

SEMINARIO EL SABER OSCURO
Ritos, Senderos y Tránsitos del
Conocimiento Artístico

FAC-20
BA FESTIVAL
ARTES
CONTEMPORÁNEAS

FAC-20 BA FESTIVAL ARTES CONTEMPORÁNEAS

SEMINARIO EL SABER OSCURO

Ritos, Senderos y Tránsitos del
Conocimiento Artístico



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



FACULTAD DE BELLAS ARTES



LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

patrimonio | UGR |



FEYT



Diputación
de Granada



VISITADORES
CENTRO
JOSÉ GUERRERO



cultura
y Memoria Histórica
y Democrática



AYUNTAMIENTO
DE GRANADA



Centro Federico García Lorca



Máster en
producción
e investigación
en arte



INSULA SUR

FACBA 20

Equipo Decanal

FACBA Festival Artes Contemporáneas Bellas Artes es un proyecto cultural impulsado por la Facultad de Bellas Artes de Granada que en 2020 se presenta bajo el tema «El saber oscuro». A través de un programa completo de acciones coordinadas y actividades conjuntas entre distintas áreas de conocimiento, artistas, investigadores y agentes culturales públicos y privados en Granada, esta iniciativa despliega una importante red de colaboraciones para acercar a la ciudadanía la investigación artística que se realiza en la Universidad.

FACBA 20 «El saber oscuro» incide en aquellos aspectos y procederes más silenciados de la investigación, desarrollados en esos lugares bajo tierra, la cueva (o la cochera), el laboratorio, el estudio, la biblioteca, el archivo..., donde se experimenta y se crea en condiciones a veces precarias y solitarias. Estas pruebas de concepto iniciales apuntan a contextos minoritarios, a saberes compartidos solo en círculos especializados, ámbitos de intenso trabajo en los que las dudas se alimentan hasta alcanzar una esfera de comprensión superior, tránsitos del pensamiento a través de los cuales las intuiciones y los tanteos previos se convierten en certezas y el esfuerzo sostenido se traduce en conocimiento.

Los resultados de las investigaciones realizadas por las y los artistas seleccionados en esta edición serán presentados públicamente, durante los meses de febrero a junio de 2020, en los espacios expositivos del Centro José Guerrero, la Sala Zaida de la Fundación Caja Rural, el Museo CajaGranada, el Centro Federico García Lorca, la Facultad de Bellas Artes, el Centro Cultural Gran Capitán, el Palacio de los Condes de Gábia,

el Instituto de América de Santa Fe y la Sala Capilla del Hospital Real.

Este festival es también una plataforma para la formación integral de nuestras y nuestros estudiantes, pues se vincula tempranamente a distintos itinerarios de formación complementaria nutriendo su programa con talleres de producción, seminarios, conferencias y otras actividades paralelas.

El esfuerzo que requiere la programación de un festival de esta envergadura solo es posible gracias al apoyo en la organización y la producción de la Fundación Española para la Ciencia y Tecnología (FECYT), dependiente del Ministerio de Ciencia e Innovación, el Área de Artes Visuales de La Madraza, el Centro de Cultura Contemporánea, el Secretariado de Bienes Culturales y la Unidad de Cultura Científica y de la Innovación, el Máster en Producción e Investigación en Arte de la Universidad de Granada, el Área de Cultura y Memoria Histórica de la Diputación de Granada, el Centro José Guerrero, el Instituto de América de Santa Fe, la Concejalía de Cultura y Patrimonio del Ayuntamiento de Granada, el Centro Federico García Lorca, la Fundación CajaGranada y la Fundación Caja Rural Granada. Les transmitimos nuestro agradecimiento más sincero por su esfuerzo y confianza.

En un entorno cultural como el nuestro, FACBA 20 evidencia el impacto positivo que tiene el diseño de acciones y redes conjuntas de apoyo a las artes y la investigación, imprescindibles para fortalecer el tejido discursivo y productivo local.

La apuesta al unísono que hacemos las instituciones y las personas implicadas en la cultura de Granada es fundamental para visibilizar las sinergias y las colaboraciones que se dan cada vez más fructíferamente entre espacios académicos de creación e investigación científica, humanística y cultural.

**Presentación
del seminario.
«El saber oscuro.
Ritos, senderos
y tránsitos del
conocimiento
artístico»**

Marisa Mancilla
Rosario Velasco

El equipo de trabajo FACBA 20 ha encontrado, en los aplazamientos y complicaciones ocasionadas por la situación sanitaria global, la ocasión para reconducir con mayor intensidad la investigación teórica realizada en el festival.

Los resultados de este esfuerzo han tenido su concreción en un ambicioso seminario titulado «El saber oscuro. Ritos, senderos y tránsitos del conocimiento artístico», cuyo programa, por primera vez en nuestra facultad, se desarrolla en formato sonoro.

Esta nueva configuración — motivada en gran parte por las anomalías del confinamiento y el agotamiento ocasionado por la exposición extrema a la pantalla — es la apuesta que el festival realiza para visibilizar la investigación teórica y ha supuesto un revelador cambio en la dinámica y una mejora en el alcance de nuestras producciones.

El esfuerzo ha sido posible gracias a la incorporación al festival del Máster Universitario en Producción e Investigación en Arte y al importante apoyo recibido de la Unidad de Cultura Científica y de la Innovación, ambos de la Universidad de Granada. Desde la Dirección del festival queremos agradecer el impulso y la complicidad que las compañeras y los compañeros han puesto en este empeño, gracias a los cuales se han podido consolidar una innovadora metodología de trabajo y un eficaz equipo de gestión que ya prepara la siguiente edición.

Conjuntamente entendimos que el proceso de aprendizaje, en estas complicadas circunstancias, discurría tan pulsante como el ánimo y la receptividad de las personas. Y nos pareció más necesario que nunca identificar los escasos momentos en los que la urgencia y la confusión se aquietaban, para dar paso a la posibilidad de asimilar.

