reconocernos y orientan nuestra conducta. Credos que nos condicionan y nos hacen libres, biografías de vida que narran nuestro caminar.

El trabajo que aquí presentamos, una serie de objetos-muñecas, nace de esos significados ocultos y secretos, a veces mágicos, de los que están cargados. A través de ellos, aspiramos a contar la historia de vida, esa historia que habla del apego heredado

y familiar que nos conecta a nuestro origen. Reflexionamos sobre el caminar de la vida hacia la muerte, con la necesidad de atesorar la tradición con devoción a la naturaleza, protegiendo las costumbres que nos son propias y nos identifican. Miramos hacia esos tabúes velados y castizos, cuestionando los prejuicios que ahogan nuestra existencia.

Palabras clave: creación artística; proceso creador; emociones; resiliencia; arte.

Abstract

Genesis; like the human being and mother earth, the baby and its mother are configured as one being. With the passage of time, these two beings separate to become two individuals in their own right. This harrowing and terrible episode for the baby can be overcome with the arrival of the transitional object (Winnicott, 1971). In this way, the object becomes indispensable to soothe the sobbing and grief.

Once again, the passing of life will bring about a new rupture, this time between the child and the object, and it is precisely this milestone that gives life to our work. Work that is born from the undercurrent of the unique and profound histories of the objects and, at the same time, belonging to a global world that endows them with universal meanings. Tenderness, affection, joy, sadness, fear or longing are universal emotions and also our own personal ones, which connect us to the objects. Corners and traditions that make us recognise ourselves and guide our behaviour. Beliefs that condition us and set us free, biographies of life that narrate our journey.

The work we present here, a series of doll-objects, is born of those hidden and secret, sometimes magical, meanings with which they are charged. Through them, we aspire to tell the story of life, that story that speaks of the inherited and familiar attachment that connects us to our origins. We reflect on life's journey towards death, with the need to treasure tradition with devotion to nature, protecting the customs that are our own and identify us. We look at those veiled and traditional taboos, questioning the prejudices that stifle our existence.

Keywords: Artistic creation; Creative process; Emotions; Resilience; Arts.

Introducción

Todo germina antes del nacimiento, donde madre y bebé viven en un solo cuerpo. Una vez que el bebé nace, comienza el tránsito de identificarse en dos seres existentes en el mundo, dos sujetos únicos. Según Auden (1962, citado en Holmes, 2009, p.16) en este transcurso de la vida “debemos apegarnos a los demás o morir”. Esa unión en el origen de la existencia; esa unión de dos cuerpos siendo uno; ese vínculo maternal, nos otorga la necesidad del apego. En este sentido, Winnicott (1971) expone las nociones de objeto transicional y fenómenos transicionales y la necesidad de los mismos. Describiremos brevemente ambos conceptos. El objeto transicional permite soportar la separación entre

madre y bebé. Es el elemento que acompaña el proceso de identificación de ambos seres como dos sujetos únicos. Se produce una unión entre objeto y bebé. El apego a dicho objeto permite aliviar la angustia del infante y sosegar el llanto por ser separado de su madre. El vínculo materno permanecerá, pero la conciencia de ser dos sujetos diferentes es un suceso irreversible y necesario.

El arte nos acompaña desde el origen de los tiempos. Lompart y Zelis (2008) justifican este hecho debido a la necesidad innata del hombre por expresarse artísticamente. El proceso de creación nos permite comunicarnos; es un código específico de contar la existencia. Esta necesidad de representación de lo vivido se encuentra condicionada por la selección de fragmentos significativos que realice el sujeto viviente (Pérez, 2006). Es justamente en esa zona de la actividad creadora y la proyección de la introyección donde tienen lugar los fenómenos transicionales (Winnicott, 1971).

La necesidad de comunicarse y expresarse a través del arte tiene dos vías o dimensiones. Una primera producida por la Cultura, que enmarca lo global. Ésta otorga a las personas sentido de pertenencia y características comunes. La segunda vía se enmarca en una faceta más personal, íntima y propia de cada individuo que crea. (Lompart y Zelis, 2008). Según Pérez (2006) todo es cultura, ya que la cultura es un hecho humanizado y tiene forma e identidades diferentes en cada lugar que se origina. La cultura es algo en movimiento, en constante cambio. Es una mirada al pasado, apropiándose del presente y encaminándose hacia el futuro. Se encarga del modo de vida, de la unión social; e incluso en el momento actual puede generar actividad económica y empleo en un lugar determinado aprovechando el capital social local (Molano, 2007). Las obras de arte nos permiten jugar con la realidad, manipularla y cuestionarla. Son preguntas y respuestas en el mismo instante (Adorno, 1983); la obra de arte se identifica con ella misma, buscando ser un objeto único y diferente, liberándose de la identidad que la realidad impone de forma opresora. En la industria del juguete, por ejemplo, hay dos mundos radicalmente diferenciados: los juguetes de niños y los juguetes de niñas. Ambos mundos parecen ser indebidos si el objeto es manipulado por el individuo para el que no ha sido producido. En los últimos años han aparecido los juguetes neutros, los cuales no distinguen por el sexo de la persona (Gianini, 2001). Esta diferenciación de colores, de formas, de género, condiciona al sujeto no solo a comportarse de una manera concreta, sino que le impone y limita a ser, a estar y a relacionarse con los objetos encarcelándolo en una serie particular de prejuicios, normas sociales y convencionalismos impuestos socialmente.

La obra

Este proyecto artístico toma como punto de partida ese “hacer-nacer” (López Fernández-Cao, 2015, p.183) de los muñecos antropomórficos. Cada una de las piezas tiene una vida propia, un proceso particular y exclusivo que ayuda a contar su historia. Un objeto cuidado y mimado en su desarrollo inicial, como la madre consiente y acude a las demandas constantes en los primeros momentos de la vida de su bebé y que lo prepara para ser un

sujeto único que se enfrenta a la vida. Estas piezas juegan con el encuentro de la realidad, con el cuidado del origen y el apego a los objetos. Reflexionan sobre la identidad, las imposiciones culturales, sociales, el condicionamiento del ser y las emociones que nos mueven.

El origen de la creación

De acuerdo con López Fernández-Cao (2015), la creación de una obra artística es un compromiso con el objeto creado, con lo que representa y con la vida misma. Es un sostén emocional que nos ayuda a comprender la vida y, en algunos casos, a negociar con ella, para hacerla más soportable, más accesible. Así como el objeto transicional de Winnicott (1971) sosiega el llanto en los primeros momentos de la vida, la creación surge entre las manos de su creador protegiéndola, hasta que la obra se vuelve independiente, compartida y el espectador y la cultura se apropien de ella. Las emociones aparecen de forma natural ante la presencia de una creación y, en este sentido, la cultura condiciona la expresión y manifestaciones emocionales en función del lugar de origen de la persona. En Europa podemos distinguir emociones frías atribuidas al norte y cálidas asociadas al sur. En base a ello surgen prejuicios hacia aquellas sociedades más expresivas emocionalmente, tachándolas de desordenadas y escasamente productivas (Antón, 2015).



Figura 1. Autoras (2021). El origen de la creación. FOTOENSAYO compuesto por tres FOTOGRAFÍAS de María Méndez Suárez (2021) El origen de la creación I-III.



Figura 2. Autoras (2021). Muñeca en la cuna. Fotografía de María Méndez Suárez (2021).



Figura 3. Autoras (2021). Jugando con la muñeca. Fotografía de María Méndez Suárez (2021).

El miedo

Las emociones pueden ser escasamente atendidas por la sociedad, pero este hecho no implica su desaparición, su inexistencia. El miedo se hace presente en nuestras vidas por mucho que se intente aniquilarlo, dominarlo o alejarlo mediante mitos y ritos a los cuales nos aferramos envolviéndolos con dones mágicos (Hurtado, 2015). El miedo aparece cuando percibimos una amenaza de peligro, ya sea imaginario o no. Dicha percepción es real, está ahí aunque se deseé ser ignorada o se trate de inhibir culturalmente. En nuestras sociedades el miedo tiende a verse como una emoción negativa que desactiva la iniciativa individual, por ello lo evitamos. Si bien el miedo a veces también puede salvarnos. El miedo también aparece cuando desconocemos algo y temerlo nos empuja a descubrirlo (Boscoboinik, 2016). En palabras de Levy:

El miedo es una valiosísima señal que indica una desproporción entre la amenaza a la que nos enfrentamos y los recursos con que contamos para resolverla. Sin embargo, nuestra confusión e ignorancia lo han convertido en una «emoción negativa» que debe ser eliminada. (Levy, 2000, p.8)



Figura 4. Autoras (2021). Miedo. Fotoensayo compuesto por tres Fotografías de María Méndez Suárez (2021). Miedo I-III.



Figura 5. Autoras (2021). Paralizadas por el miedo.
Fotografía de María Méndez Suárez (2021).

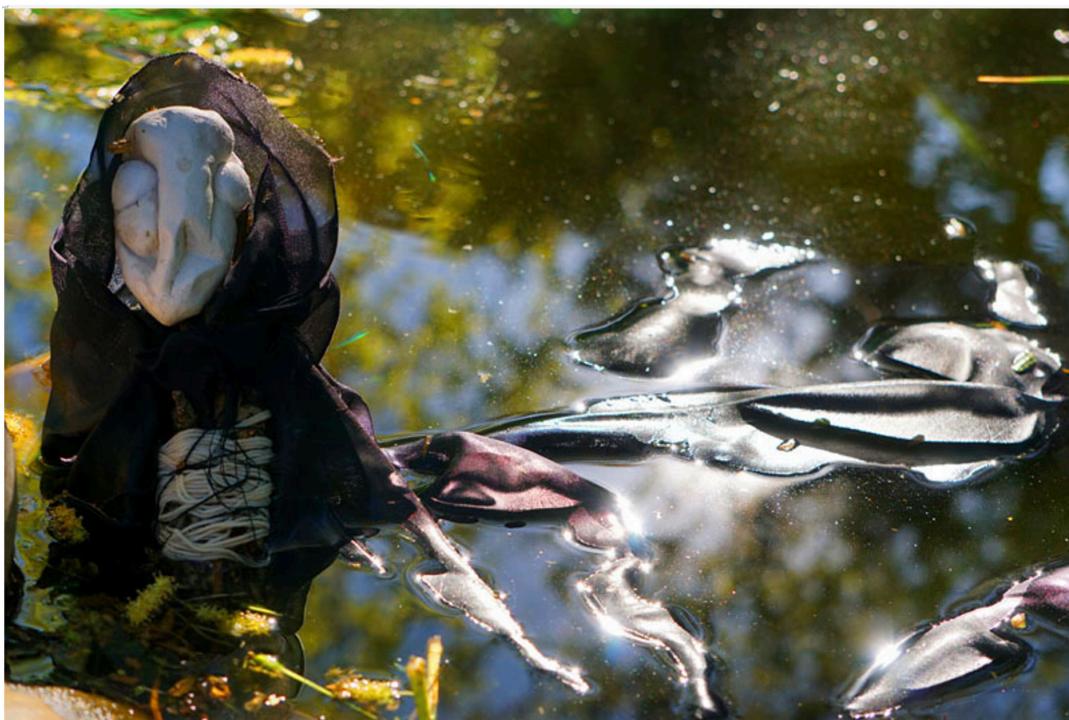


Figura 6. Autoras (2021). Salvadas por el miedo.
Fotografía de María Méndez Suárez (2021).

Recuerdo y repetición

Estos son dos conceptos con definiciones diferentes pero ligadas. La repetición se manifiesta en la cultura como efecto de un trauma, que emerge constantemente por no encontrar la posibilidad de ser representado, de ser elaborado (de M'Yzabm, 1978, citado en Marucco, 2007). Con esta pieza, puntada a puntada, iniciamos un patrón constante y repetitivo que restaura el orden y nos alivia, como el bombeo del corazón materno cuando aún somos un mismo ser. Partiendo de la idea del acto primitivo que surge en el tejer, del apego y el vínculo que promueve el acto (López Fernández-Cao, 2015) de la seguridad que proporciona el objeto transicional, pretendemos promover una reconciliación con la repetición, con el recuerdo y, en definitiva, con el suceso traumático.



Figura 7. Autoras (2021). Trauma. Fotoensayo compuesto por tres fotografías de María Méndez Suárez (2021). Trauma I-III.



Figura 8. Autoras (2021). Recuerdo. Fotografía de María Méndez Suárez (2021).



Figura 9. Autoras (2021). Repetición. Fotografía de María Méndez Suárez (2021).

El reencuentro

La naturaleza interfiere en el carácter de los individuos, pero la identidad de la naturaleza depende de la interacción de la persona que habita el lugar (Aponte, 2003). Hoy, amenazada y vulnerable, la naturaleza parece ser ignorada, olvidada, despreciada por la sociedad. Los constantes esfuerzos por urbanizar y el avance insostenible de la explotación de los recursos naturales por el ser humano, transforma el medio natural en espacios irreconocibles. La naturaleza lucha por su presencia, por permanecer, por sobrevivir a nosotros. Detenerse y mirar, observar los colores, las formas, la vida alejada de la urbe; con esta pieza pretendemos reencontrarnos con lugares ancestrales, una reconciliación hacia la naturaleza herida. Especies en peligro de extinción, bosques incendiados o talados, la erosión de los suelos, la contaminación; el modo de organización social choca con la naturaleza que lo acoge y desplaza toda la vida que ella infunde, otorgándole otra identidad a los lugares que nos rodean.



Figura 10. Autoras (2021). Reencuentro. Fotoensayo compuesto por tres fotografías de María Méndez Suárez (2021). Reencuentro I-III



Figura 11. Autoras (2021). Reconciliación con la naturaleza.
 Fotografía de María Méndez Suárez (2021).



Figura 12. Autoras (2021). Detenerse y mirar. Fotografía de María Méndez Suárez (2021).

Resiliencia

El encuentro con uno mismo no es un camino sencillo de recorrer. La definición de resiliencia tiene su origen en la Física, es la capacidad que tiene el cuerpo de aguantar un impacto y volver a su forma. Las Ciencias Sociales se apoderan del término para hacer referencia a la capacidad que un individuo tiene para reponerse a una circunstancia difícil (Pinto, 2014). En el transcurso de la vida nos encontramos diferentes sucesos y emociones que condicionan nuestra existencia. No siempre es fácil reponerse a los sucesos vitales, convivir con el dolor o aceptar la pérdida. Esta muñeca, en apariencia inocente, parece ajena a la crueldad que conforma el mundo. Recurrimos a los materiales blandos, cálidos, y moldeables para reflejar la capacidad de transformarse, de acomodarse a los distintos espacios haciendo alusión al objeto transicional que es capaz de calmar y ayudar a un ser a adaptarse. Un objeto que acompaña las noches de los infantes y aleja los miedos. Consideraremos que su fortaleza permite y fomenta dicho concepto.



Figura 13. Autoras (2021). Resiliencia. Fotoensayo compuesto por tres fotografías de María Méndez Suárez (2021). Resiliencia I-III



Figura 14. Autoras (2021). El jugo de la vida.
Fotografía de María Méndez Suárez (2021).



Figura 15. Autoras (2021). Armonía.
Fotografía de María Méndez Suárez (2021).

Referencias

- Adorno, Theodor. W. (1983). Teoría estética. Barcelona: Orbis.
- Aponte, Gloria. (2003). Paisaje e identidad cultural. *Tabula Rasa*, 1, 153-164.
<https://doi.org/10.25058/20112742.191>
- Antón, Fina. (2015). Antropología del miedo. *Methaodos. Revista de ciencias sociales*, 3(2), 262-275.
<https://doi.org/10.17502/m.rcs.v3i2.90>
- Boscoboinik, Andrea. (2016). ¿Por qué estudiar los miedos desde la antropología?. *Arxiu d'Etnografia de Catalunya*, 16, 119-136.
<https://doi.org/10.17345/aec16.119-136>
- Gianini, Elena. (2001). Pistolas para el niño, muñecas para la niña. La influencia de los condicionamientos sociales en la formación del rol femenino, en los primeros años de vida. *Educere*, 5(13), 87-92.
- Holmes, Jeremy. (2009). Teoría del apego y psicoterapia: En busca de la base segura. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Levy, Norberto. (2000). La sabiduría de las emociones. Barcelona: Plaza & Janes Editores.
- Llompart, Paula. y Zelis, Oscar. P. (2008). El valor del arte para el desarrollo subjetivo: Talleres de expresión artística en Salud Mental y Educación Especial. Buenos Aires: Letra viva.
- López Fernández-Cao, Marián. (2015). Para qué el arte: Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempos de crisis. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Marucco, Norberto Carlos. (2007). Entre el recuerdo y el destino: la repetición, Psicoanálisis APdeBA, 29(1), 101-122.
- Molano, Olga Lucía. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *RevistaOpera*, 7, 69-84.
- Pérez, Pilar. (2006). “El espacio visual como proyectivo, cultural, multicultura y simbolismo. En M. López Fernández-Cao (Ed.), Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social (pp.176-196). Madrid: Editorial Fundamentos.

Pinto-Cortez, Cristian Gustavo. (2014). Resiliencia Psicológica: Una aproximación hacia su conceptualización, enfoques teóricos y relación con el abuso sexual infantil. *Summa Psicológica UST*, 11(2), 19-33.
<https://doi.org/10.18774/448x.2014.11.129>

Winnicott, Donald. W. (1971). Realidad y juego. Barcelona: Gedisa.

Listado de figuras

- Figura 1. Autoras (2021). El origen de la creación. FOTOENSAYO compuesto por tres FOTOGRAFÍAS de xxx (2021) El origen de la creación I-III.
- Figura 2. Autoras (2021). Muñeca en la cuna. Fotografía de xxx (2021).
- Figura 3. Autoras (2021). Jugando con la muñeca. Fotografía de xxx (2021).
- Figura 4. Autoras (2021). Miedo. Fotoensayo compuesto por tres Fotografías de xxx (2021). Miedo I-III.
- Figura 5. Autoras (2021). Paralizadas por el miedo. Fotografía de xxx (2021).
- Figura 6. Autoras (2021). Salvadas por el miedo. Fotografía de xxx (2021).
- Figura 7. Autoras (2021). Trauma. Fotoensayo compuesto por tres Fotografías de xxx (2021). Trauma I-III.
- Figura 8. Autoras (2021). Recuerdo. Fotografía de xxx (2021).
- Figura 9. Autoras (2021). Repetición. Fotografía de xxx (2021).
- Figura 10. Autoras (2021). Reencuentro. Fotoensayo compuesto por tres Fotografías de xxx (2021). Reencuentro I-III.
- Figura 11. Autoras (2021). Reconciliación con la naturaleza. Fotografía de xxx (2021).
- Figura 12. Autoras (2021). Detenerse y mirar. Fotografía de xxx (2021).
- Figura 13. Autoras (2021). Resiliencia. Fotoensayo compuesto por tres Fotografías de xxx (2021). Resiliencia I-III
- Figura 14. Autoras (2021). El jugo de la vida. Fotografía de xxx (2021).
- Figura 15. Autoras (2021). Armonía. Fotografía de xxx (2021).

DETALLES TÉCNICOS DE LA PRODUCCIÓN

Esta obra consiste en una serie de creaciones objeto-muñecas, creadas de forma artesanal. Cada una de ellas se encuentra relacionada directamente con una historia o concepto abstracto, como puede ser el origen, el miedo o el tiempo. La obra va acompañada de una sucesión de fotografías que cuentan dicha historia o concepto. Se presentan junto con un texto que pretende hacer que el espectador reflexione sobre las mismas preguntas que nos han llevado a realizar dicha creación.

Santos locos, santa obscenidad, Joseph Beuys y accionismo vienesé¹

Holly Fools, Sacred Obscenity, Joseph Beuys and Viennesse Actionism

Guillermo Aguirre Martínez

Universidad Complutense de Madrid
guillermo.a.m@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0001-7331-7947>

Recibido: 02/06/2022
Revisado: 18/09/2022
Aceptado: 27/11/2022
Publicado: 01/01/2023

Sugerencias para citar este artículo:

Aguirre Martínez, Guillermo (2023). «Santos locos, santa obscenidad, Joseph Beuys y accionismo vienesé», *Tercio Creciente*, 23, (pp. 99-112), <https://dx.doi.org/10.17561/tc23.7191>

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/tc23.7191>
Investigación

Resumen

Estas páginas vinculan la propuesta de Joseph Beuys y de los accionistas vieneses -en su época inicial y a partir, fundamentalmente, de los trabajos de Günter Brus y de Otto Muehl- con rasgos propios de modelos de ascetismo radical de tendencia socialmente subversiva. El traspase que en el curso de secularización histórica se produce desde la esfera de la religión a la del arte -como dominio en el que se proyecta y se rearticula el concepto de lo sacro- permite establecer un vínculo con la tensión ortodoxia/heterodoxia tal y como se plantea al inicio del cristianismo. Entendemos que esta comparativa permite establecer una continuidad y con ello asimilar el sustrato que alimenta el imaginario contemporáneo.

Palabras clave: ascetismo; Santos locos; Accionismo vienesé; performance; Joseph Beuys.

¹ Este trabajo se ha realizado con el apoyo de la financiación recibida de un Contrato de personal posdoctoral de formación en docencia e investigación de la UCM, en su convocatoria de 2019.

Abstract

Along these pages we will link the proposal of Josef Beuys and of the Viennese Actionists -we will consider, specifically, an early period of the group, and we will pay attention, foremost, to the works of Günter Brus and Otto Muehl- with characteristics related to the dialectics between orthodoxy and heterodoxy taken from the holy fools experience -a model of extreme, subversive ascetism-. The drift from the religion order to the aesthetics one must be considered as a symptom of the secularization course. From this last, it is possible to link the experience of the primitive ascetic monks with the proposal of the Viennese Actionists.

Keywords: Embodied drawing; Embodied knowledge; Embodied simulation; Self-identification; Human mirror neuron system Ascetism; Holly Fools; Viennese Actionism; Performance; Joseph Beuys.