Solo entonces, en un contexto universitario como el nuestro, y a pesar de la enorme cantidad de iniciativas que se sucedían en redes y medios, se alcanzaba una «buena disposición» para aprender. Desde estas premisas pensamos que «la conversación», por su calidez y cercanía, era el escenario más proclive para incentivar esos momentos nutritivos, y nos propusimos el reto de generar una colección de «buenas conversaciones», que ahora quedan disponibles en formato *podcast* en la plataforma web del festival.¹

El evento del seminario nos ha permitido configurar un ambicioso programa para llevar a cabo la grata tarea de reunir y entrelazar distintas voces², no en sentido académico o, como hubiese planteado Sócrates con su mayéutica, mediante el diálogo jerarquizado, tan familiar en el contexto universitario, sino desde una comunicación mucho más horizontal y cercana.

En el enfoque global que se ha dado a esta edición del seminario percibimos algo que nos remite al antiguo cenáculo (donde el imaginario cultural sitúa reuniones minoritarias reservadas a intelectuales, artistas y otras raras personalidades): un espacio matriz generador de relaciones, que surgen como reacción a la reincidencia que acontece en el propio acto de preguntar y ser preguntado; el cenáculo como ese espacio íntimo para los meandros de «la buena conversación», que ahora se abre al público — a través de nuestras plataformas — dejando ver una hermosa organicidad entre distintas voces, cada una con su bagaje, cada cual con su discurso, su opinión, sus dudas, sus conocimientos.

Un objetivo como este — orientar un conjunto de enfoques poliédricos, con la inspiradora tarea de componer una visión mestiza sobre un tema tan sumamente complejo como es el de esta edición — traza una ruta incierta hacia la concreción de conclusiones específicas. Pero, a cambio, permite el asombro y la libertad de la propia interacción; nos invita a escuchar activamente distintos argumentarios, a aprehender los giros, los momentos en los que ponentes y moderadores se apartan del camino o lo reencuentran nuevamente. Y así, sumando los tránsitos de unas y de otros, la senda se va ensanchando para dar cabida a quien desee incorporarse.

Hemos podido comprobar que, al repensar la temática de la presente edición desde el territorio del diálogo y el cruce interdisciplinar, propiciamos que el seminario extienda el formato académico tradicional, y eso nos interesa, ya que, en cierto sentido, nuestra intención «oscura»

1 Un programa de trece *podcast* disponible en <https://facba.info/https-facba-info-facba-20-seminario-el-saber-oscuro-directorio-podcasts/>

2 Especialistas provenientes de la literatura, la filosofía, la experimentación sonora, la gestión cultural, la creación y la comunicación, la ciencia, la docencia, la restauración y conservación, el teatro de títeres, el mundo editorial, los medios..., entre otros ámbitos.

ha sido reforzar, hasta romper, esa idea endogámica de la comunidad de especialistas — la guarida, el laboratorio, el estudio..., la caverna del *latromantis* a la que se hace referencia en el texto de Kingsley (2010) —, hasta horadarla y volverla permeable, iluminada y extensa.

En este sentido, el seminario es un espacio de conversación del que emana algo más *pregnante* que las posibles conclusiones sobre un tema concreto. Nos referimos a las relaciones, esos potentes mecanismos de conexión desde los que cuestionar la complejidad de este dispositivo social, político y, en nuestro caso concreto, pedagógico que es todo festival.

En la constante deriva del conocimiento, el simple acopio organizado de ideas, referencias y materiales procedentes de campos diversos siempre ha sido interesante para el ámbito universitario. De ahí la pretensión de no prescindir de un archivo abierto (en este caso, de conversaciones) al servicio de las diferentes orientaciones profesionales que se dan en nuestras titulaciones. Nos gustaría pensar que, en la intimidad de la escucha de estos materiales sonoros, nos alejamos de aquellos procesos y formatos académicos que objetivan el conocimiento o que lo despersonalizan al eludir a los sujetos que lo generan. Quisiéramos creer que la cercanía de la conversación hará aún más presentes a invitados y a moderadores y ayudará a familiarizar su pensamiento.

La colección de *podcast* generada por el seminario se presenta como una «senda» tendida para futuras y futuros oyentes. Un territorio que, al estar disponible *online*, podrá transitarse nuevamente en próximas ediciones y — ¿quién sabe? — quizás conduzca hacia nuevas superficies de estudio. Lo que sí es cierto es que la experiencia nos está sirviendo para interrogarnos sobre los formatos y las estrategias que utilizamos en nuestros proyectos y, también, y aquí está su gran aportación, para aventurarnos juntos en otros tránsitos.

Con la complicidad de moderadores³ e invitados⁴ y con su magnífica disponibilidad, publicamos ahora este valioso material de investigación sobre «el saber oscuro». Con él se concreta la colección de *podcast* y ponemos broche de cierre «impreso» a la edición sonora del seminario FACBA 20.

3 Antonio Collados, Domingo Campillo, Asunción Lozano, Fernando Manjarrés, Ana López Montes, Pedro Osakar, Regina Pérez Castillo, Francisco José Sánchez Montalbán y Rosario Velasco.

4 Colectivo Laramascoto (Santiago Lara y Beatriz Coto); el compositor, pianista y músico visual José López Montes; los artistas del programa FACBA 20 Abel Jaramillo y Cristina Ramírez; el especialista en restauración Stefanos Kroustallis; la editorial *Materia Oscura*, de la mano de su director Fernando Manjarrés, quien acompaña a un grupo de jóvenes autores: Mauro Reis, Federica Matelli, David Wiehls, Abraham Cordero, Jesús Palacios y Ernesto Castro; Enrique Lanz y Yanisbel V. Martínez, de la compañía *Titeres Etcétera*; el dibujante e historietista Sergio García; la crítica de arte, comisaria, dibujante y baterista Mery Cuesta, y el artista, docente y ensayista Joan Fontcuberta.