1. Una visión preliminar y dos modelos antagónicos: estilitas y santos locos

Nos situamos en la época dorada del anacoretismo cristiano, en los siglos V y VI, en el Oriente Medio. Extravagantes individuos como los adanitas, los dendritas, los estacionarios, los boskoi, los santos locos o los estilitas conforman algunos de los modelos de ascetismo radical tan atractivos para la iglesia aún en formación, como progresivamente rechazados por ésta dado que todos ellos proponen formas de vida anárquicas, anómicas y, en principio, refractarias a incorporarse a estructuras organizadas de autoridad.² De entre todas estas variantes son los estilitas los más célebres, así como aquéllos que no sólo van a ser tolerados, sino incluso venerados por la jerarquía eclesiástica. Visitados por peregrinos, obispos y otras personificaciones de poder, la capacidad de sanar atribuida a algunos de estos estilitas hay que ponerla en relación con su carácter carismático. Es preciso estar convencido de su facultad curadora para que los peregrinos que hasta ellos se acerquen obtengan los resultados deseados. No de otro modo hemos de acercarnos a las experiencias de los reyes taumaturgos³ o, en general, a modelos comunes de reparación por vía de transferencia.⁴ Asistimos en estas relaciones especulares a un fenómeno que

2 En El monacato primitivo, de Colombás, se presenta un panorama general y a un tiempo detallado del fenómeno. La visión del autor no deja de denotar una mezcla de veneración y temor: "En el monacato siriaco dominaban a sus anchas la libertad, el individualismo más feroz, la imaginación más fecunda" (2004, p.142).

3 La referencia fundamental sobre este tema es el trabajo canónico de Marc Bloch Los reyes taumaturgos.

4 Ya de modo individual, conforme a la idea del placebo humano referida en el cuerpo del texto, ya a través de una catarsis colectiva, siguiendo en ello modelos que hoy, según recuerda Michel Onfray, es preciso poner en relación con la idea de retribalización. Simon Critchley se acerca, así mismo, a este concepto a partir de la analogía entre la experiencia del público que asiste a los partidos de fútbol y la del espectador de una tragedia en la Antigüedad (Critchley, 2018, p.62).

Roger Bartra estudia a partir del efecto placebo y que Evagrio Pántico -en el siglo IV y siguiendo una tradición bien rastreada- presenta como sanación por medio de la palabra.⁵ Placebos humanos, los más exitosos estilitas adquirirán a ojos ajenos, pero así mismo a los propios, una mayor entidad con cada acto de transferencia o sanación posibilitada. La acusación de vanagloria, por lo demás, no dejará de recaer, más pronto que tarde, sobre estos individuos encumbrados.

Frente a esta tipología ascética, una serie de ácratas individuos, anómicos y en cierto modo animalizados, va a poner en práctica otra actitud nuevamente vinculada tanto con una experiencia existencial radical como con una dramatización cotidiana -hasta el punto de que es preciso comprender que la una y la otra se retroalimentan-, si bien en este caso a partir de un despojamiento o humillación individual. Hablamos de los santos locos, variedad ascética que, en otras latitudes y períodos históricos, cristalizará en la tipología, a la que más adelante nos acercaremos, de los santos obscenos. En ellos el pliegue sacro del ser queda reunido con el residual. Se sustituye con ello el exceso de brillo del estilita por un rebajamiento aparente de categoría existencial.

Sobre la base de esta forma ascética podemos comenzar por poner, de modo ejemplificativo, nuestra mirada en las paradigmáticas figuras de Simeón de Edesa (S. VI) y de Andrés el loco (S. IX-X). En el siguiente pasaje, tomado de uno de los trabajos de José Simón Palmer sobre la materia, encontramos la siguiente presentación:

El modelo de Simeón en lo que respecta al uso de sus funciones corporales no es el filósofo cínico, sino pura y simplemente el perro como ‘imagen tradicional de la animalidad en lo que ésta tiene de innoble’. Hay todo un proceso de animalización del salós, que comienza con la salé de Tabennisi, acostumbrada a la suciedad y a comer los desperdicios fuera de la mesa, sigue con Simeón y culmina [...] con Andrés el loco (Simón Palmer, 1999, p.64).

Los llamados santos locos, movidos por un exacerbado deseo de autohumillación y sobre la base, según hemos apuntado a partir de los testimonios de los autores en cuyos estudios nos apoyamos, de una dramatización existencial -sin que esto último reste en modo alguno valor a la experiencia-, serán tan venerados como repudiados e incluso temidos. Fingimiento, desnudez y desintegración psíquica se solapan o superponen para dar forma a un modelo en el que convergen órdenes de realidad en principio enfrentados: lo profano y lo sacro, lo demoníaco y lo sublimado. Sólo teniendo en cuenta esta situación

En cuando a lo que aquí plantearemos en relación con el arte performativo no es ya la idea de una experiencia catártica reglada políticamente -tal como ocurre en el teatro griego, fermentado al tiempo que lo hace la dialéctica y la democracia según expone Gómez de Liaño (2004)-, sino una experiencia vinculada al concepto de lo salvaje tal y como lo plantean Maffesoli o Hulin, experiencia conforme a la que lo sacro no se vincula ya a un grado de virtud ni aun siquiera de orden social, sino a una potencia que atraviesa y sobrepasa al individuo.

⁵ Destacamos al respecto los recientes trabajos de Santiago H. Vázquez. Vid.: “La figura del Cristo Médico y la acción terapéutica del gnóstico en Evagrio Pántico”, publicado en la revista Veritas en abril de 2018.

ambivalente es posible acercarnos a estos ascetas sin reducir sus dimensiones. En adelante ahondaremos en algunas de sus características con el objeto de poner rasgos concretos de su experiencia en relación con los idearios planteados y ejecutados por Joseph Beuys, así como por los accionistas vieneses.

2. Santos locos, santa obscenidad

El cruce o la nervadura advertida entre experiencia original, estético-teatral y simbólica, profana y cultural así mismo, se evidencia en las dramatizaciones de las figuras que cristalizan en la imagen del alter Christus, establecedoras de una dialéctica entre lo sacro y lo residual. El concepto de simulacro no sólo no se opone a la posibilidad de una vivencia ingenua, sino que ésta no resulta posible sin que quede fijada a un componente excesivo y teatralizado, al menos en lo relativo a la conducta de los santos locos, donde la proximidad entre lo divino y lo demoníaco se solapa, especialmente, en un periodo tardío -siglo VII- del anacoretismo/ascetismo primitivo, según recuerda Simón Palmer siguiendo a Gilbert Dagron: “en la mentalidad de la época el loco estaba poseído por el demonio, el que fingía posesión demoniaca pactaba con el demonio y el salós, el santo loco, era, más que el amigo de Dios, el ‘enemigo íntimo del diablo’” (1999, p.66). El loco santo o loco por causa de Cristo es presentado páginas adelante por el propio Simón Palmer como “un desarrollo del motivo del ‘esclavo oculto de Dios’, tan popular en la literatura ascética protobizantina, y surge como reacción a la santidad demasiado oficial de los ascetas cuya virtud es reconocida públicamente. [...] Si el santo convencional se esfuerza por llevar una vida incorpórea y tras su muerte su cuerpo es objeto de veneración en forma de reliquia, el salós se comporta como si sólo fuera un cuerpo” (1999, pp.73-74), aspecto que atendremos en la segunda parte de este trabajo en relación con las actitudes del grupo vienes desde el afán de reactualizar el sentido de lo sacro.

Por de pronto, se hace preciso señalar que las pruebas que el santo loco bizantino y el santo obsceno eslavo experimentan en soledad constituyen el primer paso de una posterior puesta en escena en el marco de lo público.⁶ La figura del santo loco, cuyo fingimiento obedece a un deseo de autoescarnio, emerge como tipología desde la que es posible atender a un particular concepto de lo sacro desde un abajamiento del individuo. José Simón Palmer nuevamente, esta vez en su prólogo al volumen Historias bizantinas de locura y santidad, da testimonio, tras una presentación inicial, de la altura alcanzada por estos santos locos, fijada al injurioso trato al que se ven sometidos. La visión que, según recuerda el autor, realiza de este fenómeno Evagrio Pántico, ofrece una descripción general del fenómeno por entonces emergente:

Los santos locos [...] proceden de los monjes herbívoros, que representan el penúltimo estadio más elevado de la vida monástica. Entre éstos hay unos pocos que consiguen alcanzar una apátheia o impasibilidad perfecta. Llegado este momento, dice Evagrio, abandonan el desierto, regresan al mundo y, sin interrumpir sus prácticas

⁶ Así, por ejemplo, Simón Palmer habla de descripciones que presentan el “debut en Emesa [de Simeón] arrastrando un perro muerto recogido de un estercolero” (1999, p.63). Más adelante se alude “a su costumbre de hacer de vientre en público, y su gusto por la carne cruda [...]” (1999, p.64).

ascéticas, que siguen cultivando en secreto, se hacen pasar por locos, ‘pisoteando’ así la vanagloria o el sentimiento de la propia perfección, la mayor amenaza para los ascetas más curtidos (2005, p.23).⁷

El simulacro del loco adquiere su sentido pleno, por tanto, en el momento en que opera en el seno del tejido social, en el cuerpo de un colectivo humano que, al repudiar estas prácticas, les concede su más elevado valor.

Conforme a este doble marco de acción -íntimo y público-, encontramos que la comprensión del desierto como lugar anómico en el que el sujeto se animaliza -“Está escrito que hay en el desierto un devenir del hombre en fiera; de la mujer en hombre; del león en Dios, de todos, finalmente, en nada bajo el reinado de la luz” (R. de la Flor, 2001, p.12)-⁸ se rearticula en un escenario social tenido como lugar normativizado y, sin embargo, óptimo para poner en práctica la experiencia radical. Los peligros que abundan extramuros, en alusión a ese desierto, son introducidos, sin otro filtro mediador que el estigma/valor del asceta, en la esfera pública.

En las experiencias aquí exploradas lo sacro -en su sentido amplio, ambivalente, no cercenado- se incorpora a la vivencia cotidiana por medio del referido autoescarnio. No de otro modo lo testimonia Sergei Ivanov en el momento de presentar los reproches recibidos por los santos locos eslavos. El autor se acerca a estos ascetas a partir del concepto de ‘santa obscenidad’. Su testimonio resulta vivo y elocuente:

Relatar sus vidas sería una tarea demasiado ingrata: salvo pocas excepciones, son todas del mismo tipo, siendo difícil establecer diferencias. Sus héroes recorren la ciudad de día vestidos con harapos o completamente desnudos; piden limosna y después la reparten; son expulsados de todas partes y los muchachos los apedrean; a veces los ricos cuidan de ellos, pero los ascetas no respetan ni su generosidad ni sus desvelos y estropean la ropa que les regalan rasgándola o sentándose sobre el barro; algunos pojaby nunca hablan, otros repiten sin cesar una palabra o sonido ininteligible que, naturalmente, responde a un pensamiento profundo y secreto, revelado sólo al final (Ivanov, 1999, 84).⁹

Todo en estas figuras representa un apartarse de la cordura socialmente demandada, suponiendo el desnudamiento de sí un modelo conductual orientado a sanar una comunidad dañada por exceso de prohibiciones, por acumulación de tabúes. Aun

⁷ Sobre la conducta de estos santos locos Simón Palmer hace referencia a “un breve discurso del siglo IV sobre la peregrinatio, atribuido a Efrem el sirio, [que] da a entender que para alcanzar la necesaria condición de peregrino en este mundo hay que adoptar el comportamiento del giróvago y sentir una indiferencia casi sobrenatural ante las necesidades de la vida cotidiana; imponerse terribles ayunos en secreto y hartarse de comer en público; comportarse como un esclavo impío, un ladrón, un vagabundo, un fugitivo, un seductor, un enemigo de la patria, un espía, un impúdico, un loco furioso” (Simón Palmer, 1999, p.61).

⁸ En relación con ello, y en referencia al auge del ascetismo anacorético en el Siglo de Oro, comenta Fernando R. de la Flor: “El Desierto es el lugar ideal donde se manifiesta la fractura de una concepción del mundo como red y como sistema. Aquí el territorio en su misma fisicidad se ‘desterritorializa’, se desinviste de lo que son sus constituyentes y sus signos.” (2001, p.14).

⁹ El texto de Ivanov presenta algunos otros ejemplos de estos santos obscenos a lo largo del curso histórico. El autor no deja de resaltar la necesidad de distinguir entre los santos locos verdaderos y los santos locos falsos. Entre las acciones recogidas por Ivanov no faltan aquéllas de contenido escatológico, sexual y violento.

comprendidas las actitudes de estos locos por causa de Cristo -así se les denominará-, en un momento primero, como una forma de realzar su naturaleza sacra, con el tiempo llegarán a concentrar un componente de perversidad incluso en una cultura como la eslava especialmente receptiva a la función social de estos modelos ascéticos.¹⁰

A la hora de acercarse a la imagen prototípica de Simón el loco -modelo de santos locos y de locos obscenos-, Palmer lo describe, conforme a lo previamente anunciado, como un “alter Christus” (1999, 65), dada su afición por parodiar y ridiculizar los milagros de Jesús. Se alcanza así un grado de paroxismo de rechazo social y de desarticulación de aquellos intentos de la ortodoxia por apropiarse de la experiencia ascética, iluminándose con ello el subsuelo del fenómeno religioso, no fijado a un orden racional, sino a una estructura en la que lo sagrado se expresa como potencia -relativo a una carga de violencia- precisada de verse regulada pero no racionalizada. Sin posibilidad de detenernos en este punto por lo vasto de la materia, remitimos al lector a los trabajos de Maffesoli, Onfray o Patxi Lanceros. En las siguientes páginas, pondremos en relación estos últimos aspectos con búsquedas llevadas a cabo en el ámbito de la performance y el accionismo desde los años sesenta del siglo pasado.

3. Performance y accionismo

3.1 Joseph Beuys

A mediados de siglo encontramos a Joseph Beuys estudiando en la Escuela de Bellas Artes de Dusseldorf. Pocos años después realizará una escultura, Krieger (circa 1955-1958)¹¹ en la que la dialéctica herida-sanación resulta explícita y definitoria de las búsquedas que llevará a cabo en adelante. La existencia dañada encontrará su posibilidad de reparación en el cuerpo de la colectividad, y viceversa. La proyección, en Beuys, del motivo dialéctico herida/regeneración por medio de cruces y crucificados, ya sea desde la base imaginal de la tradición cristiana, ya desde la de origen celta, presenta a su vez un interés por el ciclo mítico que, a partir de los sesenta, va a derivar en una cristalización del motivo en el objeto de su propia persona. El artista se identifica con aquella figura carismática que posibilita la renovación y sanación social al descargar sobre sí las tensiones colectivas. Más adelante veremos cómo, en el marco del Accionismo vienes, Rudolf Schwarzkogler planteará identificaciones próximas sobre la base de una simbiosis entre lo apolíneo y lo crístico representada, como en el caso de Beuys, a partir de un cuerpo vendado de los pies a la cabeza -si bien en la propuesta del vienes de manera más sofisticada y sobre el apoyo de la explícita significación del pez, vinculada tanto con el motivo del sacrificio -y, naturalmente, de Cristo-, como con el de la fecundidad.

Creación y catarsis, en la línea marcada por la antroposofía de Steiner, caminan de la mano en Beuys. Al margen de la propuesta de un reajuste psicosomático fijado a su

10 Hasta el punto de que varios de estos locos en Cristo llegarán a ser canonizados.

11 Como fundamento de la obra de Beuys siempre se sitúa su experiencia durante la II Guerra Mundial, en referencia a la supuesta ayuda recibida por un grupo tártaro tras un accidente de aviación. La historia, narrada por Beuys, no ha podido ser probada y se acostumbra a poner en duda pues nadie ha podido constatar tal suceso hasta la fecha.

programa, se entiende que la anulación de las capacidades estéticas del sujeto -ceñidas al decaimiento de lo numinoso- es síntoma de una mecanización del sujeto, lo que a su vez incide en el rol que éste cumple en la estructura social, determinado no ya por el valor de la persona entendida como fin, sino como instrumento cuya actividad se desarrolla en oposición a la creatividad constitutiva de la naturaleza -en el sentido más ortodoxo de ésta-.

La necesidad, conforme al deseo socialmente restaurativo planteado por Beuys, de trasladar a un espacio colectivo la acción, se propone como elemento sustancial del trabajo del artista, guiado por su desinterés en plasmar en un soporte canónicamente estético los contenidos de su actividad, coincidentes en un alto grado, en lo que en estas páginas nos ocupa, con los objetos censurados por la conciencia social.¹² Dado el deseo de Beuys de encarnar en sí mismo su material de trabajo, se asume de forma radical el sustrato simbólico que nutre a este último, sometido por igual a fuerzas creativas y destructivas.¹³ La identificación del sujeto/objeto con una figura simbólica y, desde un más amplio trazo, con una forma mítica, bosqueja una estructura sistémica planteada desde premisas artísticas.

Próximo a ello, dado el propósito de Beuys de desarrollar las acciones en un ámbito público, la obra de arte -ahora encarnada en el propio creador- escapa de su marco habitual -la celda/museo- y pasa a mostrarse, a pasearse, por ese otro escenario que es el territorio social tenido como lugar de (re)presentación. Se sustituye así un modelo pasivo de encuentro entre el objeto -estético o fronterizo con lo estético- y el espectador, por uno activo en la medida en que el primero, el objeto, sale al encuentro del segundo. La escultura se baja del pedestal y se incorpora al tejido comunitario, con el componente de encarnación -vinculable no sólo a modelos míticos tradicionales como Pigmalión, sino a su vez a una restauración del mundo inanimado en mundo animado, con el componente de vivificación que de este modo se ofrece- que se ofrece con este gesto.

12 Pudiéndose entender, en lo relativo a la deriva estética del pasado siglo y de la contemporaneidad, incluso el arte abstracto más radical no como emergencia de ese material soterrado, sino, desde un concreto punto de vista, como nueva represión de aquello que es encorsetado en el lienzo y enjaulado en el museo. La relación entre el arte abstracto y una renovación de la iconoclastia dualista ha sido referida por autores como Gómez de Liaño: "En los últimos decenios una buena porción del arte de vanguardia se ha caracterizado por su condición anicónica, iconoclasta incluso. El conceptualismo ha servido a menudo de camuflaje a esta condición del arte de vanguardia" (2020, p.87).

Por lo demás, plantear aquí si con la abstracción asistimos a una liberación de la imagen o, en verdad, a una descomposición de ésta, escapa de los límites de este trabajo. Si bien la crisis del lenguaje de inicios del XX es preciso comprenderla al tiempo que acontece la emergencia de la imagen, pronto se alcanzará, a lo largo del pasado siglo, un grado de paroxismo que permite advertir un nuevo manierismo formal en relación con la naturaleza de la imagen.

13 Así, Leingre recuerda el concepto de 'representación de sí' trabajado por Muehl y la AA Kom-mune en la que se recluyó en los setenta, concepto regido por la idea de que "El humano como artista se coloca a sí mismo al mismo nivel que el material y de esa manera se torna imagen, y se mueve dentro del reino de la autocreación. Imagen y artista se confunden. [...] Hallando alimento en su material y volviendo directamente la creatividad hacia él, el artista se torna material por vez primera" (Leingre, p.414).

No será Beuys, en cualquier caso y para concluir con este punto, como tampoco el grupo de accionistas vieneses -a los que de inmediato nos acercaremos-, quienes expongan de modo más radical la vivencia del creador como figura simbólica. Si se desea nombrar a aquellos artistas que más rotundamente han anulado su identidad con acuerdo a planteamientos afines a los recién expuestos, habríamos de poner la vista, al menos en lo referente a esos años sesenta y setenta fundamentalmente, en figuras como Vito Acconci, VALIE EXPORT, Ana Mendieta, Gina Panne, Chris Burden, etc. Cada uno de ellos llevará la experiencia performativa radical a distintos terrenos, siempre desde la comprensión de su propuesta como herramienta socialmente renovadora. De modo sintético, en todos ello reparamos en una función del artista como sujeto catalizador de tensiones llamado a asumir las miserias o escorias colectivas -en el sentido de materiales psíquicos rechazados por la sociedad-. No son ellos el objeto de este trabajo, con todo, pues, dado su condición de pioneros, hemos optado por apoyarnos en aquellos creadores -Beuys y los vieneses- que abrieron el camino a los recién nombrados.

3.2 Accionismo vienesés

La comprensión del artista como sujeto catártico, creativo y a un tiempo destructivo, es asumida prácticamente al mismo tiempo que lo hace Beuys por los accionistas vieneses -Nitsch, Muehl, Brus, en un primer periodo-. El propósito de éstos seguirá siendo desestabilizar estructuras de pensamiento asimiladas por el sistema del arte y, de forma más decisiva, por los mecanismos socioculturales. Dicho sistema del arte no deja, en este aspecto, de ser entendido como *sui generis* iglesia de la época secular, con sus ortodoxias y heterodoxias de por medio. Con los trabajos de los vieneses se asiste a un barroco juego de espejos en el que dos polos disociados de realidad van a establecer un mutuo contacto.

La obra de Brus, Muehl, Nitsch y posteriormente de Schwarzkogler, se plantea como un desbloqueo de las compuertas simbólicas excrementales y sacramentales,¹⁴ como un ejercicio de restitución, a su vez, de aquello socialmente repudiado. Todo aquello expropiado a la experiencia del sujeto, todo aquello cuya negación enferma la estructura psicosomática de una entera sociedad, queda en sus acciones liberado y orientado a horadar la represión o neurosis colectiva e individual derivada del proceso de civilización. Los integrantes del grupo vienesés, recordará al respecto Kristine Stiles, “utilizaron la autoprofanación como una metáfora del sufrimiento psicofísico en la vida ordinaria, así como un instrumento para ella” (2016, 365), reactivándose con ello mecanismos paralelos a los que encontramos en el marco ya presentado de la santa locura y la santa obscenidad -naturalmente, de forma radicalmente más sofisticada y autoconsciente en los vieneses-. En ello, con el fin de que alcancemos a advertir con coherencia las relaciones establecidas, es preciso recordar la traslación que en la modernidad se da desde contenidos articulados en la esfera de lo sacro a los vehiculados en la esfera estética, entendida como religión secularizada o, en términos de Voegelin (2006), como gnosticismo moderno.