Referencias

- Asensio, A. (2019, 7 de marzo). FACBA, iceberg creativo. *Granada Hoy*. https://www.granadahoy.com/ocio/FACBA-2019-iceberg-creativo_0_1333966872.html
- Cappa, G. (2017, 17 de febrero). FACBA-17, la gran alianza en torno al arte contemporáneo. *Granada Hoy*. https://www.granadahoy.com/ocio/FACBA-17-gran-alianza-torno-contemporaneo_0_1109889081.html
- Fernández, N. (Presentadora). (2019, 6 de marzo). *Noticias 1 Granada* [Informativo local de televisión]. Canal Sur. <http://www.canalsur.es/television/programas/csn-granada/detalle/201.html> (13:06-14:01).
- Kingsley, P. (2010). *En los oscuros lugares del saber* (C. Francí, Trad.). Atalanta.
- Ministerio de Cultura y Deporte. (2018, 3 de octubre). *Alianzas Educación/ Cultura* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/GyMqDwJRm0M> (FACBA Granada, 34:22-52:59).
- Palomo, B. (2017, 20 de marzo). FACBA Factoría ilusionante del mejor arte. *Granada Hoy*. https://www.granadahoy.com/ocio/FACBAFactoria-ilusionante-mejor-arte_0_1119188375.html
- Pérez, R. (Directora). (2019, 15 de abril). *Fluido Rosa* [Programa de radio]. Radio 3, RNE. <http://www.rtve.es/alacarta/audios/fluido-rosa/fluido-rosa-festivales-facba-test-offf-angel-calvo-ulloa-comisario-15-04-19/5143980/> (13:52-23:30).
- Rodríguez, P. (2018, 6 de marzo). El FACBA se hace grande. *Ideal*. <https://www.ideal.es/culturas/facba-grande-20180306004704-ntvo.html>
- Vargas, I. (2018, 7 de marzo). FACBA, el puente entre la ciencia y el arte cumple 10 años. *Granada Hoy*. http://www.granadahoy.com/ocio/FACBA_0_1224777537.html

Prospectiva de un mundo en metamorfosis. La imaginación como elemento transformador y de acción política

Colectivo Laramascoto

Beatriz Coto

Santiago Lara

A finales de abril de este año recibimos una comunicación del Museo ABC proponiéndonos retrasar la clausura de nuestra exposición «10011. Arqueología futura», que debía concluir el 1 de marzo de 2020. La muestra estuvo abierta al público una semana más, pues el Departamento Cultural del museo decidió ampliar el plazo por la buena acogida que tuvo por parte del público. Esta intervención, que se enmarcaba dentro del programa «Conexiones» del Museo ABC, se pudo visitar desde el día 18 de diciembre de 2019 hasta el 7 de marzo de 2020; un día después, los casos de infección por coronavirus en la Comunidad de Madrid ya estaban descontrolados, obligando al Gobierno autonómico a tomar las primeras medidas de contención de la pandemia, como, por ejemplo, la suspensión de toda actividad educativa en la Comunidad de Madrid a partir del día 9 de marzo. Tras esto, la escalada de la pandemia provocada por el covid-19 se aceleró a nivel mundial, entrañando nuevas medidas, como la declaración del estado de alarma en España y demás actuaciones que obligaron al confinamiento masivo a nivel global.

El repliegue sufrido por todos nosotros y el estado de confinamiento forzoso han acarreado cierta convulsión colectiva, nos han llevado a un mismo punto a todos, en el que estamos abocados a pensar en lo común, de forma consciente o inconsciente. La pandemia está llevando a la humanidad a una especie de «umbral» (Berardi y Ramoneda, 2020), un espacio de transición donde «lo probable» se puede materializar como una amenaza que se yergue en forma de autoritarismo, un caos devastador que nos atenaza y es promovido, simplemente, por una cuestión de utilidad; pero, por otro lado, también se abre el horizonte de «lo posible», como elemento transformador o espacio de esperanza. La actividad durante el confinamiento no ha ido solamente en una dirección introspectiva, personal de sufrimiento o reflexión, sino que está provocando multitud de flujos de conocimiento entre personas, estamos conectados y pensando de forma colectiva para encontrar fórmulas que nos hagan salir de esta situación, replanteándonos nuestras actividades futuras como especie: se interactúa en colectivo. Esa posibilidad está alimentada por la creatividad, por el poder de la imaginación, que ha saltado al escenario como un elemento de transformación política en todos los sentidos.

La imaginación es la capacidad humana que influye más directamente en la proyección de mundos posibles, sin embargo, la imaginación colectiva de nuestro tiempo ha proyectado de manera sistemática futuros distópicos, porque la incapacidad de dibujar un futuro en positivo se ha vuelto un mal endémico, se convirtió en la pandemia emocional que anticipaba el desastre. Las causas las podemos encontrar en un sentimiento común de falta de autogobierno, la voluntad de los individuos se había vuelto inconsistente, ya no éramos dueños de nuestro futuro, de ahí la desafección hacia las instituciones que habían nacido como instrumentos colectivos con el objetivo de preservar nuestros intereses. El mundo ha vivido bajo una única convicción: no hay alternativa a este sistema y el sentimiento de derrota se vuelve común.

Pero este nuevo escenario nos brinda, por primera vez, un mundo sin certezas; nada puede ser previsto. El sistema se ha parado en seco y ahora toca desplegar nuestra imaginación porque el futuro se ha vuelto borroso e inexacto. Es aquí, en el marco de un mundo en transformación, cuando surge la reflexión sobre el papel de los creadores y del mundo del arte en general. Es necesario repensar estrategias de convivencia y desarrollo que estén en sintonía con el planeta, tomar conciencia de lo que somos: «Es oportuno hablar, ya no de humanos, sino de terrestres, insistiendo así en el humus presente en la etimología de la palabra humano (terrestres tiene la ventaja de no precisar ni el género ni la especie)» (Latour, 2019, pp. 125-126).

De esta idea de futuro como posibilidad nació «10011. Arqueología futura», una exposición comisariada por Óscar Alonso Molina y que se enmarca en el programa «Conexiones» del Museo ABC. «10011» alude a un tiempo futuro que se sitúa en las antípodas de esas visiones antropocéntricas enfocadas en la mejora de la especie humana. Lejos de encontrarnos aquí con cuerpos mejorados tecnológicamente, cibernéticos o artefactos de alta tecnología, «10011. Arqueología futura» nos habla de un futuro sin pretensiones de expansión ni crecimiento económico, un futuro que no solo ha abandonado la eterna promesa del progreso, sino en el que, además, la presencia de lo humano se vuelve irrelevante, casi anecdótica. Esta exposición parece cobrar hoy más sentido que nunca,

pues la pandemia nos sitúa fuera del excepcionalismo humano, nos obliga a pensarnos en términos de especie y extinción.

La pantalla, elemento fetiche de nuestra sociedad, símbolo de progreso y evolución, se convierte aquí en fósil, en vestigio de un mundo que creyó en la deriva suprema de la especie humana. Mientras que en *Geomórficas*, la serie de dibujos que componen la exposición, se perfilan mundos inmersos en un cohacer mutuo, cuerpos que emergen en relación y se construyen habitando conjuntamente, en *Un buen comienzo* la tierra se presenta como un elemento vivo, como un actor con capacidad de acción.

Los ritmos con los que transcurre toda la exposición son importantes. El tiempo casi se detiene. La velocidad tecnológica y la sobreestimulación dan paso al ritmo lento de los cuerpos en reposo. Es una vuelta de la mirada a la tierra y sus procesos. Por otro lado, lo atemporal se intensifica al marcar dos palabras que, en sí mismas, suponen un oxímoron: *arqueología* y *futuro*. Con ello queremos romper con una linealidad temporal que desde la modernidad entiende el futuro como la realización de las promesas del presente, las cuales sientan las bases de un mundo en progreso y expansión y que ha terminado por expoliar una naturaleza que concebíamos como mero recurso al servicio de lo humano.

«10011. Arqueología futura» nace con el firme compromiso de crear relatos de coexistencia, procesos de devenir con nuestras especies compañeras, de crear redes de parentesco y de imaginar nuevas figuraciones que permitan viajar más allá de la familia y los genes, «hacer que *parientes* signifique algo diferente/algo más que entidades conectadas por sus ancestros o su genealogía» (Haraway, 2016, p. 21). Lo contrario a esto sería situarnos, una vez más, fuera del planeta, vernos como entidades desligadas por completo del lugar en el que habitamos y creernos con derecho a la intervención desde una conciencia desigual respecto del entorno. Estos días no para de oírse en los medios que «estamos en guerra», que hay que «derrotar al coronavirus». Referirse así a lo que está sucediendo es no entender realmente nuestro papel dentro del propio ecosistema

en el que vivimos. Latour denuncia que no debemos tratar al virus como un enemigo a batir, sino que debemos adaptarnos a él. Esto no es una contienda, el virus no se va a ir, ha venido para quedarse y es labor nuestra ser inmunes a él. Se da, por tanto, un régimen de *viralité*, una especie de régimen del virus que está provocando una suerte de «emancipación de los microbios» (Latour, 2020). Por una vez algo escapa a nuestro control y nos lanza exactamente al punto donde debemos estar: la sujeción impuesta por la máquina ha quedado rendida ante la aplastante horizontalidad de los procesos planetarios, de la cual somos partícipes y no propietarios.

La práctica de Laramascoto parte de un interés que se mantiene intacto hasta hoy: la búsqueda de imaginarios, la creación de mundos posibles que permitan repensar el actual escenario en el que opera la gran máquina a la que estamos sujetos. El primer proyecto del colectivo fue «Hombre-Medicina» y pretendía investigar sobre qué imaginarios estaba creando la cultura animista que permitieran pensar al hombre en perfecta conexión con su entorno natural. Nos interesaba hacer visible la potencia de la narración de ciertos hechos concretos o historias que perviven en el imaginario colectivo de algunos territorios y que son la clave del equilibrio en algunos ecosistemas, un equilibrio que, en cierto sentido, podría recordarnos a la teoría de Gaia (Lovelock, 1985). Dichas historias eran relatadas por chamanes, brujos, ancianos o jefes de poblado y formaban parte de la cultura del lugar. También los músicos *griot* eran, en ocasiones, los que relataban de poblado en poblado estas historias donde se transmitía, en forma de fábula, un respeto desde el sentido de pertenencia más arraigado al entorno en el que vivimos: árboles que se humanizan, elementos vegetales o animales que conviven e interactúan con diferentes lenguajes.

A medida que íbamos trabajando sobre ello nos dimos cuenta de que ese hombre en sintonía con la naturaleza que en Occidente podríamos denominar como «el salvaje» (Bartra, 1997) era una figura completamente denostada en nuestra cultura, incluso había servido para definir en la época colonial a los indígenas como seres a medio camino entre lo humano y lo animal. Es en este momento cuando nos percatamos de que en muchas ocasiones la otredad estaba configurada

y definida por su naturaleza biológica, un determinismo que la relegaba al mundo de la animalidad, y aquí no solo podíamos encontrar a gente de otras razas, sino también, por ejemplo, a la mujer, definida históricamente como un ser impulsivo e irracional. Es entonces cuando dimos el salto del salvaje al cibernético. Esta nueva figuración, que muestra un ser compuesto no solo de materia orgánica, sino también de prótesis artificiales, nos proporcionó una metáfora perfecta para entender que el ser humano no está solo compuesto de materia orgánica, sino también modelado social y culturalmente. Al trabajar con la prótesis como el componente del cuerpo cibernético y el uso social de la tecnología, descubrimos en la pantalla un elemento muy sugerente para reflexionar, descubrimos en la imagen digital cierta inmaterialidad que nos interesa, hay algo en ella de fantasmagórico que nos recuerda a la memoria y, más concretamente, a una memoria colectiva, una especie de magma que se encuentra en nuestra cultura y que tiene infinidad de influencias a lo largo de la historia. La imagen digital tiene la capacidad de conectarnos con esos temas tan subjetivos y tan profundos en nuestra cultura que conecta, en cierto modo, con lo atávico.