Aquello que se busca es la superación de una escisión dualista arraigada con especial vigor, como ha sido estudiado hasta la saciedad, en la estructura de la sociedad

¹⁴ Motivo que nos lleva así mismo a recordar la obra de Dieter Roth, artista influido por Josef Beuys, con quien entró en contacto en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf.

vienesa,¹⁵ asentada sobre una tradición empolvada e instalada como modelo cultural reacio a la tarea subversiva del artista. Este último, en los modelos aquí planteados, se propone como sujeto receptor del escarnio social con el objeto de cumplir con la función de liberar aquellas tensiones que, no toleradas por parte de una cultura, generan un fenómeno de desequilibrio social -lo que no ha de desvincularse de los fenómenos de neurosis colectiva estudiados por la psicología social-. Como en el caso de la experiencia advertible en la conducta de los santos obscenos, la autohumillación individual vinculada al gesto políticamente subversivo será practicada a partir de la exposición pública de conductas tabúes que, en el caso de los vieneses, implica no sólo auto-laceraciones, sino también defecaciones, micciones o masturbaciones llevadas a cabo tanto en acciones privadas como en lugares públicos.¹⁶ Kristine Stiles recordará, en este sentido, la acción que Muehl organizó en 1968 junto a Wiener -integrante de lo que puede llamarse protoaccionismo vienes- y Weibel, como “esa acción infame en la Universidad de Viena en la que Brus defecó y se masturbó mientras cantaba el himno nacional austriaco en el escenario” (Stiles, 399). Naturalmente, tanto Brus como Muehl hubieron de hacer frente a sentencias jurídicas.

En este orden de cosas, el grupo de accionistas vieneses, de modo más dramático y llamativo que el artista de Krefeld -Joseph Beuys-, se entregará enérgicamente a provocar con sus trabajos una descomposición/recomposición de materiales psíquicos apelmazados. En sus acciones optarán por asumir o descargar de sí y sobre sí la violencia socialmente enmascarada. Recuerda Michel Blancsubé que es “a principios de los años sesenta [cuando Nitsch] pone a prueba en sí mismo, sobre su propio cuerpo, las capacidades curativas de sus rituales” (Blancsubé, 157). Nitsch también será quien, de todo el grupo accionista, desarrolle con más coherencia y sistematicidad un programa teórico y, en este sentido, explícito a la hora de exponer el fundamento y propósito de su obra. En relación con el motivo de la figura del artista como sujeto sacrificial y restaurador de la sociedad, el creador del Teatro de Orgías y Misterios señalará:¹⁷ “A través de mi producción artística (una forma de adoración de la vida) asumo todo lo que parece negativo, indeseable, perverso y obsceno, la lujuria y la histeria sacrificial resultante, para ahorrarte a TI la

15 Marco social que no es posible obviar a la hora de acercarnos a los accionistas, como tampoco a la hora de contextualizar la emergencia del psicoanálisis freudiano.

16 Tales prácticas no cabe desligarlas del concepto creado por Gustav Metzger de “Arte autodestructivo”. Los accionistas vienes, excepto Schwarzkogler, participarán en 1966, en Londres, en el recordado DIAS (Destruction In Art Symposium), donde entraron en contacto con algunos miembros de Fluxus -no así con los situacionistas, que rechazaron la invitación (Blancsubé, p.163)-. Poco después, Muehl, junto con Oswald Wiener, creó ZOCK con posterioridad a dicho simposio. Con ZOCK se pregonaba, una vez más, un “rechazo absoluto de las convenciones” (Stiles, p.399). Así mismo, es preciso recordar el contexto post-bélico en el que surge el Accionismo, tal como lo expone, sucintamente, Robert Fleck: “Se ha escrito, con justa razón, que la fuerte dimensión blasfematoria, escatológica, sexual y de autotortura de los happening vieneses de los años sesenta traduce la voluntad de exorcizar una mentalidad y una cultura política posfascista y posnazi en Austria, así como de hacer estallar el consenso represivo de la restauración política de la posguerra” (Fleck, p.206).

17 Las asociaciones críticas que Nitsch desarrolla en su trabajo -pensemos, en lo relativo a estos comienzos de los 60, en Die Blutorgel- tienen por objeto la exposición ritual del referido motivo con su base dionisiaca.

denigración y la vergüenza implicadas por el descenso a lo extremo” (Lapidario, 2016, s/p).¹⁸ Pero son ante todo Muehl y Brus¹⁹ quienes, de entre los vieneses, desarrollarán el motivo del autoescarnio de manera más radical. Próximo a los planteamientos de Nitsch, el objetivo de Muehl, con sus radicales transgresiones, pasaba, en palabras de Guillaume Leingre, por “brindar a los individuos una mejor cura. Un acceso más amplio a la libertad. [...] Asignaba así al arte una nueva función: la de curar” (413).

La exposición, de modo general, del accionista como sujeto/objeto puesto en relación -confrontado- con la esfera ortodoxa en la que se desarrolla la actividad estética, llega según vemos y en consonancia con las vivencias anteriormente referidas, de la mano del asalto al espacio social, entendido en su conjunto como soporte desde el que se proyecta una u otra experiencia dramático-ritual, pasando así a entenderse dicho territorio como marco de la acción -todo ello, es preciso añadir, aun cuando la mayor parte de los trabajos del grupo hubo de realizarse en lugares cerrados debido a las dificultades y resistencias que encontraron para trasladarlos a un ámbito público (Jahraus, 2016).²⁰ Junto a ello, la idea de una regeneración de la colectividad se presenta, necesariamente, como objetivo precedido de una descomposición de materiales psíquicos reificados.

Ahora bien, según se ha anunciado en el apartado precedente, del conjunto de los vieneses es Rudolf Schwarzkogler quien asumirá la figura del Alter Christus de manera más estilizada, en el sentido de estetizada y simbólica. Como ya en su momento advirtiera Nitsch, la relación entre su trabajo y el de Schwarzkogler pasa por la dialéctica entre un régimen cultural dionisiaco y uno apolíneo, dialéctica que, en una estética de insinuaciones neognósticas o pseudognósticas si se prefiere -visible ante todo en el primero- implica una relación, en su plano esotérico, de identidad. Es nuevamente Stiles quien establece vínculos entre un orden mítico y, en este caso, la obra de Schwarzkogler, presentada como “una reflexión sobre la historia y las tradiciones de la medicina que se originaron en el culto de Asclepio, el médico héroe, que sirvió a la humanidad como doctor [...] y quien murió en sus esfuerzos por conquistar la muerte con la resurrección y la curación” (463). La autora, que en este punto recuerda la función y significación de las imágenes religioso-sexuales manejadas por Schwarzkogler, las vincula con los órganos reproductivos en terracota dejados en honor a Asclepio con el fin de procurar recuperar la potencia perdida. Resulta destacable, por tanto y ante todo, el valor simbólico del pez, elemento recurrente en Schwarzkogler que, en línea con lo trabajado en estas páginas, atesora una doble significación: sexual y religioso-espiritual (Cirlot, 360). Su vínculo

18 “El objetivo [afirma Nitsch] es la sacralización sistemática del arte y de ese modo provocar una profunda espiritualización de la existencia, a través de la cual el ser humano se convierte en el puro sacerdote del ser, y no, como era antes, el menos apetecible de todos los animales” (Santamarina L., 2016, p.488).

19 El propio Gustav Metzger indica que en el arte de los vieneses “el cuerpo sacrificado ciertamente se simula, pero nosotros consideramos real, y su vida, ciertamente, fue sacrificio: prisión, aislamiento, exilio y muerte. Eran poetas, debían cantar. No obstante, ante esa realidad, cantaron con sangre y excremento. El artista como chivo expiatorio, el artista como bufón, como criminal, como maníaco.” (Metzger, pp.609-610).

20 De manera que, con el fin de difundir la significación de sus rituales, resultó fundamental el empleo de la fotografía como herramienta de trabajo.

con el cristianismo, por lo demás, es suficientemente conocido. Aún en lo referente a este aspecto, Stiles finalmente destaca que “los visitantes de los templos de Asclepio solían dormir en el santuario, donde se creía que el sueño funcionaba en conjunción con los poderes curativos del dios. [...] Además de ser un agente de la curación, Asclepio también se asociaba con el sacrificio” (464). Como en la poesía de Trakl o en la de Novalis, la condición onírica adopta en Schwarzkogler una significación sanadora, pero también evasiva -narcótica incluso- y, vinculado con ambas, religiosa.

El ensimismamiento de Schwarzkogler, en cualquier caso, impide ver en él la función socialmente restaurativa que encontramos en el resto del grupo, quedando su deseo de regeneración proyectado sobre sí, orientado hacia una concepción mística simbolizada por la prevalencia del azul como objeto cromático de oposición al mundo. Asociado su rol al de Asclepio -también al del sujeto, como en Beuys, dañado-, el papel regenerativo del creador pasa en Schwarzkogler por la experiencia individual, a lo sumo grupal -esto es, hipotéticamente actuante en las pocas personas que asistían a sus acciones-, en la que él mismo se erigía como figura chamánica, como sacerdote que habría de administrar a los espectadores “ciertos alimentos, drogas y medicamentos” (629) con los que él mismo experimentaba y que podrían, dicho sea de pasada, estar detrás de su irresuelta muerte, tal y como Nitsch, con su especial aptitud para dotar de sentido ritual a uno u otro fenómeno, propone: “el proceso dramático sería de este modo un proceso de sanación tanto físico como psíquico. [...] tenía en mente un proceso de catarsis y resurrección, sin dejar de lado las alusiones explícitas a la circunstancia mística de la muerte y la resurrección.” (Nitsch, 629).

4. Rearticulación y valoración de los contenidos expuestos

Cuando Brus señala que “el arte es escupir bilis sobre el campo y cosechar las opiniones de las víboras” (Lapidario, 2016, s/p), condensa los rasgos que Nitsch moldeó dramáticamente y que Beuys encarnó en su persona, reestableciendo con ello unos vínculos conforme a los que la actividad estética, antes de derivar en un manierismo en el que el propio Nitsch se cobijó en décadas posteriores, se replantea como espacio y objeto de activación cultural. A lo largo de este recorrido hemos expuesto el rechazo buscado y sufrido por el accionista en el marco de una sociedad asépticamente moldeada por su desmedido afán de racionalizar vivencias elementales, aun cuando una anulación radical de éstas irremediablemente acaba por despertar estados de neurosis colectiva y, en última instancia, por anular el sentido de lo ritual. La tipología de accionismo explorada ha de tomarse como un ejercicio orientado a equilibrar, por vía catártica, una situación social dañina y dañada. Dramatización, denigración y sentido ritual se mezclan en esta descarnada escenografía en la que el accionista asume la vituperación social como mayor atributo de sí. A partir de este planteamiento, el anhelo de limpiar las arterias de un sistema social endurecido se presenta como ejercicio desde el que emerge un sentido primigenio de lo sacro, tarea próxima al señalado anhelo de Joseph Beuys, deseoso de propiciar una integral revivificación social.

Recapitulando lo expuesto en el curso de estas páginas, resulta posible advertir cómo la anulación, el escarnio y el oprobio social sufrido por un particular individuo o un grupo de individuos pone a prueba las resistencias y fracturas de un modelo socio-cultural. El sujeto -el anacoreta, el asceta, el accionista- no dejará de correr permanentemente el peligro de hacer de su ejercicio, de su particular conducta, un acto eminentemente vanidoso, erigiéndose en tales momentos como figura falsa, espuria, al sustituir, siguiendo la consideración de Michel Hulin recogida en las páginas de *La mística salvaje*,

[...] las ambiciones y deseos mundanos por una cierta voluntad de poder, por el orgullo de dominarse y dominar a los otros. [...] A partir de ahí todo está perdido para él, pues sin siquiera darse cuenta ha caído de nuevo en la lógica de la afirmación de sí, de la ostentación, de la vulnerabilidad a las circunstancias exteriores, en pocas palabras, de la dualidad éxito/fracaso (Hulin, 2007, 192).

Cabría al respecto hablar, de acuerdo con lo recién expuesto, de una distinción entre el accionista original y el accionista que opera en el ámbito del espacio ortodoxamente artístico. Se trata éste de un peligro que fue ya en su momento advertido por los vieneses e incluso sorteado de modo drástico por un Günter Brus que puso punto y final a su trayectoria en el momento en que su condición de ‘santo loco’ contemporáneo alcanzó un grado de paroxismo o un sintomático principio de descomposición²¹.

Si bien podemos comprender, a modo de corolario, que en nuestro momento actual el individuo se ha despegado de un sentido existencial articulado en torno a lo sacro, o incluso que ha optado por transferir aquellas potencialidades circunscritas a este orden a la esfera de lo inorgánico, no resulta difícil encontrar experiencias estéticas que nos logren atravesar; experiencias, en fin, que abracen nuestro sistema límbico posibilitando con ello procesos llamados a mantenernos enraizados a la vida, tal y como si la historia no se hubiese derrumbado, con todas sus imposiciones, sobre nuestros anhelos. Algo de ello es lo que encontramos en las experiencias radicales que aquí hemos explorado.

References

- Blancsubé, Michel (2016). “Sympathy for the Devil”. En: Blancsubé, Michel y Moreno Vera, Lorena (eds.), *La revuelta de los ángeles salidos del limbo*. Ecatepec, Estado de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, pp. 139-171.
- Bodenmann-Ritter, Clara (2005). Joseph Beuys. Cada hombre, un artista. Madrid: La balsa de la medusa.
- Colombás, G. M. (2004). *El monacato primitivo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

21 Así lo expondrá Robert Fleck en su estudio sobre el artista: “Resulta por demás lógico, entonces, que Günter Brus haya optado por detener las acciones tras ese momento decisivo de la Zerreissprobe ya que, por un lado, la acción había empezado a poner concretamente en peligro la vida del artista y, por el otro, una competencia malsana marcada por hazañas cada vez más extremas había terminado instalándose, muy a pesar de ellos, entre los artistas del arte corporal” (2016, p.197).

- Critchley, Simon (2018). *En qué pensamos cuando pensamos en fútbol*. Madrid: Sexto Piso.
- Díez de Velasco, Francisco, Maffesoli, Michel y Lanceros, Patxi (2007). “Tiempo de brujas”. *Minerva*, 6, pp. 37-40.
- Fleck, Robert (2016). “El accionismo vienes”. En: Blancsubé, Michel y Moreno Vera, Lorena (eds.), *La revuelta de los ángeles salidos del limbo*. Ecatepec, Estado de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, pp. 173-229.
- Gómez de Liaño, Ignacio (2004). *Filósofos griegos, videntes judíos*. Madrid: Siruela.
- Gómez de Liaño, Ignacio (2020). *Filosofía y ficción*. Málaga: EDA.
- Hernán Vázquez, Santiago (2018). “La figura del Cristo Médico y la acción terapeútica del gnóstico en Evagrio Pántico”. *Veritas*, 39, pp. 113-135. <https://doi.org/10.4067/S0718-92732018000100113>
- Hegyi, Lórán y Jardí, Pia (1997). “Entrevista con Hermann Nitsch: teatro de orgías y misterios”. *Lápiz*, 138, pp. 30-39.
- Hulin, Michel. (2007). *La mística salvaje*. Madrid: Siruela.
- Ivanov, Sergey (1999). “La santa locura rusa”. *Erytheia*, 20, 75-98.
- Jahraus, Oliver (2016). “Accionismo vienes – Vanguardia radical: un desafío para la historia del arte”. En: Blancsubé, Michel y Moreno Vera, Lorena (eds.), *La revuelta de los ángeles salidos del limbo*. Ecatepec, Estado de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, pp. 299-317.
- Lapidario, Josep (2016). “Pintura, sangre, sexo y muerte: en las tripas del accionismo vienes”. *JotDown*, 11-01-2016, s/p. Disponible en: <https://www.jotdown.es/2016/01/pintura-sangre-sexo-y-muerte-en-las-tripas-del-accionismo-vienes/>
- Maffesoli, Michel (2002). *La part du diable. Précis de subversión postmoderne*. France: Flammarion.
- Mosco, Juan. y de Neápolis, Leoncio (2005). *Historias bizantinas de locura y santidad*. Madrid: Siruela.
- Nitsch, Hermann (2016). “Rudolf Schwarzkogler”. En: Blancsubé, Michel y Moreno Vera, Lorena (eds.), *La revuelta de los ángeles salidos del limbo*. Ecatepec, Estado de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, pp. 625-629.
- Nitsch, Hermann (2017). *Atlas*. Foligno: Viaindustriæ.
- R. de la Flor, Fernando (2001). *Locus eremus*. Salamanca: Cuadernos para Lisa.
- Santamarina L., Gabriel (2016). “Hermann Nitsch. Transición chamánica, transmutación alquímica”. En: Blancsubé, Michel y Moreno Vera, Lorena (eds.), *La revuelta de los ángeles salidos del limbo*. Ecatepec, Estado de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, pp. 479-515.

- Simón Palmer, Jose (1999). “Los santos locos en la literatura bizantina”. *Erytheia*, 20, 57-74.
- Szczeklik, Andrzej. (2010). *Catarsis*. Barcelona: Acantilado.
- Stiles, Kristine (2016). “DIAS, accionismo vienes, zock”. En: Blancsubé, Michel y Moreno Vera, Lorena (eds.), *La revuelta de los ángeles salidos del limbo*. Ecatepec, Estado de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, pp. 363-400.
- Voegelin, Eric. (2006). *La nueva ciencia de la política*. Barcelona: Katz.
- VV. AA. (2014). *La vida sobre una columna. Vida de Simeón Estilita. Vida de Daniel Estilita*. Madrid: Trotta.

El diablo en las artes plásticas

The Devil in the Plastic Arts

Guillermo Abel Montero Carmona

IES Alonso Cano, Dúrcal (Granada)

guillermo.69@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7600-9111>

Recibido: 23/04/2022

Revisado: 18/06/2022

Aceptado: 4/12/2022

Publicado: 01/01/2023

Sugerencias para citar este artículo:

Montero Carmona, Guillermo Abel (2023). «El diablo en las artes plásticas», *Tercio Creciente*, 23, (pp. 113-142), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.23.7100>

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.23.7100>
Investigación

Resumen

El diablo es un personaje que forma parte de la mitología judeocristiana, donde personifica los bajos instintos del ser humano. En las sagradas escrituras se lo presenta como un ángel cuya ambición le empuja a rebelarse contra Dios. Su origen sin embargo es mucho más antiguo que el propio cristianismo y recoge creencias anteriores a la religión judía, amalgamando bajo la personalidad diabólica a diversos dioses de los reinos vecinos, deidades por tanto contemporáneas del propio Yahvé.

Los artistas de la Era Cristiana, herederos de la plástica clásica, han representado muy frecuentemente la figura del diablo desde el periodo paleocristiano hasta la actualidad, dada la importancia de este personaje como antagonista de propio Dios y por el recurrente uso propagandístico que la Iglesia ha hecho de las imágenes. En ocasiones acogiéndose a fisionomías de carácter animal, ya reales ya imaginarias como, por ejemplo: la serpiente, el dragón, el simio, el reptil, el felino, el macho cabrío o la mosca, entre otros; o bien presentándolo con apariencia más o menos antropomórfica como son el Fauno, el ángel alado, un híbrido casi humano a los pies de San Miguel o la Inmaculada Concepción o incluso en forma de bebé diabólico. Los ejemplos que empleamos no son más que una muestra de la riquísima iconografía demoniaca presente en la tradición artística occidental

Palabras clave: diablo, cristianismo, representación, artes plásticas.

Abstract

The devil is a character of Judeo-Christian mythology, where he personifies the low instincts of the human being. In the sacred scriptures he is presented as an angel whose ambition pushes him to rebel against God. However, his origin is older than Christianity and gathers beliefs prior to the Jewish religion. The diabolical personality is created by, amalgamating various gods from neighboring kingdoms who were contemporary deities of Yahweh.

The artists of the Christian Era, heirs of classical art, have represented the figure of the devil from the paleo-Christian period to nowdays. His frequent representation is explained, on the one hand, by the importance of antagonism to God and, on the other hand, by the recurrent propagandistic usage the Church has made from his images. Sometimes the devil acquired animal features, both real and imaginary, such as: the snake, the dragon, the ape, the reptile, the feline, the male goat or the fly. At the same time he was represented with anthropomorphic appearance such as: the Faun, the winged angel, a diabolical baby, an almost human hybrid at the feet of Saint Michael or the Immaculate Conception. The examples we use are nothing more than a sample of the rich demonic iconography of the Western artistic tradition..

Keywords: Devil, Christianity, Representation, Plastic Arts.

1. Génesis judeo-cristiana del diablo a modo introducción.

Creer en la existencia de dioses y demonios deriva de una concepción dual de lo real y por tanto de lo ético y trascendente. Si el hombre prehistórico identifica como positivo al sol, elemento generador de la vida, y como negativo al huracán, por su capacidad destructora, no tardará en dotar de voluntad y cualidades personales a estas dos fuerzas. En el comienzo de las propias sociedades humanas debieron existir ya por tanto proto-dioses benignos y malignos, modelo que aún se mantiene en culturas animistas. Esta dualidad se ha mantenido a lo largo de la historia y ha adoptado personalidades diversas ajustándose a la realidad cultural, climática, etc. de cada pueblo.

La aparición de un personaje como el diablo, no es en ningún modo una improvisación de la religión hebrea (adoptada posteriormente por el cristianismo), lo que sí podemos atribuir a Israel es la creación del monoteísmo, esta corriente evoluciona o nace del henoteísmo, que consiste en adjudicar una divinidad a cada pueblo. Por lo tanto, en un principio, Yahvé es solamente el Dios del pueblo judío. Leverani en su obra Más allá de la Biblia apunta esta idea: “Yahvé ha sido durante largo tiempo un dios entre otros muchos, en el sentido de que sus fieles eran conscientes de que había muchos otros, todos igualmente existentes [...] Yahvé para Israel, igual que Kemosh para Moab, Milkom para los Ammonitas, etc” (Liverani, 2004, p. 244).

Pasar de esta idea al monoteísmo como lo entendemos en nuestros días supuso por tanto la eliminación de otras muchas deidades. Según Leverani: “la aparición del monoteísmo no unifica las diversas personalidades divinas, sino que las anula: renuncia a sus caracterizaciones distintivas para apostar por una caracterización global de lo divino” (Liverani, 2004, p. 245). Por tanto, el pueblo de Israel en un principio no niega la existencia de otros dioses. Arturo Graf en su libro *El diablo*, abunda en esta idea: “los hebreos, antes de negar la existencia de los dioses de los otros pueblos (cosa que decidieron hacer mucho más tarde) creyeron que eran verdaderos dioses, pero menos potentes y menos santos que Jehová, su dios nacional” (Graf, 1991, p. 22). Entre estos otros que coexisten o anteceden al propio Yahvé aparecen divinidades que adoptan cualidades malignas como Belcebú (dios de las moscas) que es una deidad filistea y “Azazel, el espíritu inmundo al que se abandonaba en el desierto [...] [que] no es más que un pálido reflejo del egipcio Seth y un recuerdo de los tiempos de la esclavitud sufrida” (Graf, 1991, p. 22). Parece, por lo tanto, que si la unicidad del Dios cristiano (y antes del hebreo) proviene del “dios nacional” del pueblo judío (Jehová o Yahvé), Satanás sería la amalgama de una serie de deidades de tribus rivales o de pueblos preexistentes. El pueblo judío acostumbra por tanto a presentar a las deidades ajenas como malignas, estas con el tiempo dan origen a las diversas caras de Satanás.

El cristianismo explica mediante una génesis común la aparición de estas y otras muchas personalidades diabólicas, determinando su origen como ángeles rebeldes contra la autoridad de Dios. Así lo explica Arturo Graf:

Todos conocen el poético mito de la rebelión y de la caída de los ángeles. Este mito, (...) fue diversamente imaginado y narrado por varios Padres y Doctores de la Iglesia; pero no tiene más fundamento que la interpretación de un versículo de Isaías y de algunos pasajes, bastante oscuros, del Nuevo Testamento. Otro mito, de carácter muy diverso, pero no menos poético, aceptado por escritores tanto hebraicos como cristianos, habla de unos ángeles de Dios que, habiéndose prendado de las hijas de los hombres, pecaron con ellas y, en castigo a su pecado fueron expulsados del reino de los cielos y transformados de ángeles en demonios (Graf, 1991, p.15).

La Tabla 1 pone de manifiesto la costumbre hebrea de transformar en demonios a los dioses de los pueblos rivales. En este caso se trata de una serie de ídolos samaritanos, a los que el judaísmo (y por ende la demonología cristiana) otorga una misión concreta como demonios, basándose en las cualidades propias de cada uno de ellos en el Panteón Samaritano. En dicha tabla presentamos su denominación, origen, representación y personalidad diabólica que se atribuye a las diferentes deidades.

(Tabla 1. Ídolos presentes en el Panteón Samaritano, asimilados más tarde como demonios por la tradición judeocristiana y citados en la Biblia.)

Nombre	Origen	Representación	Personalidad diabólica
Anamelech	Asirio		Demonio portador de las malas noticias
Nergal	Sumerio		Demonio hábil para el espionaje
Nibbas (Anúbis)	Egipcio		Demonio de las visiones, sueños y profecías
Thartak	Asirio		Príncipe de las tinieblas

Moloch	Fenicio		Demonio intermediario
Azima o Belfegor	Fenicio		Demonio de los descubrimientos
Succoth Benot	Babilónico		Demonio de los celos, las rejas y la envidia
Nisroch	Asirio		Demonio de la sexualidad ilícita
Adramelech	Fenicio		Presidente del alto consejo de diablos

El primero y más importante de estos ángeles caídos es Satanás, pero de ninguna manera es el único. Del mismo modo que muchos teólogos han dedicado su trabajo a clasificar la corte celestial (lo que se conoce como angelología), en el lado opuesto de la teología se sitúa otra rama que se conoce como demonología, encargada del estudio de los demonios, en cuanto a sus relaciones, sus orígenes y cometido. Algunos de estos demonios no son otra cosa que una reutilización de divinidades pretéritas y, como ellas, cuentan con una clara especialización: 1) Belcebú (al que también se conoce como “el señor de las moscas”), procedente de una deidad filistea, para la tradición judeo-cristiana es el príncipe de los demonios, muchas veces asimilado al propio Satanás; 2) Ariel ídolo de la tribu de los moabitas, y demonio para la tradición judeocristiana, especializado en aquellos temas que se refieren a la Naturaleza y la Tierra; 3) Leviatán es otro demonio, cuyo origen se halla en una leyenda cananea sobre un monstruo marino recogida en varios pasajes del Antiguo Testamento; y 4) Lucifer (portador de la luz) que según la tradición cristiana es un querubín, hermano del arcángel Miguel, cuya hermosura y soberbia lo empujaron a revelarse contra Dios, y recoge a su vez un personaje de la mitología romana, equivalente al Heósforo griego, que es el portador de la aurora; finalmente Mefistófeles es un demonio del folklore alemán, subordinado de Satanás y encargado de capturar almas.

2. La presencia del diablo en las artes plásticas.

Los diferentes rostros del diablo que vamos a analizar forman parte de la iconografía de la Iglesia Católica. La finalidad original de estas imágenes es dar a conocer de una forma sencilla la Historia Sagrada y los preceptos que han de cumplirse. Este uso ha dado lugar a un gran número de representaciones artísticas de lo sagrado a lo largo de la historia.

Si para el cristianismo el diablo es el gran tentador del creyente, el uso que la Iglesia hace de su imagen tiene como objetivo oponer resistencia a su seducción, mostrándonos al personaje generalmente como una figura terrorífica que mueve al espanto. La importancia que la Iglesia otorga al demonio se pone de manifiesto en el incontable número de representaciones que se conservan. Por lo tanto, la selección de imágenes que presentamos no es más que una exigua muestra del enorme patrimonio gráfico que se puede manejar al respecto.

Las distintas representaciones que vamos a analizar responden a los diversos tipos iconográficos que de la figura del diablo se han hecho, por lo tanto, nuestro objetivo es mostrar las diversas caras del diablo. Al ordenar dichas imágenes de forma diacrónica solamente hemos pretendido establecer un orden lógico. No obstante, una misma iconografía puede localizarse en obras correspondientes a diferentes períodos.

Los tipos iconográficos del diablo que vamos a analizar son las siguientes:

I. El antecedente iconográfico: el Dios Pan.



Figura 1. Daphnis y Pan (Pompeya, 100 a. C.) Museo Nacional de Nápoles.¹

Esta hermosa escultura en alabastro hallada en las ruinas de la ciudad romana de Pompeya (año 100 a. C) representa al fauno Pan enseñando al pastor Daphnis a tocar la flauta. Evidentemente no estamos ante una representación del diablo, ni ante una obra de arte cristiano. Sin embargo, la incluimos porque el cristianismo va a hacer uso de la apariencia que los griegos y romanos dieron a este semidiós para un personaje mucho más siniestro, como es el Diablo, que se representará en multitud de ocasiones como una mezcla entre hombre y macho cabrío.

Por otro lado, los faunos en la mitología clásica representan la fuerza sexual, los instintos no dominados, que en el cristianismo también estarán encarnados por diferentes demonios.

¹ https://it.wikipedia.org/wiki/File:6329_-_Naples_-_Pan_and_Daphne.jpg#globalusage

II. La serpiente del paraíso.

Tradicionalmente, en la escena de la tentación de Adán y Eva en el paraíso, Satanás adopta la forma de una serpiente, tal y como muestra el fresco romano del siglo III d. C. (véase Figura 2). Desde el punto de vista estilístico, es muy cercano a las pinturas murales de la propia Pompeya, sin embargo, aquí la temática es ya evidentemente cristiana. Esta imagen no deja de ser en cierto modo anecdótica, si tenemos en cuenta que en este momento aún son muy escasas las representaciones del diablo en el arte cristiano. Este adopta la forma con la que es descrito en el pasaje del Génesis:

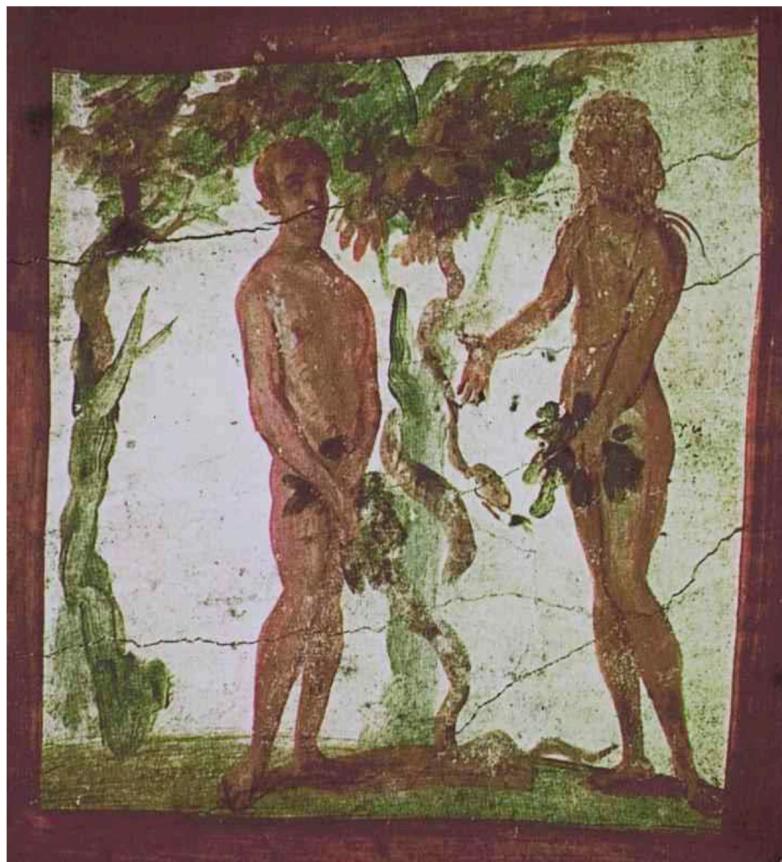


Figura 2. Adán y Eva (pintura al fresco.
Catacumba de los Santos Pietro y Marcelino (Roma. S. III d. C.)

La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que el Señor Dios había hecho, y dijo a la mujer: “¿Así que Dios les ordenó que no comieran de ningún árbol del jardín?” La mujer le respondió: “Podemos comer los frutos de todos los árboles del jardín. Pero respecto del árbol que está en medio del jardín, Dios nos ha dicho: “No comáis de él ni lo toquen, porque de lo contrario quedarán sujetos a la muerte”. La serpiente dijo a la mujer: “No, no morirán. Dios sabe muy bien que cuando ustedes coman de ese árbol, se les abrirán los ojos y serán como dioses, conocedores del bien y del mal. (Génesis: Capítulo 3. Versículos 1-5)

III. El diablo en los beatos de Liébana.

La auténtica proliferación de representaciones del diablo se producirá en la Edad Media, que adoptará a partir de este momento un aspecto verdaderamente monstruoso. Los tímpanos y capiteles románicos y góticos contendrán una inusitada y original variedad de bestias en las que el creyente identifica a Satanás. Esto puede tener su origen en una carencia: en los textos sagrados del cristianismo no existe ninguna alusión a las cualidades morfológicas del diablo.

Joaquín Yarza Luaces en su estudio sobre iconografía medieval hace referencia a esta ausencia de descripción en los textos sagrados del cristianismo, a diferencia de lo que ocurre en el Corán:

En los textos hispanos, como en el resto de la Europa cristiana [...] Se puede analizar su naturaleza o, más usualmente, enfrentarlo a Dios, o presentarlo como simple imagen del mal y motivo de horror para los humanos, pero en ningún momento se intenta ofrecer una descripción que pueda servir de pauta a un miniaturista, tanto en lo que se refiere a él como a las mansiones que preside.

Por el contrario, es de destacar la minucia con que se explican infierno y paraíso en las fuentes escatológicas musulmanas. El Corán aludía muy brevemente a un viaje de Mahoma. [...] El infierno se presenta continuamente como una sucesión de estancias, frecuentemente circulares, ocupadas por monstruosos diablos (Yarza, 1984, p. 10).

Estas descripciones presentes no solo en el Corán sino también en muchos tratados teológicos musulmanes son empleados por los artistas mozárabes, que conviven con la sociedad musulmana, y cuyas descripciones del infierno y el Demonio podían resultar muy útiles para la iluminación de códices y Biblias. Particularmente destacan los comentarios al Apocalipsis de Beato de Liébana, que, aunque originalmente fueron escritos en el siglo VIII, se conocen por unos extraordinarios manuscritos miniados entre los siglos X y XI (su gran difusión en este momento, responde al pesimismo existente en la España cristiana, a causa del auge que había alcanzado el califato de Córdoba). La inusitada fantasía de los miniaturistas alcanza su mayor grado en las representaciones de lo demoníaco. El fundamento de los diversos rasgos iconográficos tiene su origen en el mundo animal y fusionando elementos de diferentes bestias se construyen estas criaturas fantásticas.

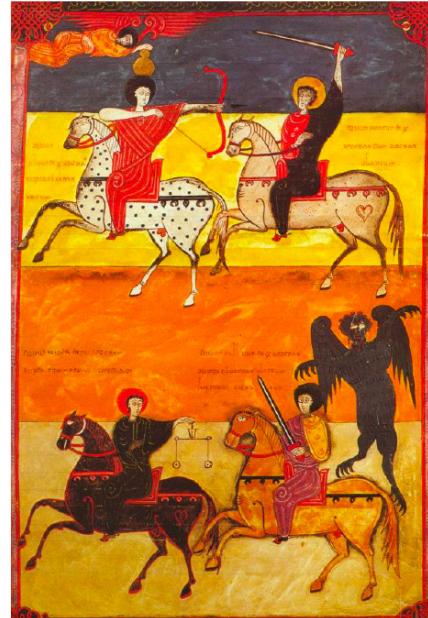
En los Beatos encontramos diversas representaciones en las que se hace uso de la identificación entre el Demonio y el dragón. Pero, además, en la variada colección de bestias presentes en los códices mozárabes, identificamos rasgos propios de las serpientes, los leones, los chivos y las ranas, entre otros. También aparece representado Satanás como un ángel de rasgos monstruosos. La Figura 3 muestra cuatro representaciones del riquísimo y variadísimo repertorio que podemos encontrar en estos códices.

La principal inspiración de los canteros y escultores románicos (entre los siglos XI y principios del XIII) se halla precisamente en los Beatos, de ellos extraerán precisamente gran parte de su imaginario. Durante este período el diablo aparece de una forma casi obsesiva. Esto se debe fundamentalmente a la amenaza del islam, que se relaciona con la

presencia del diablo. Se han cumplido los primeros mil años desde el Apocalipsis, este es el tiempo durante el cual San Miguel podrá mantener preso a Satanás, por tanto, su amenaza es ahora más acuciante que nunca.



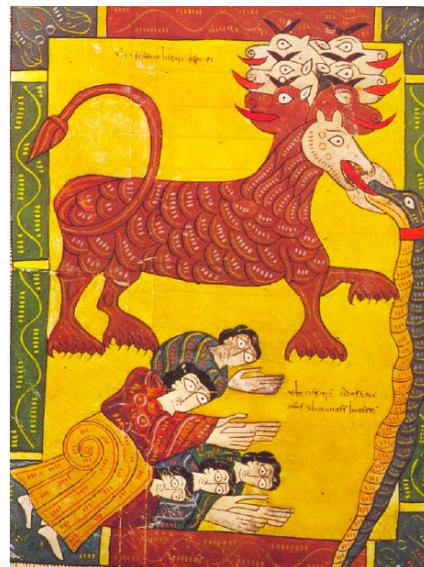
Beatus de Facundus. Las bestias monstruosas.



Beatus de Facundus. 4 jinetes del apocalipsis.



Beatus de Facundus. La mujer y el dragón



Beatus de l'Escorial. Adoración de la bestia y el dragón.

Figura 3. Ilustraciones del Beato de Liébana alusivas a lo diabólico en el Apocalipsis.

IV. El diablo bajo el tejado. Representaciones en los canecillos románicos.

Durante el Románico la escultura se utiliza como motivo decorativo y, fundamentalmente, aleccionador. Las representaciones proliferan en los capiteles, (llamados “historiados” precisamente por esta costumbre), los tímpanos (situados sobre las puertas de las iglesias) y en los canecillos o ménsulas sobre las que descansa el vuelo del tejado (véase Figura 4).



La Magdalena. Tudela (Navarra).



San Pedro de Echano. Valdorba (Navarra).

Figura 4. Diablos en canecillos románicos.

En las imágenes el motivo elegido es un diablillo, que pueden recordar a los faunos clásicos, pese a que fundamentalmente se inspiran en las representaciones diabólicas que aparecen en los Beatos de Liébana.

V. El diablo dragón.

La caracterización del diablo en forma de dragón aparece en las escenas en donde un determinado santo, humano o angélico, lucha con Satanás, como “San Jorge y el dragón” y “San Miguel Arcángel contra el dragón”. En la Iglesia románica de San Silvestre en Tívoli (Italia, s. XII), encontramos una magnífica colección de pinturas y una de ellas representa la victoria de San Silvestre contra el dragón (véase Figura 5).



Figura 5. Triunfo de San Silvestre contra el Dragón. Iglesia de San Silvestre (Tívoli, s. XII).

Sin duda, la iconografía del dragón más representada es en la lucha con el mártir San Jorge. Las Figuras 6 y 7 muestran dos versiones estilísticamente muy distintas, pero ambas pinturas representan al santo y a la bestia en idéntica actitud.



Figura 6. San Jorge y el Dragón.
Escuela de Nóvgorod (finales s. XIV)

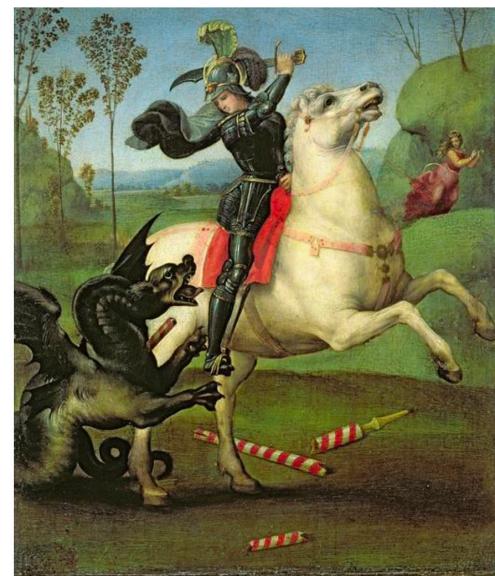


Figura 7. San Jorge y el Dragón (1504)
Rafael de Sanzio.

VI. El imaginario diabólico del Bosco.

Mención aparte merecen las criaturas de Hieronymus Bosch (1450-1516), conocido en España como El Bosco. Sus obras están pobladas por multitud de originales personajes que revisten una compleja simbología.

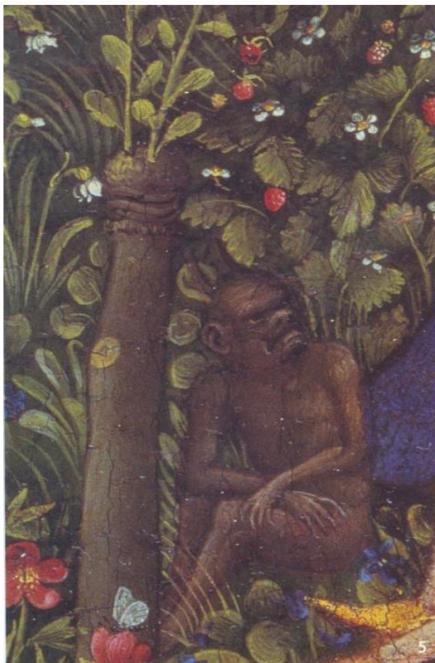
Pero no cabe duda de que muchos de estos monstruos, por su propio aspecto y por el contexto en el que se sitúan, son representaciones diabólicas. Tal es el caso de las figuras que aparecen en “el infierno” en el Jardín de las delicias (Museo del Prado). En la Figura 8 podemos observar dos detalles de esta obra: el primero de ellos representa el infierno de la música, donde los personajes son torturados por enormes instrumentos musicales, también vemos diablos con formas mitad humana, mitad animal, o incluso con cabeza de huevo. El significado que se ha querido ver en esta escena es el castigo que merecen los que gustan de la música profana. En el otro detalle de esta obra un demonio con cabeza de pájaro devora y defeca las almas de los condenados.



Figura 8. Detalles del “El infierno”. Tríptico del Jardín de las Delicias. El Bosco (Museo del Prado).

VII. El diablo como simio.

Entre las apariencias animales que se atribuyen a Satanás con frecuencia está la de simio. La imagen de la izquierda es un detalle de la obra El Jardín de Paraíso (Maestro del Paraíso, 1410), que pertenece a la escuela pictórica de Praga. El parecido de la especie humana con los simios era visto como algo inquietante en esta época, lo que dotó a este



animal de cualidades satánicas. En este caso concreto, el demonio se representa encadenado al árbol del paraíso, ya que, según los textos sagrados, San Miguel después de vencer al Diablo lo mantendrá encadenado por un período de mil años.

Figura 9. Jardín del Paraíso.
Maestro del Paraíso (Museo
Städel Frankfurt, 1410).

VIII. El alter ego de San Miguel.

Figura 10. San Miguel Arcángel y el Dragón. J. Lieferinxe (Entre 1493-1505).