Podríamos remarcar que se abre una especie de escenario global para repensar las posibilidades. Todos los factores del conocimiento están aquí interpelados, entre ellos, la creación artística. El gran interrogante que abordar pasaría por comprender cómo una sociedad puede atender a lo urgente, que es salvar vidas, salvaguardar lo primario, pero a la vez convertirse en una sociedad más cercana al propio entorno, con formas de actuar en colectivo o individualmente, pero pensando siempre en lo común como un recurso necesario, una especie de punto de partida. En este escenario existen probabilidades poco deseables, como el caos más absoluto y la vuelta a un autoritarismo creciente, en el peor de los casos; pero también está el pensamiento colectivo que imagina las diferentes posibilidades de cambio, imaginar mundos posibles desde las pequeñas relaciones humanas, como nuevos imaginarios en los que los artistas podemos abordar posiciones de mediación y entendimiento con otros actores y con otros saberes. Nos gustaría terminar este artículo haciendo mención a nuestra primera animación como colectivo, realizada en 2007, *Ecotopía*, que de algún modo encuentra en «10011. Arqueología futura» un cierre de ciclo, pues las temáticas de ambos proyectos

coinciden y se complementan. Revisando esta primera obra recordamos el confinamiento al que hemos sido sometidos, pues el protagonista de esta pequeña animación es una figura meditativa encerrada en un habitáculo. El desarrollo de la escena trata sobre la estrategia de fuga que el protagonista emprende desde su situación de encierro. El plan de fuga pasa por la deconstrucción de sí mismo. Como si de un proceso de metamorfosis se tratase, este ser se descompone en diminutas piezas de puzle, y de este despiece aparentemente caótico, emergen unas semillas de las que germinará un nuevo ser a modo de conciencia vegetal.

Referencias

- Bartra, R. (1997). *El salvaje artificial*. Destino.
- Berardi, F. (2014). *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad* (G. Maio, Trad.). Enclave de Libros.
- Berardi, F. (2019). *Autómata y caos. Cartografías de la oscuridad* (G. Maio, Trad.). Enclave de Libros.
- Berardi, F. y Ramoneda, J. (2020). *Normalidad/Caos, Voluntad/Imprevisto* [Conferencia online]. Ciclo Ideas y Conceptos para el Tiempo Presente de la Escola Europea d'Humanitats. <https://www.youtube.com/watch?v=AScw3pKiF6M>
- Haraway, D. (2016a). Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 3(1), 15-26.
- Haraway, D. (2016b). Manifiesto de las especies de compañía (I. Mellén, Trad.). Sans Soleil Ediciones.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* (H. Torres, Trad.). Consonni.
- Latour, B. (2019). *Dónde aterrizar. Cómo orientarse en política* (P. Cuartas, Trad.). Taurus.
- Latour, B. (2020, 3 de abril). L'invité du 8h20. *France Inter*. <https://www.youtube.com/watch?v=KtmmfWZb8Ww>
- Lovelock, J. (1985). *Gaia, una nueva visión de la vida sobre la Tierra* (A. Jiménez Rioja, Trad.). Ediciones Orbis.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital* (O. Frontodona, Trad.). Paidós.
- Mcluhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (P. Ducher, Trad.). Paidós.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado* (A. Dillon, Trad.). Ellago Ediciones.

Centellas: magia y cultura visual de lo oculto en el arte contem- poráneo

Mery Cuesta

Seguramente lo oculto, «lo que no se ve», lo tapado y lo ocluido, el reverso y las caras B hayan sido los ejes alrededor de los cuales han orbitado mis intereses y mi trabajo hasta la fecha. Aunque de ello he sido consciente desde hace no demasiado. Llega un momento en el que los puntos de la constelación se unen y emerge una forma abierta con sentido, y eso es lo que ha acontecido recientemente: aquello que no era visible se ha desvelado.

Como comisaria de exposiciones y crítica de arte contemporáneo, mis líneas de trabajo han ido desarrollándose siempre muy ligadas intelectual y emocionalmente a los territorios de la hibridación de lenguajes, a la cultura popular, a la creación espontánea y autodidacta, a lo que pasa en la calle y a aquello que no se doblega a las reglas. A mí me interesa el arte, no el sistema del arte; que son esferas distintas. Puede parecer una consigna muy obvia, pero no lo es: una buena parte de la sociedad identifica el arte contemporáneo con el mercado del arte contemporáneo (con las noticias estrambóticas que destila ARCO cada año, con la banana de Cattelan pegada con cinta americana sobre una pared...). Pero la creación artística es una cosa, y el mundo de los negocios con objetos de lujo, otra. Y ese tipo de creaciones que no se rigen por las lógicas de mercado, muchas veces, está oculto, nace en improntas personales, en núcleos que no aparecen en Frieze ni ocupan estand alguno en las ferias artísticas. Hay que ir a buscarlo, porque no se muestra evidente.

En mi búsqueda personal y profesional, en el trayecto, voy construyendo poco a poco. El acto de destapar es crucial (aunque, como he comentado, no haya sido consciente de ello hasta hace relativamente poco): desempolvar figuras cubiertas por un manto de olvido, abrir melones que *a priori* no despiertan expectativa alguna, rebuscar fenómenos culturales en el fondo de alguna cubeta. Esta actitud ante la búsqueda me ha hecho toparme, de vez en cuando, con algunas fuentes de creación y conocimiento que pertenecen a las tradiciones ocultas. No soy la única olfateadora que, desde la esfera del arte, ha confluído ahí: desde hace algún tiempo, surgen exposiciones que versan en torno a ideas ocultistas, e incluso algunas revistas prestigiosas publican largos artículos sobre la incidencia de la

tradición hermética en la cultura occidental, reconociendo, por ejemplo, el impacto de la teosofía en el arte abstracto. Para desentrañar esto que estamos llamando *tradición ocultista*, me acojo a la síntesis propuesta por el teórico Gary Lachman (2018) cuando aborda las ideas y creencias ocultistas fundamentales que han influido en el arte, el pensamiento y la cultura. Estas responden a cuatro categorías: lo hermético, lo esotérico, lo místico y lo oculto.