Presentamos ahora uno de los esquemas iconográficos más populares: San Miguel Arcángel en lucha contra el diablo. Su primera representación corresponde a una obra del artista flamenco Josse Lieferinxe (finales del s. XV, Museo del Petit Palais, Avignon) y muestra al dragón con rasgos demoníacos ofreciendo resistencia al santo (véase Figura 10). En otras manifestaciones de esta misma iconografía, el demonio llega a adquirir rasgos más humanos, dando muestra en ocasiones de la belleza que al parecer le empujó a sentirse igual a Dios (véase Figura 11 y 12). La escena reproduce el pasaje del Apocalipsis donde San Miguel emprende batalla y vence a Satanás:



Hubo una gran batalla en el cielo. Miguel y sus ángeles combatieron contra Satanás y los suyos, que fueron derrotados, y no hubo lugar para ellos en el cielo, y fue arrojada la Serpiente antigua, el diablo, el seductor del mundo. Ay de la tierra y del mar, porque el diablo ha bajado a vosotros con gran furor, sabiendo que le queda poco tiempo. (Apocalipsis. Capítulo 12. Versículos 7-9)



Figura 11. San Miguel (1518). Rafael de Sanzio (Museo del Louvre, París).



Figura 12. Victoria de San Miguel sobre el diablo (1958) Jacob Epstein (Nueva Catedral de Coventry, Reino Unido).

Una versión mucho más reciente de este mismo asunto, pero que mantiene esencialmente los mismos atributos iconográficos que los dos casos anteriores es este San Miguel vencedor contra el demonio, obra del escultor británico Jacob Epstein (Catedral de Coventry, Reino Unido). La estética se vuelve mucho más sobria, pero la iconografía no se ve alterada: Satanás se presenta vencido a los pies del santo, encadenado pues así aparece recogido en el Génesis, y con unos prominentes cuernos que adornan su frente.

IX. Un bello y joven ángel.

Hemos incluido la siguiente imagen no sólo por su belleza plástica, sino porque la escena que se representa es ajena a los textos bíblicos. Trata de un momento de la vida de San Esteban en el que, según la tradición, el santo es raptado por el diablo y sustituido por un pequeño diablo idéntico a él, cuando aún era una criatura, lo que determinará su vida a partir de ese momento. El niño falso de madre es criado por una cierva blanca y después es recogido por un obispo. San Esteban vuelve más tarde a su casa paterna, donde aún se encontraba su doble, identificable por los pequeños cuernos que surgían de su cabeza y porque en todo ese tiempo no había crecido.



Figura 13. Rapto de San Esteban por el diablo (1465) Pintura al fresco.
Filippo Lippi (Catedral de Prato, Italia).

El interés de la imagen reside en que presenta a Satanás como un hermoso joven (de un tono verdoso, eso sí), pero muy alejado de la figura monstruosa que tanto se popularizó en la Edad Media. Por otra parte, hay que señalar, que, en este período caracterizado por el Humanismo, el modelo y medida de todas las cosas es el propio hombre. No es de extrañar por lo tanto que el mismo diablo adopte también rasgos humanos. Desde el punto de vista teológico está claramente justificado el empleo de estas bellas proporciones para caracterizar a Satanás, pues según la tradición una de las razones que le empujan a revelarse contra Dios es su extrema hermosura, que acaba convirtiéndolo en un engreído capaz de equipararse al mismo Dios.

Ya en el s. XIX, en pleno Romanticismo, Satanás es presentado nuevamente con una apariencia amable, incluso heroica. Dos ejemplos los encontramos en: 1) la estatua que preside el “Monumento al ángel caído”, obra de Ricardo Bellver que se encuentra en el Parque del Retiro de Madrid (véase Figura 14); y 2) la escultura “El genio del mal” del belga Guillaume Geefs situada en el púlpito de la catedral de Lieja (véase Figura 15). Ambas representaciones guardan muchas similitudes, como la belleza formal y la ausencia de elementos negativos en la apariencia o en la actitud de ambas figuras.



Figura 14. El ángel caído (1874).
Ricardo Bellver. (Parque del Retiro,
Madrid).



Figura 15. El genio del mal (1848).
G. de Geefs (Púlpito de la catedral de
Lieja, Bélgica).

El espíritu romántico se aleja de la esfera de lo racional, o lo que es lo mismo se pone en brazos de lo emocional, ya se trate de emociones positivas o negativas, puesto que ambas están presentes en la naturaleza humana. Por otro lado, siendo el diablo el oponente del cristianismo, y por tanto de la iglesia, se puede reconocer en él un símbolo del espíritu libre, tan reverenciado en la época. Burton Russell en su obra *El principio de las tinieblas*, realiza un interesante análisis sobre esta cuestión:

Intensamente preocupados por el conflicto entre el bien y el mal en el corazón humano, los románticos recurrían a los símbolos cristianos sin respetar su contenido teológico y separándolos de sus significados básicos [...]. Muchos románticos del tipo revolucionario afirmaban que, si Satán era el mayor enemigo del cristianismo, debía ser entonces un heroico rebelde contra la injusticia de la autoridad y merecedor, por lo tanto, de alabanza (Russell, 1994, p. 271).

La recuperación de la figura demoníaca tiene que ver con la publicación de la obra de John Milton *El paraíso perdido*, un poema narrativo en el que se cuenta la caída en desgracia de Satanás, su derrota frente a las tropas angélicas comandadas por San Miguel y su posterior venganza contra Dios. El personaje de Satanás tiene un protagonismo importantísimo y es presentado como un anti-héroe caído en desgracia y poseedor de un espíritu rebelde contra la tiranía de Dios. Hay una clara humanización del personaje que después de su derrota se muestra abatido y atormentado:

Quedando confundido pero inmortal. Su sentencia, sin embargo, le tenía reservada mayor ira, porque el doble pensamiento de la felicidad perdida y de un dolor perpetuo, le atormenta sin tregua (Milton, 1868, p.13).

Aquí hemos recogido solamente dos de las representaciones de Satanás más conocidas de este momento, pero son numerosísimos los ejemplos que existen, dada la fascinación que despertó nuestro personaje durante el Romanticismo.

X. En forma de reptil fantástico.

Jorge Ledo publicó en diciembre de 2008 un artículo titulado *Lucifer Renascens o representaciones renacentistas del diablo*, en el que ilustra de un modo muy interesante el carácter y la importancia que adopta la figura del diablo dentro de las representaciones artísticas de este periodo. Artistas de capital importancia como el pintor y grabador Alberto Durero, al igual que otros muchos emplearon la imagen de Satanás, generalmente con carácter didáctico, dando muestra del peligro que entraña para la rectitud moral del cristiano.

Satanás aparece con rasgos monstruosos, se trata de un extraño animal mitad dragón o reptil (el cuerpo) y mitad macho cabrío (la cabeza). Jorge Ledo aclara el significado de esta imagen:

El grabado sobre el Apocalipsis que a finales del siglo XV realizó Albrecht Dürer. En la imagen podéis ver en la esquina inferior derecha a un ángel que encadena a Lucifer, en la parte superior, otro ángel enseña a San Juan una ciudad que representa la nueva Jerusalén. Esta imagen forma parte de una serie que Durero realizó entre 1497 y 1498 sobre el tema (Ledo, 2008)



Figura 16. El apocalipsis (1497-1498) de Alberto Durero.

El artista vincula el advenimiento de la nueva Jerusalén al encadenamiento simbólico del diablo. La teología católica identifica esta nueva Jerusalén con la Iglesia, por tanto, parece lógico que su instauración solo será posible en ausencia del antagonista de Dios. La serie de grabados que realiza Durero sobre el Apocalipsis de San Juan está formada por quince xilogravías que ilustran otros tantos pasajes, alternándose a lo largo de la edición las estampas con el texto. Posiblemente la complejidad simbólica de esta obra, en la que San Juan describe una serie de visiones que experimentó durante un éxtasis (Apocalipsis significa “revelación”) y lo sugestivo de las escenas que describe, han dado lugar a tal proliferación.

XI. Asesor del Anticristo.

Resulta muy interesante esta pintura renacentista (véase Figura 17) que reproduce una escena en la vida del Anticristo, en la que este muestra la apariencia del nazareno acompañado del demonio que le alecciona sobre lo que debe decir. El interés de esta obra es doble porque iconográficamente es de una gran originalidad y plásticamente es una obra de arte muy notable.



Figura 17. La predicación del anticristo (s. XVI)
Luca Signorelli (Catedral de Orvieto, Italia).

Las alusiones que San Juan hace del Anticristo son de carácter simbólico, y por tanto no podemos entenderlas como una descripción física del personaje, pero, en cualquier caso, como veremos ahora, dotar al Anticristo de la misma apariencia que el propio Cristo no tiene ningún fundamento bíblico:

Hijitos, ya es el último tiempo; y según vosotros oísteis que el anticristo viene, así ahora han surgido muchos anticristos; por esto conocemos que es el último tiempo. [...] ¿Quién es el mentiroso, sino el que niega que Jesús es el Cristo? Este es anticristo, el que niega al Padre y al Hijo. (Cartas de San Juan. Capítulo 2. Versículos 18 y 22)

Me paré sobre la arena del mar, y vi subir del mar una bestia que tenía siete cabezas y diez cuernos; y en sus cuernos diez diademas; y sobre sus cabezas, un nombre blasfemo. Y la

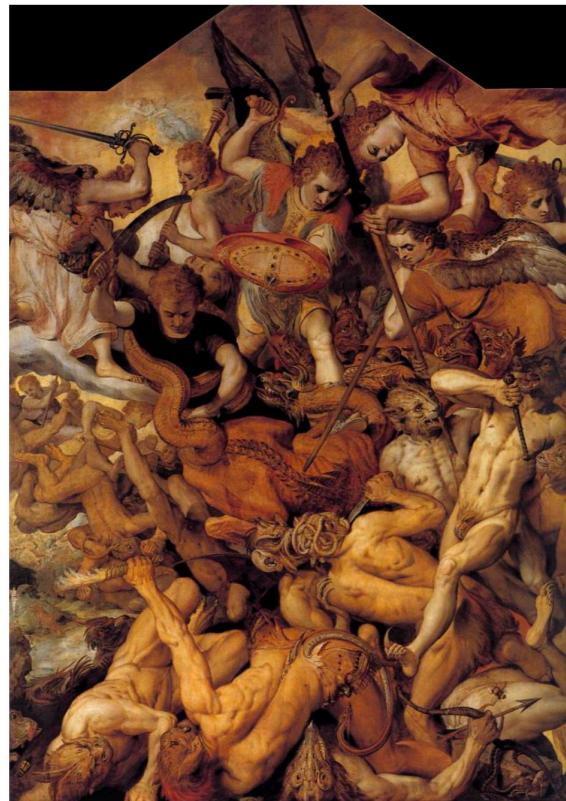
bestia que vi era semejante a un leopardo y sus pies como de oso y su boca como boca de león. Y el dragón le dio su poder y su trono, y grande autoridad. (Apocalipsis. Capítulo 13. Versículos 1 y 2)

XII. Imaginario diabólico de Frans Floris (1517-1570).

Esta sorprendente obra del museo de Bellas Artes de Amberes realizada por el artista flamenco Frans Floris, representa la lucha de los ángeles capitaneados por San Miguel contra los demonios o ángeles caídos. La elección de esta imagen se debe a su originalidad, y al rico repertorio iconográfico que contiene. Cada uno de los demonios presenta una fisonomía claramente diferenciada.

Si bien los cuerpos responden a un cuidado estudio anatómico de la figura humana, las diversas cabezas y atributos sexuales permiten al artista dar rienda suelta a su imaginación. Cada rostro se asemeja a una especie animal diferente: encontramos aves, reptiles, felinos, jabalíes, simios o cabras, rescatando la tradición de los bestiarios medievales.

Figura 18. La lucha de los ángeles caídos (1554) Frans Floris (Museo de Bellas Artes de Amberes, Bélgica)



XIII. A los pies de la Inmaculada Concepción.

El Apocalipsis de San Juan ha surtido a la iconografía cristiana de incontables escenas. Una de las que más se ha prodigado es la figura de la Inmaculada. Como sabemos esta representación hace referencia a la concepción sin pecado de la Virgen María, madre de Jesús. Sin embargo, el origen de este tipo iconográfico deriva claramente de un personaje del Apocalipsis, al que se ha querido relacionar con María:

Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. (Apocalipsis Capítulo 12, versículo 1)

El gran dragón, la serpiente antigua, que es llamada diablo y Satanás, el seductor de todo el mundo, fue echado abajo; fue echado sobre la tierra, y con él también fueron echados sus ángeles. (Apocalipsis Capítulo 12. Versículo 9)

Y se le dieron a la mujer las dos alas de la gran águila, para que volase delante de la serpiente al desierto, a su lugar, donde es sustentada por un tiempo, tiempos, y la mitad de un tiempo. (Apocalipsis. Capítulo 12, versículo 14)

Por otro lado, el hecho de que María aparezca pisando la cabeza de la serpiente está extraído del capítulo 3 de Génesis, cuando Dios castiga a esta por haber tentado a Eva:

Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar. Génesis. Capítulo 3, versículo 15)



Figura 19. Inmaculada alada. Óleo sobre lienzo atribuido a Miguel de Santiago
(Escuela quiteña, s. XVII).

María y su linaje son los que redimen al mundo del pecado original, esto sitúa a Eva y a María en clara oposición, de igual manera que se consideran figuras antagónicas Adán y Jesucristo.

Ya disponemos pues de todas las claves de la iconografía de la Inmaculada Concepción: La mujer coronada por doce estrellas, apoyada sobre la luna, y en pugna con la serpiente. La victoria de María sobre la serpiente es precisamente lo que hace alusión a su victoria sobre el pecado.

La Figura 19 es una original versión de la Inmaculada a la que se le añaden alas (que como vemos proviene también del capítulo 12 del Apocalipsis). Este es un atributo del que carecen las “Inmaculadas españolas”, pero sí está presente en este tipo iconográfico propio de la escuela pictórica y escultórica barroca de Quito (Ecuador).

XIV. El diablo felino.

Otro animal asociado con mucha frecuencia al diablo es el gato. En este tapiz florentino de Guasparri Papini del S. XVII, se representa la Última Cena de Jesús con los Apóstoles (véase Figura 20). En él vemos en primer término como Judas alimenta a un gato, en clara alusión a que este es el apóstol que lo entregará y su conexión con Satanás. La asociación de este animal con el diablo proviene de la Edad Media. Se dice de él que es el intermediario entre la bruja y el diablo, e incluso desde la Iglesia Católica su presencia se empleó como prueba incriminatoria contra los acusados de brujería o herejía. En la obra de Arturo Graf El diablo, encontramos una alusión a ello: “como gato, se arrastró hasta las cocinas de las brujas” (Graf, 2004, p. 48).



Figura 20. La Última Cena. Tapiz florentino de Guasparri Papini (s. XVII).

En el S. XII en torno a los Pirineos surge una corriente religiosa; sus seguidores se autodenominan “cátaros” (que proviene del griego “puro”). Este movimiento intenta recuperar el espíritu original del cristianismo basado en la austeridad y no tardarán en ser considerados herejes por la iglesia católica. El Vaticano empleará diversas

“argumentaciones” para apoyar dicha declaración de herejía, una de ellas relacionada con los gatos: “El papado no dudó en calificar a sus adversarios de adoradores del diablo en forma de gato negro y difundir la leyenda de que la palabra cátaro derivaba del latín cattus, gato, animal que adoraban en sus supuestas ceremonias satánicas” (González, 2010, p. 256).

XV. Diablo macho cabrío.

En esta célebre pintura de Francisco de Goya: Aquelarre encontramos seguramente una de las más clásicas fisonomías asociadas a Satanás: el macho cabrío. Es factible establecer una relación entre esta iconografía y la figura clásica del fauno. No solo por la apariencia, sino también por las connotaciones sexuales de ambas representaciones. Pero si nos remontamos aún más en el tiempo, podemos encontrar una conexión con el ídolo samaritano Belfegor, que también se presenta bajo esta apariencia. La leyenda (elevada al rango de prueba en los juicios de la Inquisición), cuenta que el diablo se presenta a sus adoradores en forma de macho cabrío y mantiene relaciones sexuales con ellos, de las cuales pueden nacer hijos mitad humanos mitad demonios. En esta obra de Goya podemos reconocer en uno de los niños rasgos demoníacos, en clara alusión a esta leyenda.

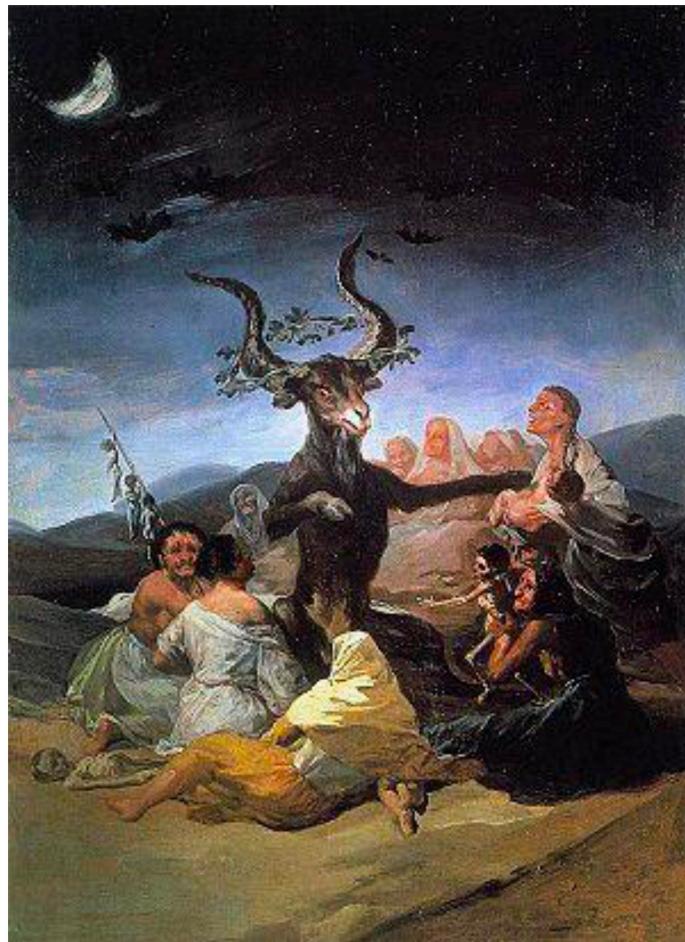
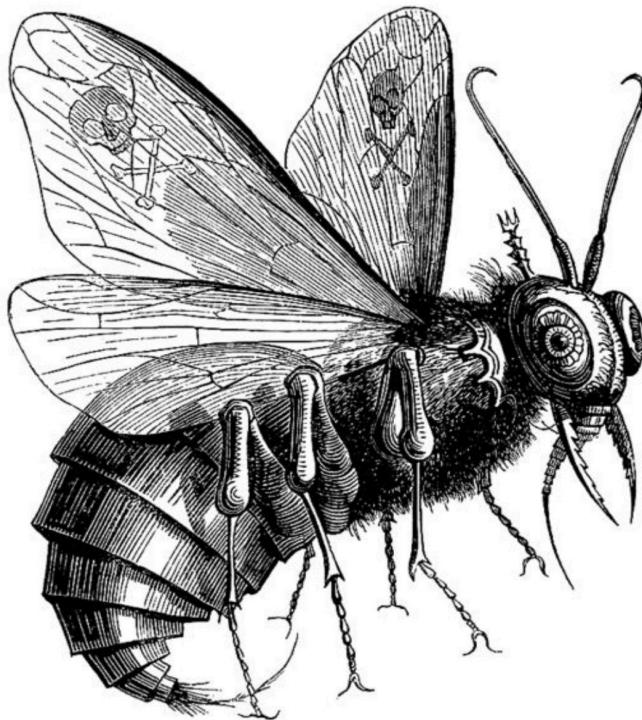


Figura 21. Aquelarre (1797-1798). Francisco de Goya (Museo Lázaro Galdiano, Madrid).

XVI. Un diablo en forma de mosca.

Esta imagen es sin duda una de las representaciones más curiosas del diablo, personificado como Belcebú, y adoptando la forma de una mosca. A este demonio de origen remoto se le conoce como señor de las moscas, por esta razón el dibujante Collin de Plancy lo representó tal cual lo vemos. El distintivo demoníaco del animal se encuentra en sus alas, que presentan sendas calaveras como símbolo de muerte.

El origen de esta iconografía se encuentra en el propio significado etimológico de Belcebú: proviene de Beelzebul, que a su vez proviene de “Ba’al Zvuv”, Baal (señor), Zvuv (mosca). Este nombre tiene una connotación peyorativa. Los hebreos se mofaban de los seguidores de Baal, porque en sus templos, por causa de la carne que se ofrecía como sacrificio, acudían numerosas moscas. Era adorado en la ciudad filistea de Ecrón.



DOI: <https://doi.org/10.17561/terciov23.7100>
 Investigación

Figura 22. Belcebú, Dictionnaire Infernal Collin de Plancy (Paris, 1863).

En el segundo libro de los reyes es citado en varias ocasiones como dios de Ecrón: Ocozías se cayó por una ventana del piso superior en Samaría, resultando gravemente herido. Y envió mensajeros a consultar a Belcebú, dios de Ecrón, si se curaría de sus heridas. Entonces el ángel del Señor dijo a Elías, el tesbita: “Anda al encuentro de los mensajeros del rey de Samaría y diles: ¿Es que no hay Dios en Israel, para que vayáis a consultar a Belcebú, dios de Ecrón? (II Reyes. Capítulo 1, versículos 2 y 3)

XVII: Mefistófeles en el cómic.

Son numerosas las apariciones del diablo en este género editorial. Aquí presentamos dos ejemplos que muestran concretamente dos facetas del Mefistófeles de Fausto, fuera del contexto de este mito.