Lo hermético se refiere a todos esos conocimientos que forman parte de una doctrina espiritual y filosófica de larga tradición atribuida a Hermes Trimegistro, una identidad sincrética que ha ido acogiendo a lo largo de la historia la autoría de diversos saberes, como la astrología o la alquimia. En el territorio de la creación artística, el hermetismo conecta con la concepción de uno mismo como microcosmos, con una concepción de cada uno de nosotros como un pequeño universo que contiene en sí mismo toda la creación. No cabe duda de que cuando observamos las complejas descripciones cosmológicas en la obra de Remedios Varo o Paul Laffoley, cuando nos asomamos al universo astral del argentino Xul Solar o nos topamos con las proyecciones cósmicas que evocan algunas piezas de Anselm Kiefer nos enfrentamos a procesos creativos vinculados a la tradición hermética.

Con respecto a lo esotérico, el prefijo *eso-* nos conduce a pensar en un acceso al interior, al alcance de un plano «interno», con lo cual lo esotérico implicaría una voluntad programática de acceder al interior del propio sujeto (de uno mismo). Bajo esta premisa, se han articulado movimientos artísticos como el surrealismo, además de empeños fulgurantes como los de Louise Bourgeois o el chispeante Grayson Perry, entre muchos otros artistas que se sumergen en un arte de exploración interna, de espeleología de uno mismo, profundamente confesional.

Respecto a lo místico, huelga decir que es un estado espiritual tradicionalmente relacionado con la creación artística, pues es el arte una de las vías por las que transitan algunos de los que alcanzan esta forma de sublimación del individuo en unión con la divinidad, tenga esta divinidad la forma que tenga. Se unieron con la escala divina la pionera de la pintura abstracta Hilma af Klint y todas sus compañeras

artistas médiums en la historia, tales como Madge Gill, Emma Kunz o Josefa Tolrà, pero también Kandisnky, quien en el texto seminal *Lo espiritual en el arte* (1911/1996) ofrecía una visión mística y electrizante de la descomposición de lo figurativo, esto es, de la abstracción.

Lachman menciona, por último, la noción de lo oculto como una de las cuatro influencias fundamentales provenientes de las tradiciones arcanas que han influido en el arte, el pensamiento y la cultura occidentales. Con la expresión *lo oculto* («aquello que no se ve») se refiere a una concepción del arte como un mecanismo de fuerzas invisibles, tal como podría ser la fuerza de la gravedad: inercias y corrientes que no se ven, que tampoco son previsibles, que no dejan constancia física y que «el ocultista puede aprender a dominar [...] Magia es otra manera de llamar al arte de controlar estas fuerzas» (Lachman, 2018, p. 22). Sustituuyamos la palabra *ocultista* por *magó* o *maga*, y estas dos, a su vez, por *artista*. El arte se vuelve así un generador de corrientes invisibles, una forma de electricidad — si queremos —, un acto mágico de transmisión.

Me he acogido a la estructuración de Lachman como forma de determinar cuál es esa porción del arte que personalmente me interesa y que, como puede comprobarse, en realidad, es muy amplia, abarca muchos fenómenos, figuras y formas de concebir la creación artística. Pero sí confluye toda ella en algo que es mi particular definición del hecho artístico: el arte es un acto de transmisión mágica. Esta afirmación adquiere pleno sentido cuando constatamos que el punto cero de la producción estética de la humanidad está directamente relacionado con el surgimiento del pensamiento mágico en las sociedades paleolíticas. Las formas parietales realizadas, hace más de 15.000 años, en las paredes de cavernas como Altamira o Niaux derivan de rituales chamánicos para propiciar la obtención de caza. Son actividades resultantes de estados alucinatorios, de experiencias marcadas por la alteración de la conciencia, en las que se estaba llevando a cabo la conexión entre dos mundos, el de los humanos y el de los espíritus. Esta interpretación de la pintura parietal — no siempre compartida por las facciones científicas más escépticas — demuestra la intrínseca relación que existe entre la creación artística y los estados

alterados de conciencia, el ritual (¿o acaso la *performance* no se basa en los mismos principios de presentación de lo real que el ritual?), y una concepción del mundo derivada de la convivencia de diversos planos de existencia. El arte es una experiencia sobrenatural *per se*.

Bajo estas premisas que van revelándose poco a poco — las conexiones entre arte y pensamiento mágico tienden ante sí un camino a la sombra de la incerteza —, selecciono lecturas, profundizo en la obra de ciertos artistas o comunidades artísticas, encuentro amigos, me sumerjo en dilemas filosóficos y abordo cuestiones prácticas. Hay ciertos proyectos en los que el amor por el arte como acto mágico se visibiliza más que en otros. De entre todos ellos, emerge una palabra talismán que he empleado como título de varios proyectos en diversas ocasiones y que es la misma que encabeza este texto: *centellas*. Así se llamaba la columna de opinión sobre arte que desarrollé semanalmente en el periódico *La Vanguardia*, y así se llama la sección de crítica de arte que conduzco hoy en Radio 3-RNE desde 2017. La idea de *centella* alude a todo aquello que espejea con un brillo único en el mar de la contemporaneidad. Las centellas, desde mi perspectiva, simbolizan la singularidad, aquello que está agazapado pero latente, como una perla dentro de una concha semioculta en la arena. Las centellas significan, al fin, la diferencia. Las centellas no están en el mercado, no están en el *mainstream*: pertenecen más bien al mundo de las sombras y del secreto; de ahí mi trabajo continuado en líneas como el arte *outsider* o la creación en prisiones, lugares *off* del sistema del arte donde brillan las improntas creativas. Estar atenta a las centellas es prestar toda mi atención a aquello que es extraordinario (figuras, movimientos, emprendimientos), y, alrededor de esta actitud, articulo mi trabajo como crítica de arte y como comisaria. Las centellas no son fáciles de detectar, pero para ello hay una herramienta infalible, aquella que Valle-Inclán (1916/2017) denominó «la lámpara maravillosa»: la intuición. Esta es «la lámpara» que empleo para seguir caminando hacia delante, investigando las conexiones entre arte y pensamiento mágico, en un camino sin fin a la sombra de los álamos de la incerteza.

Referencias

Del Valle-Inclán, R. M. (2017). *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. La Felguera Editores. (Obra original publicada en 1916)

Ferrer Ventosa, R. (2018). Los orígenes «chamánicos» del arte. En M. Piñol Lloret (Ed.), *Relaciones ocultas. Símbolos, alquimia y esoterismo en el arte* (pp. 69-110). Sans Soleil Ediciones.

Kandinsky, W. (1996). *De lo espiritual en el arte* (G. Dieterich, Trad.). Paidós Estética. (Obra original publicada en 1912)

Lachman, G. (2018). El ocultismo en el arte: Breve introducción para los no iniciados. En E. Juncosa (Dir.), *La luz negra: Tradiciones en el arte desde los años 50* [Catálogo de exposición] (pp. 21-35). Consorcio del Centro de Cultura Contemporánea.

**Serendípicos
y aleatorios.
Al hilo de una
conversación
con Domingo
Campillo**

José López Montes

He llegado a la conclusión de que podemos aprender mucho sobre la música si nos dedicamos a las setas. Para este propósito me he mudado recientemente al campo. Paso gran parte de mi tiempo estudiando minuciosamente «cuadernos de campo» sobre setas. Los consigo a mitad de precio en librerías de viejo, que en casos excepcionales están situadas al lado de tiendas que venden partituras manoseadas, un hecho que interpreto como evidencia irrefutable de que voy por buen camino.

John Cage, *Silencio: conferencias y escritos*.

Estas palabras de Cage (2007, p. 274) resuenan con muchas de las motivaciones que han alimentado el itinerario de investigación sonora y musical que hay detrás de las reflexiones que siguen: el gusto por la aleatoriedad como sustrato fértil imprescindible para hallazgos libres de nuestro juicio *a priori*, la necesidad de conocer cada rincón oculto de una posible combinación tímbrica o armónica, y una profunda convicción de que el único sentido posible de esta búsqueda es el intenso placer del abandono en la percepción de los pequeños detalles, en la contemplación de la infinita combinatoria del mundo físico, y en el paseo errático por caminos no trazados, con la esperanza de un nuevo descubrimiento tras cualquier recodo.

Cada una de las piezas musicales referenciadas en cada sección es representativa de diversas aproximaciones, en orden creciente de abstracción formal, a un mismo propósito: usar la programación, la automatización y la algoritmia para explorar mundos sonoros altamente especulativos. Si la música puede funcionar como llave de los cajones de nuestra memoria personal, el empleo de técnicas de creatividad artificial permite puentear los confines de nuestros prejuicios estéticos para llegar a la paradoja de componer lo que uno no podría imaginar, y así abrir cajones que estaban ahí y nunca habían sido abiertos.

GEST... (2004): autómatas para timbres emergentes

La capacidad de los autómatas simples para generar comportamientos de complejidad creciente ha sido una constante fuente de inspiración para el arte algorítmico. Si en la matemática previa a la era del computador las herramientas más sofisticadas eran el cálculo diferencial y el análisis mediante una plétora de funciones lineales, con la digitalización de la

algoritmia llega un cambio de paradigma: el pensamiento ha de centrarse en lo discreto en lugar de lo continuo; en la lógica booleana en lugar de lo asintótico; en la partícula en lugar de la onda. Hoy día algunos teóricos llegan incluso a postular que los avances en la nueva física tendrán que venir de la aplicación de estos nuevos paradigmas y lenguajes simbólicos basados en grafos y en reglas lógicas subyacentes.

En la música conviven en diferentes escalas el evento discreto — la nota marcada como una partícula — con la señal continuamente modulante. Dentro de cada nota puntual se desarrolla un rico escenario en cambio constante de color tímbrico e intensidad. *GEST...*, como mucha otra música electrónica de carácter espectralista, trata de llegar a una escala aún más microsónica, construyendo un sonido continuo con miríadas de partículas sonoras en superposición. La fuente generadora de esos gránulos sonoros es un autómatas de extrema simplicidad que detona un fenómeno emergente en expansión, y que por momentos suena con cualidades de la cuerda frotada, del metal o de la voz.

Zobeliana (2009): el proceso es la obra

La partitura es la herramienta de plasmación del pensamiento musical. Al tiempo, la partitura es una cárcel cartesiana que impone limitaciones conscientes e inconscientes a la creatividad. En *Zobeliana* se invierte el método: se componen procesos, no melodías; se programan manipulaciones precisas en el tiempo que tendrán lugar sobre el sonido directo del pianista, el cual el compositor solo anticipa a medias. El intérprete ha de aprender cómo reacciona la máquina a sus acciones para construir la obra a partir de un vídeo que es estímulo cinemático y contrapunto al sonido. Y como en la obra de Fernando Zóbel, se preparan las condiciones para que cuando llegue el gesto fugaz del pincel — o de los dedos sobre el arpa del piano — se desencadene un flujo denso de información expresiva. La composición es aquí el artificio de crear un espacio y tiempo bien definido pero imaginario, a modo de laberinto de espejos ante el que el pianista ha de enfrentarse.

eHayku – Study for Threnody (2012): luthería darwinista

Los algoritmos genéticos son tentadores para el artista perezoso: permiten buscar soluciones que necesitan decenas o cientos de

ajustes paramétricos de manera automática, reduciendo el trabajo a seleccionar, cruzar y mutar especímenes, cual demiurgo. En *eHayku* esta estrategia controla un enorme panel de filtros dinámicos que manipulan sonidos de las violentas manifestaciones griegas de 2011. En el ruido blanco está oculta toda la música que puede existir; como si fuera un bloque de mármol, solo hay que quitar lo que sobra para llegar a cualquier sonido. Desde los ruidos de los choques entre policía y manifestantes, la obra usa la algoritmia evolutiva para ir esculpiendo estos sonidos hasta decantarlos en una meditación, no exenta de tensión interna velada.