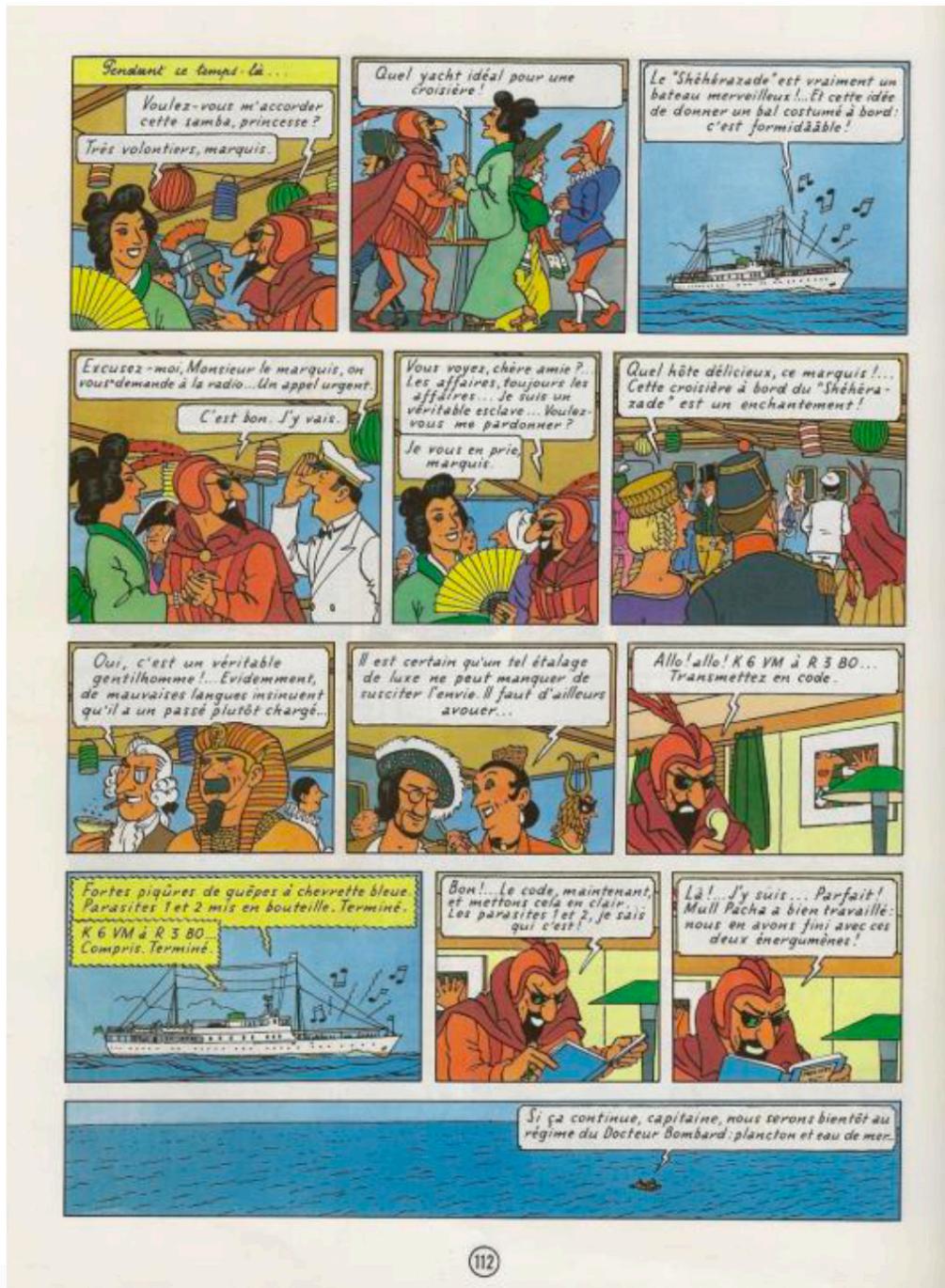


Figura 23. Les aventures de Tintin. Coke en stock. Hergé. Bruselas: Éditions Casterman, (1945).

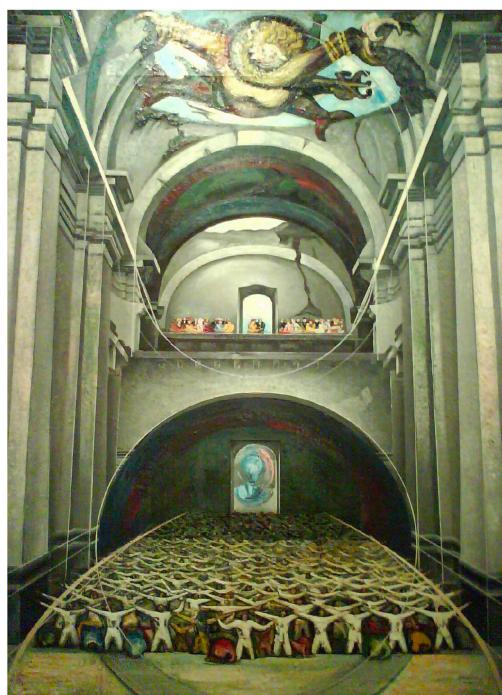
La primera de las imágenes (véase Figura 23), corresponde a una página de la decimonovena aventura de Tintín, obra del historietista Hergé, publicada en 1945, en la que el personaje antagonista de Tintín Rastapopulos se disfraza de Mefistófeles, según la tradicional iconografía de este personaje: Vestido a la moda del s. XVI con un traje rojo, capa y una pluma en el sombrero. La presencia de este personaje responde a motivos políticos. En una publicación belga no es extraño que el malévolos antagonista aparezca disfrazado de un personaje francés de adopción.

Al comienzo de la década de los sesenta del pasado siglo aparece el cómic italiano Tex escrito por Gianluigi Bonelli y dibujado por Aurelio Galeppini. El villano enemigo del protagonista Tex Willer recibe el nombre de Mefisto cuya estética también está muy próxima a la imagen clásica de Mefistófeles. (véase Figura 24).

Figura 24. Mefisto, Tex e il figlio di Mefisto. Bonelli-Galeppini. Sergio Bonelli ed. (1958).



XVIII. Como enorme criatura destructora.



Presentamos a continuación una obra del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, titulada “El diablo en la Iglesia” (véase Figura 25). Sin duda se trata de una visión crítica del catolicismo, cuyos fieles en realidad adoran a Satanás, que adopta la forma de un enorme monstruo de morfología indefinible, que rompe la bóveda del templo para penetrar en él. El anticlericalismo del autor queda claramente de manifiesto en esta obra.

Figura 25. El diablo en la iglesia (1947).
David Alfaro Siqueiros (Museo de Arte Moderno, México)

IX. Un bebé diabólico.

Por último, presentamos una obra muy reciente, posiblemente el último de los diablos. Se trata de una escultura del colectivo ruso AES+F de dimensiones monumentales realizada en fibra de vidrio y poliéster que presenta al diablo como un bebé travieso con alas de murciélago y cola de dragón, pero que sin embargo no puede prescindir de su pañal (véase Figura 26). El carácter malévolos apenas está presente. Los artistas conciben al personaje desde una perspectiva mezcla de escepticismo y ternura, tan alejada de la visión terrorífica que lo caracterizó en el pasado.

Figura 26. La parada de los ángeles y los demonios (2009) Colectivo de artistas rusos AES+F. Gare Saint Sauveur. (Lille, Francia).



3. Conclusiones

Finalizamos aquí este recorrido por la iconografía diabólica en lo que a las artes plásticas se refiere. Nuestra intención ha sido la de ofrecer algunas de las diversas caras con las que los artistas de diferentes períodos han presentado a Satanás. El viaje ha sido por tanto doble: por un lado, temporal y estilístico, (ya que el orden de exposición ha sido cronológico, con la intención de ofrecer una panorámica histórica en torno al tema que estamos abordando), y por otro lado tipológico (puesto que hemos intentado seleccionar imágenes con características diferenciadas, donde el personaje ofrezca al menos algunas de las múltiples facetas que de él se han extraído).

En líneas generales podemos concluir que la cualidad maligna del diablo ha sido generalmente la característica unificadora de casi todas las representaciones que hemos analizado. Entendiendo por maligno lo que en cada momento se ha entendido como tal. Evidentemente las circunstancias históricas, los conflictos y enfrentamientos religiosos y políticos tienen mucha importancia a la hora de elegir esos rasgos de malignidad. En otros momentos se ha presentado a Lucifer con apariencia humana, incluso dotándolo de una notable belleza, en alusión a la fisonomía angélica que le otorga la Biblia, pero posiblemente fruto de cierta simpatía asociada al momento.

References

- Burton Russell, Jeffrey. *El príncipe de las tinieblas* (Santiago de Chile: Andrés Bello, 1994).
- Cartas de San Juan. Capítulo 2. Versículos 18 y 22.
- González Ruiz, David. *Breve historia de las leyendas medievales* (Madrid: Ediciones Nowtilus, 2010).
- Graf, Arturo. *El diablo* (Barcelona: Montesinos Editor, 1991).
- II libro de los Reyes. Capítulo 1, versículos 2 y 3.
- ledo, Jorge. *Lucifer Renascens o representaciones renacentistas del diablo*. Recuperado el 21 de abril de 2022: <http://jorgeledo.net/2008/12/lucifer-renascens-o-representaciones-renacentistas-del-diablo/comment-page-1/>
- Libro del Apocalipsis. Capítulo 12. Versículos 1, 7-9. Capítulo 13. Versículos 1 y 2.
- Libro del Génesis: Capítulo 3. Versículos 1-5, 15.
- Liverani, Mario. *Más allá de la Biblia. Historia antigua de Israel* (Barcelona: Ed. Crítica, 2004).
- Mateo, María Asunción, Alberti, Rafael. *Antología comentada: poesía* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1990).
- Milton, John. *El paraíso perdido* (Barcelona: Casa editorial la Ilustración, 1868).
- Yarza Luaces, Joaquín. “Iconografía. Iconología” en: *Anthropos. Boletín de Información y Documentación*, 43 (Barcelona, 1984).

Listado de imágenes con su identificación

- Tabla 1. Ídolos presentes en el Panteón Samaritano, asimilados más tarde como demonios por la tradición judeocristiana y citados en la Biblia.
- Figura 1. Daphnis y Pan (Pompeya, 100 a. C.) Museo Nacional de Nápoles.
- Figura 2. Adán y Eva (pintura al fresco). Catacumba de los Santos Pietro y Marcelino (Roma. S. III d. C.).
- Figura 3. Ilustraciones del Beato de Liébana alusivas a lo diabólico en el Apocalipsis.
- Figura 4. Diablos en canecillos románicos.
- Figura 5. Triunfo de San Silvestre contra el Dragón. Iglesia de S. Silvestre (Tívoli, s. XII).
- Figura 6. San Jorge y el Dragón. Escuela de Nóvgorod (finales s. XIV)
- Figura 7. San Jorge y el Dragón (1504) Rafael de Sanzio.

Figura 8. Detalles del “El infierno”. Tríptico del Jardín de las Delicias. El Bosco (Museo del Prado).

Figura 9. Jardín del Paraíso. Maestro del Paraíso (Museo Städel Frankfurt, 1410).

Figura 10. San Miguel Arcángel y el Dragón. Josse Lieferinxe (Entre 1493-1505).

Figura 11. San Miguel (1518). Rafael de Sanzio (Museo del Louvre, París).

Figura 12. Victoria de San Miguel sobre el diablo (1958) Jacob Epstein (Nueva Catedral de Coventry, Reino Unido).

Figura 13. Rapto de San Esteban por el diablo (1465) Pintura al fresco. Filippo Lippi (Catedral de Prato, Italia).

Figura 14. El ángel caído (1874). Ricardo Bellver. (Parque del Retiro, Madrid).

Figura 15. El genio del mal (1848). G. de Geefs (Púlpito de la catedral de Lieja, Bélgica).

Figura 16. El apocalipsis (1497-1498) de Alberto Durero.

Figura 17. La predicación del anticristo (s. XVI) L. Signorelli (Catedral de Orvieto, Italia).

Figura 18. La lucha de los ángeles caídos (1554) Frans Floris (Museo de Bellas Artes de Amberes, Bélgica).

Figura 19. Inmaculada alada. Óleo sobre lienzo atribuido a Miguel de Santiago (Escuela quiteña, s. XVII).

Figura 20. La Última Cena. Tapiz florentino de Guasparri Papini (s. XVII).

Figura 21. Aqualarre (1797-1798). Francisco de Goya (Museo Lázaro Galdiano, Madrid).

Figura 22. Belcebú, Dictionnaire Infernal Collin de Plancy (Paris, 1863).

Figura 23. Les aventures de Tintin. Coke en stock. Hergé. Bruselas: Éditions Casterman, (1945).

Figura 24. Mefisto, Tex e il figlio di Mefisto. Bonelli-Galeppini. Sergio Bonelli ed. (1958).

Figura 25. El diablo en la iglesia (1947). David Alfaro Siqueiros (Museo de Arte Moderno, México)

Figura 26. La parada de los ángeles y los demonios (2009) Colectivo de artistas rusos AES+F. Gare Saint Sauveur. (Lille, Francia).

Redes Sociales y Creación Artística: conectados con la desolación

Social Networks and Artistic Creation: Connected with Desolation

Pedro Ernesto Moreno García

Universidad de Jaén

pedroernestomorenogarcia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1342-617X>

Recibido: 28/01/2022

Revisado: 18/12/2022

Aceptado: 30/12/2022

Publicado: 01/01/2023

Sugerencias para citar este artículo:

Moreno García, Pedro Ernesto (2023). «Redes Sociales y Creación Artística: conectados con la desolación», *Tercio Creciente*, 23, (pp. 143-152), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.23.6930>

Resumen

Ser hoy artista, o más bien, dedicarse a la creación artística, es una práctica definitivamente antisistema. La lucha contra nuestro entorno tecnológico, contra la alienación que nos sugieren las redes sociales, y en general, contra el sistema político económico, es nuestra mayor premisa. En el siguiente artículo, desgranamos cuales son las zancadillas, que hacen que hoy crear arte sea una experiencia dificultosa y de difícil interés. Además, estableceremos en base al pensamiento de diferentes autores/as, cuales son las premisas necesarias para llevar a cabo la práctica artística.

Palabras clave: redes sociales, arte, creación artística, arte y sociología

Abstract

Being an artist today, or, doing artistic creation, is definitely an anti-system practice. The fight against our technological environment, against the alienation suggested by social networks, and in general, against the political-economic system, is our greatest premise. In the following article, we break down what are the stumbling blocks that make creating art today a difficult experience and hard to be interesting. In addition, we will establish, based on the thoughts of different authors, what are the necessary premises to carry out artistic practice.

Keywords: Social Media, Art, Artistic creation, Art and Sociology.

Introducción

En la era de los block chains, las criptomonedas y las nfts, el artista es un marinero sin brújula en mitad de un océano de incertidumbre que se debate entre, la exposición radical de su yo ficticio en las redes o entre dedicarse a lo que realmente le está encomendado; la práctica artística.

La Web 2.0 arrastra al artista a un sistema relacional mediatizado, en donde la ficción de la imagen construida, es el relato veraz para el usuario de la red. Pero esta reflexión cumple con una dualidad que hay que tener en cuenta aquí, y es que, la red también genera nuevas formas de conducta y nuevos códigos de comunicación, por lo que muchos autores, hablan de una readaptación de las relaciones a un nuevo medio diferente, no por ello, peor. En palabras de Eloy Fernández Porta (2008):

“Los ciudadanos que se formaron durante el postmodernismo vivieron bajo la égida de una idea muy extendida: “todo lo sólido se disuelve en el aire”. Creo que el auge de la época digital, aunque también trae consigo sus disoluciones y sus disipaciones, nos enfrenta con una condición distinta, contrapuesta: “todo lo etéreo se consolida en la red”. Cosas etéreas: amistades, vínculos, deseos: factores que adquieren en la web una dimensión contractual –y se articula en estructuras con frecuencia bien visibles–”

Entonces la pregunta aquí es ¿internet sí, o internet no si hablamos de creación artística?, ¿adaptarse o morir?, ¿cuál es el papel del artista para/con las redes sociales?, ¿cómo influyen las redes sociales en el proceso creativo del artista?, ¿a día de hoy, el artista puede vivir en una realidad paralela fuera de los mundos conectados?, ¿cuales son los nuevos escenarios de percepción y las formas en las que se presenta el arte en las redes?

La profunda reflexión que nos evoca la situación actual del artista en el mundo de las redes sociales, suscita muchas miradas contrapuestas. Por un lado existe una mirada amistosa, por la que se piensa que internet es una herramienta de gran utilidad para el artista, ya que de él obtiene información, divulgación gratuita de su obra, o incluso generar vínculos relacionales con otros artistas, pero por otro lado, existe otra mirada que afirma que la absoluta decadencia de la creación de arte parte de una fuerte vinculación del artista con internet. Sea como fuere, el arte sufre una transformación cuando interacciona con el mundo de las redes sociales y es lo que en este texto pretendemos desgranan.

Para llevar a cabo esta investigación, la metodología empleada parte del análisis y relectura de la bibliografía existente - aunque escasa hasta el momento- así como, la reflexión en torno a las experiencias personales de otros artistas de el entorno español, por lo que analizaremos la situación expuesta desde el estudio de caso derivando hacia la autorreflexión empírica.

Conectados pero solos

Es en abril de 1996, – en grande, llenando toda la portada – cuando la profesora del Instituto de Tecnología de Massachusset, Sherry Turkle, nos describe internet a los lectores como un espacio donde performar nuestra identidad, una estructura naciente donde generar códigos, lenguajes, formas de comunicación, etc. Esta visión tan optimista cambió radicalmente con los años, puesto que en 2012 vuelve a las charlas TED con una ponencia titulada “Conectados pero solos”. En este simposio, Turkle (2012) nos invita a reaprender a estar solos, nos conduce a tratar el horror vacui de la forma más serena y pacífica, lo cual se convierte hoy en día en una actividad completamente radical. Pero ¿por qué sostiene esta tesis la profesora?, ella nos habla sobre el gran poder de alienación que tienen las redes sociales sobre nosotros, y explica que estas plataformas de comunicación virtual actúan directamente sobre nosotros para sanar una de las taras más grandes del ser humano, que es el sentimiento de soledad. Mantenernos pegados a nuestros móviles nos hace pensar que estamos constantemente en contacto con el mundo, que tenemos una voz y que además, es escuchada, pero en definitiva esto no es más que un proceso de pura ficción. Un título muy alusivo en esta parte del texto es el libro de Jess Kimball, “I love my computer because my friends live in it” o lo que en nuestro idioma viene a significar: “me encanta mi ordenador porque mis amigos viven en él”.

Volviendo, lo que Turkle nos quiere hacer ver, es que la era de la Web 1.0 en la que todos podíamos conectar y desconectar de internet y así volver a nuestra vida privada, se ha visto transformada drásticamente con la Web 2.0, la cual, no nos permite desconectar en ningún momento, y además nos invita a estar expuestos constantemente. Los ejemplos son muy variados, solo falta entrar en un vagón de un metro para observar a una masa conectada a sus teléfonos que nunca mira al frente, o por ejemplo, en un restaurante donde grupos de personas que están comiendo juntas, a su vez no están juntas por el hecho de estar mirando sus móviles. En un mundo en el que vivimos hiperconectados y sobreinformados, cada vez más nos cuestionamos cómo se puede entablar una conversación.

Sin desviarnos de las premisas que nos acontecen en este artículo, y puestos ya en contexto, cabría preguntarse aquí; ¿también el arte vive en esta realidad hiperconectada?, ¿qué pasa con el artista?, ¿es ajeno a esta realidad? Claramente no, si hacemos una relectura a lo que muchos pensadores del arte han dicho sobre cómo el arte es un constante escenario relacional, la situación que nos queda no mejora en absoluto.

Si acudimos a las ideas de uno de los pensadores más importantes en torno a la reflexión sobre la actualidad del arte, debemos de leer a Nicolas Bourriaud. Bourriaud (2004), nos habla en algunos de sus libros - como en “Estética Relacional” - sobre cómo el arte contemporáneo del que somos herederos, se erige como un proceso y no como un objeto, afirma que el arte no es un punto, es una línea que viaja en varias direcciones, y que además, vive vinculado constantemente con el contexto en el que se crea. En palabras tuyas:

“(...) la parte más vital del juego que se desarrolla en el tablero del arte responde a nociones interactivas, sociales y relacionales. (...) El artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida”

Releyendo este texto de Bourriaud actualmente habría que abordar la siguiente pregunta ¿son las redes sociales nuevos espacios relacionales para el artista? Lo que creo también importante aquí es saber qué naturaleza presenta este nuevo espacio relacional, y cuales son los patrones y códigos de comunicación que se generan en él.

El yo construido

Imaginemos por un momento estar mirando la pieza de René Magritte ‘Ceci n'est pas une pipe’. La reflexión que evoca esta obra la podemos trasladar a la actualidad de la vida virtual. Imaginemos ahora publicar una autorretrato en facebook y escribir en el encabezado ‘Este de aquí no soy yo’, efectivamente esta publicación sería de lo más elocuente y original. En las redes sociales construimos nuestra identidad a base de consumo y producción de imágenes efímeras llenas de significados y códigos, a su vez, esta sensación de felicidad fugaz al recibir tus primeros likes y comentarios, se convierte en un metaproceso de venta de información entre las empresas que habitan tras las redes sociales. Dicho de otra forma, en internet somos lo que consumimos y también formamos parte de la cadena del liberalismo económico, generamos contenido útil para que las empresas analicen nuestro deseo. Muchas autoras hablan de capitalismo cognitivo, entre ellas Ingrid Guardiola (2019) que releyendo a Debord nos dice que:

“El capitalismo actual, que podemos llamar cognitivo, semiocapitalismo o capitalismo psíquico, extrae valor de toda esta producción semántica traduciendo los signos a datos que son acumulados, interpretados y vendidos”

En la tercera ola, como diría el futurista Alvin Toffler, o en lo que conocemos como era digital, nuestras vidas se han duplicado. Existimos en la vida real y en este espacio virtual de ficción al que llamamos internet. También podríamos decir que coexistimos en ambas vidas. Hablando de nuestra vida en los píxeles, Guy Debord (2005) es determinante cuando dice:

“Todo cuanto era vivido en forma directa se alejó en una representación”

Debord nos habla de lo no viviente, de la inversión de la vida, y aunque sus ensayos hablaban sobre la ficción en el cine, la adaptación de sus teorías a la actualidad de las redes sociales es exacta. Vivimos en la realidad y la pseudorealidad de internet, compartimos unos códigos y otros, y aunque a veces acabemos estampados contra el palo de una farola por ir contestando mensajes, internet nos ha cambiado la vida para siempre.

Así son las redes sociales; amalgama de virtualidades conectadas, en unas el ring de lucha de furibundos usuarios que se enfrascan en torno a discusiones sin fin, en otras la pasarela de imágenes ficcionadas por el filtro que te modifica los labios o la nariz. En este espacio vivimos, nos relacionamos y en muchos casos creamos arte.

La práctica artística está presente en las redes sociales de múltiples formas, el simple hecho de crear una publicación de instagram o de hacer un vídeo para tiktok, puede tener mucha semejanza con lo que conocemos como un proceso artístico. El artista utiliza las redes sociales de muchas formas a su vez, para divulgar su obra, para crear lazos relationales con otros artistas o sus propios seguidores, incluso para performar su arte en vivo. Este espacio de difusión y relacional, es una ventana al mundo virtual del artista, pero cuidado porque hay que tener presente que las redes sociales son espacios multimoral donde el posturero ético reina y donde, todo lo que compartimos nos define y pasa por la legitimación de la masa.

En definitiva, tanto el artista como su proceso artístico viven en esta dimensión virtual, es parte de internet, a la vez esto tiene unas consecuencias sobre el mismo internet y de retorno en la realidad de la artista.

¿Crear o contestar whatsapp?

El proceso de creación que exige al artista una predisposición especial, casi mística, de concentración, se presenta hoy en día como una lucha constante contra los miles de impulsos visuales, sonoros, lumínicos, etc. que nos rodean en nuestro entorno tecnológico. Podríamos afirmar que hoy, el acto de crear arte, es un proceso antisistema.

Para justificar estas últimas palabras, procedo a desgranar meticulosamente cómo es en la actualidad el proceso de creación de un artista.

Sepa aquí el lector que en todo momento nos situamos en el contexto occidental y más concretamente en el caso de España. Aunque el ejemplo español es reproducible en todos los países de occidente.

- Adicción vs concentración

Como antes apuntaba, la práctica artística requiere de una focalización absoluta, como sabemos, llevar a cabo varias tareas a la vez puede tener fines infructuosos para el que las lleva a cabo, por lo que con el arte sucede lo mismo.

Aquí podemos tratar algunos ejemplos; imagine el lector que tiene que componer una pieza musical, en la cuál, trabaja junto a una ingeniera de sonido que le hace preguntas y unos instrumentistas en una sala de estudio a los que dirigir. Mientras tanto, en el bolsillo de su pantalón, se suceden numerosas vibraciones que le avisán de que ha recibido un nuevo correo. Supongo que debe de tener una capacidad titánica de abstracción para no hacer caso a estas vibraciones que proceden de su móvil. Como este, podríamos tratar varios ejemplos, y seguro que aquí, el lector tiene sus propias experiencias y mucho de qué hablar.

La escritora Jia Tolentino, escribía el pasado 2020 un artículo para el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona titulado “El yo en internet”, en el cual se presenta como una firme enemiga de las redes sociales y del uso de internet que hacemos en la actualidad. Para ilustrar de forma más precisa estas palabras acudiremos a una parte del artículo en el cual nos dice lo siguiente:

“(...) internet ha reseteado los cerebros de sus usuarios, devolviéndonos a un estado de hiperactividad y distracción primitivo al tiempo que nos sobrecarga con muchos más impulsos sensoriales de lo que era posible en épocas anteriores” (Tolentino, 2020)

Estas palabras de Jia Tolentino refuerzan nuestras afirmaciones anteriores, de modo que, hoy por hoy, el artista se mantiene en un proceso belicoso, cada vez que sus dispositivos electrónicos lo despojan de su concentración tan vital para el proceso creativo. Muchos testimonios de las artistas, aseguran que para ponerse a crear es necesario dejar el móvil apagado e incluso lejos del alcance de nuestras manos, así nuestros impulsos subconscientes no tendrán la posibilidad de ordenar a nuestra mano chequear las stories de instagram a cada minuto.

- Impaciencia

Mes de diciembre de 2021, la artista barcelonesa Alba Farelo, más conocida mediáticamente como Bad Gyal, publica la friolera de 3 canciones en tan solo un mes, sin dejar pasar, su ingente campaña de publicidad que incluye: videoclip, fotografías, diseño de imagen, etc. Este ejemplo, no es excepcional en nuestro país y en todo el mundo occidental, de hecho, podríamos hablar de la constante generación de contenido artístico para cada día de la semana, este proceso nos hace repensar sobre cómo los modelos de producción industrial se han adaptado en el arte.

Esta, es otra de las infraestructuras socioeconómicas que hacen que la vida del artista sea más amarga. Si le dijéramos a una artista del pasado siglo, o incluso anterior, que hoy un artista ha de crear sus obras en unas horas, subirlas a internet y consecuentemente llegar a miles de millones de personas en unos minutos, se tiraría de los pelos. En definitiva, lo que para Velázquez o Idea Vilariño suponía años de proceso, hoy tiene que suceder en un instante.

Lo efímero y la fertilidad forzosa han monopolizado el consumo cultural y la creación artística. El arte de obsolescencia programada, la mirada mercantilista de la creatividad y el hiperconsumo de arte cómo si se tratara de un producto material más; esta es la realidad en la que vivimos.

Aquí, nos vemos abocados a hablar del filósofo polaco Zygmunt Bauman y su planteamiento sobre la modernidad líquida y el consumismo. Bauman (2012) en su libro ‘Modernidad líquida’ nos habla de una nueva era de la modernidad en la que no existen los sólidos, o más bien, la liquidez tendencial los ha ido disolviendo. Con los sólidos, Bauman se refiere a todo el compendio social, ético, político, cultural, etc. que define nuestras

vidas, sólo hay que fijarse en cómo amamos hoy en día, en cómo consumimos, en cómo nos relacionamos, en cómo nos movemos... Todo lo que nos rodea está determinado por la condición de fluidez, de remoto y pasajero.

Por otro lado, el consumo también ha sido un tema muy recurrente cuando hablamos de arte y creación artística. Podemos acudir también a los textos de Bauman, aunque hay otros muchos, como por ejemplo, “La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico” de Gilles Lipovetsky. Todos ellos reúnen una afirmación común y es que debemos de hablar de hiperconsumo, puesto que estamos en un momento inédito en la historia humana, en la cual, el mercado define nuestras vidas, y en el cual, el deseo se ha ensuciado debido a la condición efímera de los productos. De esta forma, la belleza, la estética y el arte no escapan a las feroces garras del liberalismo económico y consumo voraz. Lipovetsky lo define muy bien en las siguientes palabras:

“El estilo, la belleza, la movilidad de los gustos y las sensibilidades se imponen cada día más como imperativos estratégicos de las marcas: lo que define el capitalismo de hiperconsumo es un modo de producción estético” (Lipovetsky, 2015)

Hoy, la vida de una obra artística se resume en unos cuantos días, quizás semanas, como mucho. El consumidor de arte está sobreestimulado, día tras día es avasallado en las redes sociales con nuevas creaciones, además, el tiempo de disfrute de estas creaciones es mínimo, de esta manera, estamos abocados hacia la observación pasiva del arte borrando así, la capacidad de autoreflexión.

En el caso del artista, este ha de producir de una forma casi industrial, por un lado, su arte está al servicio del mercado, y por otro lado, este mercado ha acostumbrado a la masa al consumo y más consumo. En definitiva, el arte, y la creación artística habitan un contexto y por lo tanto convive en la misma atmósfera que la economía, esto sin duda enturbia todos los procesos en los que interviene.

- La esclavitud del artista

En este occidente en el que las prácticas político económicas se abrazan al neoliberalismo para visualizar un futuro en donde los sujetos sean completamente autónomos e individualistas, y en el que el espacio privado termine por devorar al público, el artista cada vez es más desgraciado. Vivimos terriblemente hastiados porque no podemos cumplir todas las expectativas que nos ha encomendado este sistema, el peso de nuestra mochila nos retuerce la espalda, hasta muchas veces, perder la deriva de nuestra propia vida.

Lo que quiero decir, es que estamos rodeados de mensajes que nos bombardean con imperativos del tipo: “sé feliz”, “sé emprendedor”, “sé la mejor versión de tí”, “sé tu propio jefe”, “sé...”. El neoliberalismo, con esta masacre de responsabilidad a las espaldas de las personas, está provocando un individualismo férreo que se ve claramente potenciado si añadimos la función del móvil en nuestras vidas. De este modo, esta

situación nos descolectiviza por completo. El gran problema aquí es que, a veces, estos imperativos se confunden con el sentido común, y de esta forma, damos más importancia a estas premisas otorgándonos así más presión sobre nosotros mismos. ¿Y qué obtenemos?, trastornos de ansiedad, depresión, etc.

Nuevamente aquí, el artista porta una gran carga de estos imperativos en forma de más trabajo y obligaciones, por lo que muchas veces, no se sabe cual es realmente la función que tiene *¿fotógrafo?*, *¿community manager?*, *¿diseñador*, tal vez?...

A esto, hay que añadir el funcionamiento interno que tienen las redes sociales. En 2016 *instagram* - que como el lector sabrá es una de las redes sociales más utilizadas entre artistas para difundir sus obras - establece un nuevo algoritmo. Este, consiste en que la cantidad de interacciones (likes, comentarios, mensajes, etc.) que realiza el perfil (artista), le genera mayor visibilidad a la hora de hacer sus publicaciones. Por lo tanto, este algoritmo obliga al usuario a estar constantemente interactuando con sus seguidores para que luego así, sus publicaciones tengan mejor escaparate. Además de la interacción dentro de las redes, en toda plataforma de internet, la persona que más publica se ve premiada por dicho algoritmo, regalándole así, un mejor posicionamiento frente a sus seguidores. Esta función de los algoritmos tiene como efecto la homogeneización de las personas en torno a los gustos recurrentes y en torno a diferentes patrones de comportamiento (Guardiola, 2019).

Este funcionamiento es completamente alienante y desesperante. Estamos hablando de que el artista tiene que estar constantemente dando likes y haciendo comentarios en otras publicaciones, para que las suyas tengan algo de éxito. Esto se contrapone directamente con lo que David Graeber (2019) entiende por creación artística. En su libro “Fragmentos de Antropología Anarquista” nos dice que, tanto el anarquismo, como la creatividad artística, siempre han tenido como base principal la interacción humana - hasta aquí bien - pero además nos dice que la creatividad artística es una de las formas menos alienadas de la experiencia humana. Así, termina diciéndonos que ‘los momentos revolucionarios siempre implican una alianza tácita entre los menos alienados y los más oprimidos’, ¿no es el arte acaso un proceso revolucionario?

- No todo está perdido

Si la lectora tiene alguna vinculación con la creación artística y ha leído hasta aquí, seguro la ha poseído el pesimismo. Esta parte del artículo viene a generar una mirada esperanzadora.

Lo que podemos observar en el mundo de las artes es una clara binariedad. Sobre todo en los circuitos más alternativos, podemos observar que existe una postura totalmente contraria a lo expuesto anteriormente. Esta postura se define por no seguir el transcurso que impone el mercado, o en otras palabras, por llevar a cabo el proceso artístico fuera de los angustiosos tiempos del liberalismo económico.

En muchos casos, el artista logra que su obra tenga un gran público, lo que sí podemos observar también es que tiene que mantener sus redes sociales activas, debe de existir y mantener a sus seguidores informados. Evidentemente, esta posición es más

común en los artistas que tienen una carrera más larga y consagrada, ya que se genera un vínculo de fidelidad con el seguidor. Así, son muchas las artistas que no acatan esa visión mercantilista de su trabajo y deciden situarse en el lado opuesto.

Internet, te quiero

Pese a todo lo expuesto hasta aquí, cabe romper una lanza en favor de internet. Empecemos por reconocer la facilidad de potenciar vínculos relacionales. Si nos remontamos a tiempos anteriores a la era digital, todos los mecanismos de divulgación de la información eran unidireccionales, pensemos en el televisor o en los libros, estos, no generan una vía comunicativa de doble sentido; entre el presentador del telediario y el espectador o entre el autor de un libro y su lector no existe conversación. En la web existe esa comunicación de ida y vuelta, la información se mueve en todas direcciones a lo largo y ancho de la tierra. Si consideramos que el arte es un proceso relacional y que vive en un contexto, internet nos aporta muchas facilidades a la hora de llevar a cabo esta práctica. Incluso en muchas ocasiones las relaciones que generamos en internet se devienen carnales con el tiempo, no es en absoluto una desmaterialización de la realidad.

Consideremos en torno a esto último lo que sostiene el filósofo Ernesto Castro (2020), hablando de los cyborgs y las IA nos dice que hay muchos banners publicitarios en internet que emanan mucha más humanidad y cercanía que cualquier persona de tu vecindario. Suscribiendo estas palabras, muchos mensajes de internet que puedan parecer impersonales o fantasmagóricos, en ocasiones pueden ser de lo más humano. Por otro lado, las redes sociales al ser propicias a la comunicación, también lo son a la creación de códigos y metalenguajes universales que nos colectiviza aún más si cabe.

Aunque en los apartados anteriores hayamos aportado una visión más pesimista del uso de internet en la creación artística, debemos de reflexionar también en torno a su naturaleza relacional que presenta y cómo esto enriquece el proceso artístico. Por lo tanto, para cerrar aquí, volvemos a las palabras de Ernesto Castro sobre internet:

“Frente a la imagen tan atrayente de Internet como un magma informe e indistinto, constatamos la emergencia de fenómenos vinculados con la reconstrucción de la identidad relacional y la reaparición de la responsabilidad de decir Yo”

Conclusiones

Volviendo a citar las palabras de Zygmunt Bauman en su libro la “Modernidad Líquida”:

“(…) las estructuras de dependencia e interacción han sido arrojadas al crisol, para ser fundidas y luego remodeladas”

Al comienzo de este artículo, citamos al pensador Nicolas Bourriaud para afirmar que la creación artística es un proceso que implica la interacción con el contexto en el que vive el artista. Si ahora lo observamos junto con las palabras citadas de Bauman, podemos

vislumbrar que el arte en la actualidad se ha tenido que remodelar a un nuevo contexto, un contexto digital en el que los códigos relationales han cambiado.

Hoy, las redes sociales son la ventana por la que el arte llega a las personas, de esta manera se hace irremediablemente necesaria su utilización. Para el artista, se hace imprescindible saber estar conectado, pero también, saber desconectarse. El proceso de creación requiere del artista una focalización absoluta, de esta forma es preciso en muchas ocasiones desactivar la vida en la red y permanecer en la realidad.

References

- Bauman, Zygmunt. (2012). Modernidad Líquida. Fondo de Cultura Económica de Argentina
- Bourriaud, Nicolas. (2004). Estética Relacional. Adriana Hidalgo Editora
- Castro, Ernesto. (2020). La obra de arte en la época de la reproductibilidad digital. El Ojo de Orfeo. Pág. 14-36. Plataforma Editorial Re-Vuelta
- Debord, Guy. (2005). La Sociedad del Espectáculo. Pre-textos
- Fernández Porta, Eloy. (2008). Homo sampler. Anagrama.
- Graeber, David. (2019). Fragmentos de Antropología Anarquista. Virus Editorial
- Guardiola, Ingrid. (2019). Releer a Debord. Una mirada a la actual sociedad hiperconectada de redes sociales, al capitalismo cognitivo y a los algoritmos a la luz de la obra de Guy Debord. CCCBLab. <https://lab.cccb.org/es/releer-a-debord>
- Lipovetsky, Gilles. (2015). La Estetización del Mundo: vivir en la época del capitalismo artístico. Anagrama
- Tolentino, Jia. (2020). El yo en internet. CCCBLab. <https://lab.cccb.org/es/el-yo-en-internet>
- Turkle, Sherry. (2012). Conectados pero solos. TED Talks. https://www.ted.com/talks/sherry_turkle_connected_but_alone?language=es <https://doi.org/10.1037/e547002012-001>

Analyse sociolinguistique d'un numéro du magazine *Maisons Côté sud*

Análisis sociolingüístico de un número de la revista *Maisons Côté sud*

Sociolinguistic analysis of an issue of the magazine *Maisons Côté sud*

Héloïse Elisabeth Marie-Vincent Ghislaine Ducatteau

Sciences Po Paris (campus de Nancy)
heloise.ducatteau@sciencespo.fr
<https://orcid.org/0000-0002-0129-9679>

Sugerencias para citar este artículo:

Ducatteau, Héloïse Elisabeth Marie-Vincent Ghislaine (2023). « Analyse sociolinguistique d'un numéro du magazine *Maisons Côté sud* », *Tercio Creciente*, 23, (pp. 153-164), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.23.7204>

Recibido: 07/06/2022
Revisado: 12/06/2022
Aceptado: 12/06/2022
Publicado: 01/01/2023

Résumé

Lorsque nous parlons d'emprunts, nous pensons presque inévitablement à l'anglais. Cet article ne vient pas contredire cette idée mais la nuancer en montrant l'apport de tout un panel de langues (italien, espagnol, catalan mais aussi grec moderne, norvégien entre autres). Le corpus est constitué d'un numéro d'un magazine de décoration : *Maisons Côté Sud*, les archives linguistiques sont également prises en compte. La publicité est également décryptée. On peut conclure que le titre du magazine est trop restrictif par rapport à ce qu'il propose : il va au-delà de l'habitat puisqu'il traite aussi de la cuisine et du textile.

Mots-clés : sociolinguistique, xénismes, journal, occitanismes

Resumen

Cuando hablamos de préstamos lingüísticos, casi inevitablemente pensamos en inglés. Este artículo no viene a contradecir esta idea sino a matizarla mostrando la aportación de todo un panel de lenguas (italiano, castellano, catalán pero también griego moderno, noruego entre otros). El corpus consta de un número de una revista de decoración: *Maisons Côté Sud*. También se tienen en cuenta los registros lingüísticos. La publicidad también se descifra. Podemos concluir que el título de la revista es demasiado restrictivo con respecto a lo que ofrece: va más allá del hábitat ya que también trata sobre cocina y textiles.

Palabras clave: sociolingüística, xenismos, jornal, occitanismos.

Abstract

When we talk about loanwords, we almost inevitably think of English. This article does not come to contradict this idea but to qualify it by showing the contribution of a whole panel of languages (Italian, Spanish, Catalan but also modern Greek, Norwegian among others). The corpus consists of an issue of a decoration magazine: *Maisons Côté Sud*. Linguistic records are also taken into account. Advertising is also decrypted. We can conclude that the title of the magazine is too restrictive with respect to what it offers: it goes beyond the habitat since it also deals with cooking and textiles.

Keywords: Sociolinguistics, Xenisms, Newspaper, Occitanisms

1. Introduction

Le leitmotiv « Déco, brico, bâti, jardin ! Castorama ! Y'a tout pour moi ! » a été massivement diffusé sur les chaînes de télévision. S'il a été efficace ou non n'est pas l'objet de la présente étude qui se concentrera sur un magazine de décoration/maison : *Maisons Côté sud*. Il est presque le seul à se focaliser sur le Sud de la France au sens large puisque Lyon est inclus. Il comprend toutefois aussi des lieux à l'étranger plus ou moins proches de la France. Si ce sont les Baléares, Madrid, Badajoz, Bilbao, Rome, Venise et Tel Aviv dans le numéro étudié de février-mars 2020 ; c'est Abu Dhabi dans le numéro qui suit. Fondé en 1990, il a deux concurrents depuis 2012 : *Maisons et appartements Languedoc Aquitaine*, *Maisons et appartements Provence Rhône Alpes* et *Maisons et appartements PACA*. Côté Maison rassemble en réalité six magazines différents : *Côté Sud*, *Côté Ouest*, *Côté Est*, *Côté Paris*, *Maison française magazine*, *Déco internationale*. Il se prête ainsi particulièrement à une approche sociolinguistique. Nous tenterons de répondre aux questions suivantes :

- Retrouve-t-on une langue journalistique classique ou bien en marge ?
- Relève-t-on des caractéristiques linguistiques propres au sud de la France ?

- S'adresse-t-il à un public spécialiste en matière de décoration ?
- Dans quelle mesure trouve-t-on des emprunts ?

2. Code élaboré/code restreint

La langue utilisée est relativement conforme à la langue usuelle. C'est assez logique puisque la revue s'adresse à du grand public et non à des professionnels en particulier. Quelques technicismes du domaine des matériaux et des plantes sont présents :

- polypropylène p. 23,
- philodendron p. 24
- mouron p. 55
- cayrou p. 58, 59, 60
- nitroglycérine p. 69
- micocouliers p. 70
- polyoléfine p. 136, 140

Des marques de familiarité se retrouvent à deux reprises avec les abréviations déco (p.85) et alu (p.124).

Les jeux de mots sont peu nombreux et presque limités aux titres d'articles :

- Fenêtre sur goût (p.30) qui rappelle *Fenêtre sur cour* de Hitchcock bien que l'atmosphère de ce bar-restaurant semble nettement moins macabre. On peut ici apprécier le zeugma, c'est-à-dire l'alliage de l'abstrait et du concret en même temps. La dégustation au *Babel Babel* niçois est ainsi présentée comme un paysage, comme un apport de renouveau, de soleil.
- Exercice de style (p.36) qui fait écho au livre du même nom de Raymond Queneau.
- À l'ouest, vins sur vingt (quatre fois p.58-62) fait un clin d'œil Erich Remarque, auteur d'*À l'Ouest, rien de nouveau*. Il n'y a toutefois pas mention de la Première Guerre mondiale. Le jeu sur l'homophonie tombe bien puisque les pages concernent l'oenologie : le Rivesaltes et le Quinquina.

3. Les emprunts

Odile Gannier (2010) définit les emprunts comme des « phénomènes d'intrusion volontaire d'une langue seconde dans une langue première ». Déterminer si un vocable est un emprunt n'est pas toujours évident car les locuteurs peuvent ne pas le percevoir comme tel : *canot* peut à première vue ne pas sembler venir de l'arawak *canaoa*. Il en est de même pour banane issue du bantou de Guinée. La graphie du mot peut aussi induire en erreur sur la langue source du vocable. Ainsi, à première vue, *teck* (p.23) peut sembler issu de l'anglais alors que c'est Diogo do Conto qui l'a introduit du portugais *teca* tiré du tamoul ou malayalam *tēkku* (<https://www.cnrtl.fr/definition/teck>).

Sans surprise, la plus grande partie des emprunts découlent de l'anglais :

- Design (p. 2, 11, 26, 40, 53, 87, 90, 92, 116, 120x3, 149, 151x4)
- Les seize occurrences ne sont pas si surprenantes étant donné que le mot se rattache bien à l'identité du magazine.
- designers (p. 9, 2, 24, 42x2, 115, 120x2, 142)
- peeling (p. 10)
- lifting (p. 10)
- renew (p. 10)
- repair (p. 10)
- showroom (p. 26, 87, 120, 144)
- show (p. 52)
- made in (p. 46, 52)
- French (p. 3)
- Group (p. 4)
- plaid (p. 7, 83)
- mugs (p. 22)
- melting-pot (p. 28)
- jet-set (p. 48)
- forever (p. 50, 51)
- work in progress (p. 51)
- Slow Food (p. 54)
- swinguer (p. 55)
- happening (p. 56)
- brunche (p. 57x2 comme substantif, 60 comme verbe)
- best-seller (p. 70)
- mapping (p. 62)
- sandwich (p. 64)
- Colony (p. 83)
- Square (p. 77, 83)
- Ay Illuminate (p. 77)
- School (p. 77)
- Shade (p. 83)
- Blend (p. 83)
- Nemo Lighting (p. 83)
- Ksar Living (p. 74)
- Shear (p. 77)
- Butterfly (p. 83)
- Bird (p. 83)
- Nomad (p. 83)
- Basic (p. 83)
- Icona Classic (p. 83)
- Bulb (p. 83)
- Cosmic (p. 83)
- outdoor (p. 23)
- pool house (p. 84)
- Industrial (p. 84)
- Sand (p. 74, 84, 120)
- cosy (p. 32)
- relooker (p. 57)
- cool (p. 58)
- twist (p. 61)
- vintage (p. 77, 83, 92, 93x3, 142)
- paper artist (p. 11)
- pro-ageing (p. 27)
- Goodmoods (p. 25)
- pop-up store (p. 28)
- lifestore (p. 87)
- concept stores (p. 120)
- marketing (p. 120)
- Institute of Contemporary Art (p. 120)
- Riwan Center (p. 120)
- Positive Luxury (p. 120)
- Butterfly Mark (p. 120)
- Black Forest (p. 120)
- break (p. 120)
- B&B (p. 90)
- Smooth Unique (p. 31)
- Grip Control (p. 31)

- Hill Assist Descent (p. 31)
- Kei-Stone (p. 33)
- Reforest'Action (p. 134)
- AppStore (p. 148)
- Google play (p. 148)
- Zara Home (p. 103)
- Kave Home (p. 149)
- patchwork (p. 115)
- tufté (p. 149, 151)
- field (p. 150, 151)
- Disc (p. 150)
- Ridge rainforest (p. 150)

Arrivent ensuite deux langues à quasi égalité : l'italien et l'espagnol.

- riviera (p. 11, 30)
- vaporetto (p. 13)
- Santa Maria della Salute (p. 13)
- La Fornace (p. 15)
- risottos (p. 28)
- polenta (p. 32)
- *Il Gioco* (p. 43)
- *Livio Seguso, In principio era la goccia* (p. 43)
- terracotta (p. 51)
- carpaccio (p. 56)
- farniente (p. 57)
- donzelletta (p. 74)
- patio (p. 71, 115)
- Antea (p. 125)
- Marco (p. 125)
- Paolo (p. 131)
- Laboratorio (p. 131)
- piazza Navona (p. 132)
- piazza dei Massimi (p. 132)
- Giuseppe (p. 128, 132)
- Pietro (p. 132)
- spuma (p. 136)
- pergolas (p. 144)
- finca (p. 11, 77)
- azul (p. 28)
- amontillado (p. 32)
- Rubia Gallega (p. 56)
- quinquina (p. 62)
- Carpinteria (p. 74, 77, 83)
- Benedicta (p. 77)
- hidráulicos (p. 77)
- El Recibidor (p. 77, 83)
- Chico (p. 77)
- Bolonia (p. 84)
- La Maravilla (p. 85)
- Delicatessen (p. 85)
- *La luz que se apaga* (p. 93)
- Jose Maria (p. 93)
- Eduardo (p. 93)
- Hermandad (p. 97, 105)
- Artesanias (p. 98)
- Años Luz Iluminación (p. 98)
- *Reconquista* (p. 103)
- Aromas del campo (p. 103)
- Montevirgen (p. 105)
- Cava del queso (p. 105)
- Museo Etnográfico Extremeño (p. 105)
- Cerámica Mudéjar Extremeña (p. 101, 103, 104, 105)

Le dossier sur Perpignan et la côte vermeille concentre onze catalanismes en seize pages. Étrangement, on en retrouve qu'un seul dans les quatorze pages suivantes dédiées à une propriété de Minorque :

- *vigatane* (p. 52)
- *rancio* (p. 54)
- *cargol* (p. 54)
- *sagí* (p. 55)
- *carn* (p. 56)
- *espantés* (p. 56)
- *rovellous* (p. 61)
- *costelló* (p. 61)
- *pa d'ous* (p. 61)
- *bon profit !* (p. 61)
- *bullinada* (p. 68)
- Es Bec d'Aguila (p. 77)

Les japanismes se retrouvent sur une seule page dédiée à un bistrot d'inspiration japonaise:

- *yuzu* (p. 55)
- haïkus (p. 57) Ce type de poème très court ne devrait pas trop déconcerter le férus de littérature. Il commence à être bien enraciné dans la langue française. (Bogaards 2008 : 18-74)
- *wakamé* (p. 57)
- *nori* (p. 57)
- *shiitake* (p. 57)

L'arabe est présent sept fois :

- *tadjine* (p. 28)
- *houmous* (p. 32)
- *médina* (p. 11, 106, 114) Son entrée dans le *Trésor de la langue française* date de 1897 environ. Il était déjà dans le *Petit Robert depuis 1732* (Baiwir 2014 : 389).
- *fondouk* (p. 111, 114) Il est apparu en 1637 dans le *Trésor de la langue française* (Baiwir 2014 : 387).
- *zelliges* (p. 113) Ce mot est attesté depuis 1849 dans le *Trésor de la langue française*. Il vient plus particulièrement de l'arabe maghrébin (Baiwir 2014: 372-373, 392).

Le persan apparaît très peu de fois :

- *caftan* (p. 22) a transité du persan au turc puis aux langues occidentales. En français, il peut s'orthographier de deux façons: *cafetan* ou *caftan* (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cafetan/12094?q=caftan#11943>, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kaftan>).
- *kilim* (p.150) Ce terme désignant des tapis tissés est de même d'abord passé du persan au turc avant d'arriver en français ou en allemand (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/kilim/45523>; <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kilim>).

Du mandarin l'on retrouve seulement :

- *Alashan* (p. 21) L'article consacré à une fibre de Mongolie recueillie sur des chèvres aide à comprendre le terme.

Le grec ancien vient à propos dans la cadre d'un article sur une demeure grecque appelée Kérylos située à Beaulieu-sur-Mer :

- andrôn (p. 36) Les mots misandre, andrologue aident à deviner la signification de ce mot désignant la salle des hommes.

Le grec moderne nous laisse :

- souvlaki (p. 28)
- gyros (p. 28) Il est étonnant que le terme ne soit pas remplacé par ,kébab', nettement plus répandu. Ce dernier a d'abord été introduit sous la forme ,kab-ab' en 1743 avant de devenir ,kebab' en 1789 (Baiwir 2014: 388).
- tataki (p. 32)
- xérès (p. 32)

Le néerlandais se fait à peine remarquer :

- maelstrom (p. 113)

Le suédois est légèrement plus présent

- Grönadal (p. 103)
- Ikea (p. 103 x 3)

Le vieil islandais nous laisse :

- saga (p. 62)

Rappelons la trace du portugais :

- teck (p. 23)
- azulejos (p. 28)

4. Classifications possibles

4.1. Selon l'utilité de l'emprunt

Ces emprunts peuvent être classifiés en emprunts de luxe et emprunts de besoin. Cette distinction vient d'Ernst Tappolet (1913). Douze ans plus tard, Bezzola (1925 : 16) différencie quant à lui les emprunts de commodité des emprunts affectifs. Quatorze ans plus tard, Kaufmann (1939 : 43) rajoute une troisième branche : les emprunts de nécessité.

Dans le cas présent, les emprunts de nécessité pourraient être les entreprises ou les produits commercialisés par des entreprises que le magazine peut difficilement se permettre de traduire ou d'occulter en raison de droits d'auteur. Colony (p. 83), Años Luz Iluminación (p. 98), Butterfly Mark (p. 120) s'y rattachent. Certains noms, peu transparents avec le français, auraient néanmoins pu faire l'objet d'une traduction littérale à côté pour donner une idée du style de l'entreprise. Les emprunts de luxe pourraient être jet-set (p. 48), forever (p. 50, 51), break (p. 120). Ils se laissent facilement traduire par crème de la crème/personnes en vue/personnes influentes, à jamais, pause/coupure/césure.

4.2. Selon l'aspect de l'emprunt

Selon le degré d'intégration en français se laissent distinguer xénismes, pérégrinismes et emprunts. Les xénismes dont le nom a été forgé par Psichari (1908 : 161-210) sont encore perçus comme exotiques avant de devenir des pérégrinismes puis des emprunts une fois que l'intégration est solide. Petiot & Reboul-Touré (2006 : 57) définissent les xénismes comme des réalités absentes de la langue d'accueil ; il faut prendre en compte le pays : si *hidjab* est un xénisme en France, ce n'est pas le cas au Maroc. Les xénismes ne passent donc pas inaperçus. Les termes faisant l'objet d'explications sont les suivants :

- La Fornace (p. 15) Le mot comme son explication sont donnés dans la légende d'une photo qui montre la polysémie : « à la fois le bâtiment dans lequel sont réunis les fours mais aussi l'ensemble des étapes du savoir-faire du verrier ». On peut regretter l'absence d'indication phonétique en particulier pour l'affriquée qui risque d'être prononcée comme une sibilante par des locuteurs francophones.
- pro-ageing (p. 27) L'explication se trouve en note de bas de page dans une petite police « En faveur des peaux matures ». Il est surprenant que l'on ne retrouve pas plutôt « anti-vieillissement ».
- Pietro (p. 132) L'explication est donnée dans le cours du texte principal de l'article sous forme d'apposition « en référence à saint Pierre, le fondateur de l'Église catholique ».
- vigatanes (p. 52) L'explication est donnée de la même façon : « les espadrilles catalanes ».
- *hidráulicos* (p. 77) Le mot est marqué en italique et suivi d'une explication entre parenthèses « carreaux de ciment typiques de l'île ».
- *rovellous* (p. 61) Il en est de même : lactaires délicieux.
- *costelló* (p. 61) De même : travers de porc.
- *pa d'ous* (p. 61) De même : œufs au lait.
- *cargol* (p. 54) Le mot est aussi marqué en italique et suivi de sa définition séparée du nom par la conjonction de coordination *ou*.
- *sagí* (p. 55) Le mot en italique est suivi de son explication de façon démonstrative avec une proposition principale : « c'est le beurre du Catalan ».
- *espantés* (p. 56), *bon profit !* (p. 61), *bullinada* (p. 68) sont seulement en italique sans explication. Le sens des deux premiers se laisse deviner, ce n'est pas le cas du dernier : « L'un des meilleurs restaurants de France de viande française. Six jours sur sept, midi et soir, les carnassiers en sont tout *espantés* ! » L'on en déduit que le premier est un synonyme d'*enchanté*, *enthousiasmé*, *charmé*, *séduit*, *agrablement surpris* que le second en est un de *bon appétit*, *bonne dégustation* ! *La bullinada* n'est pas évidente à deviner : le verbe, manger' qui la précède permet seulement de savoir qu'il s'agit d'un met. Le mot n'est d'ailleurs pas lexicographisé. Il faut se rendre sur des sites de cuisine pour apprendre que c'est une bouillabaisse catalane. *Il Gioco* n'est pas forcément compréhensible pour un non-italophone.

4.3. Selon la classe grammaticale de l'emprunt

La classe grammaticale majoritaire est le substantif qui est suivi de l'adjectif (cinq fois : ,pro-ageing' p. 27, ,azul' p. 28, ,amontillado' p. 32, ,cosy' p. 32 et ,cool' p. 58) puis du verbe (trois fois à la forme active: ,swinguer' p. 55, ,relooker' p. 57 et ,brunche' p.60 et deux fois à la forme passive : ,made in' p. 46 et p. 52 et ,tufté' p. 149 et p. 151), ce qui est conforme aux recherches linguistiques menées jusqu'ici sur la hiérarchie de l'empruntabilité. (Lass 1997 : 190 ; Field 2002 : 36) On ne retrouve qu'un adverbe : forever (p. 50, 51).

4.4. Selon le champ lexical

Il est aussi possible de regrouper les vocables en fonction de la thématique à laquelle ils se rattachent :

- l'alimentation qui est la plus fréquente: aromas (p.103), queso (p.105), carpaccio (p.56)
- l'artisanat à travers Cerámica Mudéjar Extremeña (p.101, 103, 104, 105), Carpinteria (p. 74, 77, 83)
- le commerce : pop-up store (p. 28), lifestore (p. 87), concept stores (p.120), marketing (p.120)
- l'architecture : patio (p.71, 115), finca (p. 11, 77), pergolas (p. 144).
- la religion avec Hermandad (p. 97, 105), Santa Maria della Salute (p. 13).

5. La publicité

L'auto-publicité est visible quatre fois :

- Salon Vivre Côté Sud – décoration – jardin - saveurs intitulé « Vert-demain » (p. 39) Elle est sans slogan. Elle se contente d'informations pratiques : lieu, date, site web, partenaires.
- Maisons Côté Ouest (p. 63) La couverture du numéro de février-mars du magazine est représentée à un format un peu plus petit que la page sur un fond gris. L'indication « En vente actuellement chez votre marchand de journaux » est la seule information supplémentaire.
- Abonnement digital (p. 148) Le fond est également gris. Les couvertures des deux numéros précédents de Maison Côté Sud (celui d'octobre-novembre puis de décembre-janvier) apparaissent sur une tablette numérique et un smartphone. L'adresse « Abonnez-vous » est affichée en grand en haut et en plus petit en bas avec l'adresse web le permettant. Les avantages sont aussi mentionnés. Le prix minimum est donné sans que l'on sache si c'est par trimestre, semestre ou autre.

- Abonnement papier (p. 153) L'impératif « Abonnez-vous» est complété d'un autre « Recevez en cadeau le coffret de thé ». La photographie de ce cadeau est d'ailleurs d'un format plus grand que celle du magazine. Le bulletin d'abonnement couvre la partie inférieure de la page.

Les autres publicités concernent pour une bonne partie l'aménagement de la maison :

- le mobilier : dans des articles comme p. 23 avec indications pour chaque pièce en note de bas de page ; p. 75-84 ; p. 88-93, p. 98-104, p. 144 pour William Concept
- vaisselle 22 24
- revêtements sols et bain Kei-Stone p.33 Les adresses indiquées en bas sont à la fois dans le Sud-Est mais aussi en dehors : Tours, Paris, Auxerre.
- cuisine avec une grande photographie pour L'Atelier de Saint-Paul p. 34-35
- tapis André Arbus p.38 et dans le dossier « Tapis matières »149-51
- mobilier jardin Salon d'été p. 41, p. 87 sur des marques en note de page, p.88-93 dans le dossier « L'Aventure partagée », p. 155 Hervé Baume
- construction avec MasProvence/Reforest'Action p. 134
- spas/hammams de Clairazur dont les adresses ne se limitent pas au Sud mais comprennent aussi l'Ouest, le Nord-Est. (p. 49)
- lumières p.18-19 les lampes-bijoux dans le dossier « Ballons de verre » en note et p.147 sur la demi-page à droite pour les lampes Jean Petzel.

L'automobile est mise en avant à deux reprises :

- Audi A8 TFSI (p. 2-3)
- SUV Citroën C3 (p. 31)

Deux pages de publicité sont focalisées sur la cosmétique :

- pour l'huile et le sérum Abeille royale rajeunissants Guerlain p. 10
- pour la crème revitalisante Nutri-Lumière Jour p. 27

Le prêt-à-porter n'est pas oublié :

- le caftan de la créatrice Afroditi Hera en note de bas de page (p. 22)
- Roi du lac, marque mixte, au sein du dossier « Monde à part »p. 122-133
- DnuD, une marque féminine, sur la page Rendez vous p. 144 Sur cette page sont aussi présentés un atelier de menuiserie et un concert.

Il y en a aussi pour des expositions :

- « Olafur Eliasson : dans la vie réelle » au musée Guggenheim de Bilbao. (p. 22)
C'est en note de bas de page de deux photographies.
- Neuf expositions de Menton à Rodez p.40-43. Chacune est désignée comme un instant et fait l'objet d'une description.
- Trois galeries et un Centre d'art contemporain das le dossier sur Perpignan p. 53

Les magasins sont valorisés :

- RBC Lyon dans le design p. 26 une page entière
- Azul à Marseille dans le design/mobilier/vaisselle p. 28 sur une page entière
- le restaurant Babel Babel p. 32 sur deux pages
- les restaurants Via del vi, Sagí p.54-55, la vinaigrerie La Guinelle, les 9 caves p.71 dans le dossier sur Perpignan
- Les toiles du soleil et Maxime Creuzet-Romeu en décoration/bijoux p. 52
- les adresses des propriétaires à la fin du dossier « L'aventure partagée » p. 105
- les adresses d'Hervé Van der Straeten à la fin du dossier « Carnet de voyages » p. 114

On peut mentionner les publicités pour maisons d'hôte/hôtels dans le dossier sur Perpignan. (p. 48, 51, 68-69)

6. Conclusion

En définitive, la revue présente une langue standard. Elle montre un seul régionalisme p.55 : l'aïoli. La quasi-absence de seconde personne du pluriel (sauf p. 57 « ne ratez pas ») et de vocatifs dans les articles ne permet pas de déterminer précisément le lectorat. Large, on suppose qu'il est déjà dans un logement de longue durée justifiant son intérêt pour le mobilier et la modification de l'habitat. Les publicités cosmétiques montrent une légère orientation féminine. Les emprunts parfois non répertoriés dans les dictionnaires laissent penser qu'il est assez familier avec les cultures étrangères, notamment éloignées, et encore mobile donc d'un âge pas trop avancé.

Si à première vue le magazine est concentré sur l'habitat, il aborde aussi le culinaire et le vestimentaire de façon récurrente.

Références

- Baiwir, Esther. 2014. Les arabismes dans le TLF : tentative de classement historique. In : *Revue de linguistique romane*, vol. 78, 307-401. <https://hdl.handle.net/2268/162267>
- Bezzola, Reto Raduolf. 1925. *Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli (750-1300). Saggio storico-linguistico*. Heidelberg: Winter.
- Bogaards, Paul. 2008. *On ne parle pas franglais. La langue française face à l'anglais*. Louvain-la-Neuve: De Boeck Duculot. <https://doi.org/10.3917/dbu.bogaa.2008.01>
- Deroy, Louis. 1956. *L'Emprunt linguistique*. Liège: Presses universitaires de Liège. <http://books.openedition.org/pulg/665>.
- Field, Fredric W. 2002. *Linguistic Borrowing in Bilingual Contexts*. Amsterdam: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/slcs.62>

- Gannier, Odile. 2010. Pérégrinations et pérégrinismes: emprunts, xénismes, traductions et contre-traductions. Conférence du CTEL. Nice-Sophia Antipolis. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01855660/>
- Kaufmann, Eugen. 1939. Der Fragenkreis ums Fremdwort. In : *Journal of English and Germanic Philology*, n°38, 42-63. <https://www.jstor.org/stable/27704461>
- Lass, Roger. 1997. *Historical Linguistics and Language Change*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511620928>
- Petiot, Geneviève & Reboul-Touré, Sandrine. 2006. Le hidjab. Un emprunt autour duquel on glose. In : *Mots. Les langages du politique*, n°82, L'emprunt et sa glose, 49-64. <https://doi.org/10.4000/mots.781>
- Psichari, Jean. 1908. Essai sur le grec de la Septante. In : *Revue des Études Juives*, vol. 55, n°110, 161-210. https://www.persee.fr/doc/rjuiv_0484-8616_1908_num_55_110_4880
- Tappolet, Ernst. 1913. *Die alemannischen Lehnwörter in den Mundarten der französischen Schweiz, I.* Universität Basel. www.archive.org/stream/diealemannischen01tappuoft#page/n0/mode/2up.
<https://doi.org/10.1515/9783111426662>



Tercio Creciente

ISSN 2340-9096

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

TERCIO CRECIENTE, es una Revista Digital de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural.

Su edición se realiza en el servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, y es responsabilidad del grupo de investigación del Plan Andaluz de Investigación HUM-862 Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural y de la Asociación Acción Social por el Arte.