Choral Riffs from Coral Reefs (2017): virtuosismo maquinal y materia virtual

En esta vida de artista en progresiva dejación de funciones en manos de la máquina, el siguiente paso lógico es dejar a la algoritmia la propia tarea compositiva, y no solo trabajos mecánicos subalternos. Aquí se alcanza un grado mayor de abstracción y podemos hablar de metacomposición o metaprogramación (López-Montes, 2016). Ya no se trata de programar música, sino de programar compositores con estilo propio, independientes del propio programador. Las estructuras musicales emergen ahora de la recombinación de procedimientos musicales simples mediante una gramática recursiva capaz de crear fragmentos musicales de complejidad y densidad arbitrarias.

Microcontrapunctus (2016): vibradores en la basílica

Una de las quimeras del pensamiento musical contemporáneo es llegar a unificar las dimensiones temporales y poder controlar desde la forma musical global hasta el último punto de la onda sonora digital como parte de un continuo que pasa por diferentes escalas perceptivas, cada una con sus propias convenciones. Y, especialmente en las zonas de interfase entre esas escalas — como la que pasa del pulso a la frecuencia, de la frecuencia al timbre o del timbre a la armonía —, la escritura se encuentra en tierras movedizas.

Microcontrapunctus lleva el proceso de aprendizaje y recombinación de procesos básicos hasta la escala más pequeña para componer en un trazo desde el gesto musical al último detalle del timbre y de su colocación en el espacio (López-Montes, 2016).

La obra fue creada para difundirse con un sistema de 24 altavoces independientes situados a lo largo y alto de una basílica en Livorno (Italia) y en esencia funciona como un estimulador de las resonancias propias del espacio. Cuanto más corto es un sonido y más cortante es su ataque, más determinante es la acústica de la arquitectura en el color tímbrico final. Así, la pieza concibe la basílica como el verdadero instrumento, cuyas cualidades sonoras se manifiestan en respuesta al intensivo bombardeo de partículas sonoras, cada una única en sus propiedades. El antiguo objeto arquitectónico se revela con su voz propia, habitualmente callada o apenas susurrante.

Juno - Fanfarria para celebrar la llegada de la sonda Juno a Júpiter (2018): armonía heurística para metales

La heurística parte de un espacio de búsqueda sobre el que aplicar una definición de resultados deseables dentro de ese campo de posibilidades. El encargo de esta composición para electrónica y septeto de metales (trompeta piccolo, dos trompetas, trompa, trombón, eufonio y tuba) predispuso un marco bien determinado — la tesitura de cada instrumento — sobre el que poner en práctica la *paradoja del inventor*, según la cual, para resolver un problema particular, es más fácil encontrar soluciones a versiones genéricas y de mayor escala del mismo.

Este método convirtió la tediosa tarea de ajustar una idea armónica a las limitaciones materiales del ensemble instrumental en un fascinante proceso de descubrimiento automático de sonoridades viables, en el que las restricciones con las que dialogar con las propuestas armónicas de la máquina se basaron en el grado de disonancia, la extensión, la tesitura, la diatonicidad, la cardinalidad de los conjuntos de notas o las conexiones y ligaduras entre acordes contiguos. Y aunque no formaba parte del diseño inicial del algoritmo, las secuencias de soluciones encontradas, a menudo, tenían una fluidez inesperada, por lo que han sido preservadas en secciones de la composición final, la cual puede verse más bien como un arreglo humano que trata de expresar las cualidades musicales de lo encontrado por la máquina.

Proyectando la deriva de esta investigación sobre la creatividad artificial hacia el futuro próximo, no son pocas las cuestiones complejas que se hacen acuciantes: los conceptos de *autoría*, *crítica* y *valoración* de los objetos artísticos van a cambiar, y llegarán a cierto punto de absurdo a medida que la creatividad, uno de los pocos reductos de lo propiamente humano que nos quedan, vaya siendo cuestionada y puesta en tela de juicio ante la llegada de obra artística automática capaz de emocionarnos, y al tiempo tener que repensar en qué consiste ser humano.

Referencias

Cage, J. (2007). *Silencio: conferencias y escritos* (M. Pedraza, Trad.). Árdora Ediciones.

López-Montes, J. (2015, enero). GenoMus como aproximación a la creatividad asistida por computadora. *Espacio Sonoro*, (35), 1-17. <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2015/01/03.-GenoMus-editado.pdf>

López-Montes, J. (2016, mayo). Microcontrapunctus: metaprogramación con GenoMus aplicada a la síntesis de sonido. *Espacio Sonoro*, (39), 1-36. http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2016/06/02.-Lopez-Montes_39_2016.pdf

La historia a tientas



Abel Jaramillo

1. La imagen arde por la memoria, es decir, que no deja de arder [...] es preciso atreverse, es preciso acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, por debajo, vuelva a producir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: «¿No ves que estoy en llamas?». (Didi-Huberman, 2012, pp. 42-43)

En octubre de 1950, Jorge Luis Borges publicaba *La muralla y los libros*, un breve texto en el que relata la historia de Shih Huang Ti, el emperador chino que puso en marcha dos operaciones que, de alguna forma, trataban de hacer — o deshacer — la historia: por un lado, la construcción de la Muralla China; por otro, la quema de todos los libros anteriores a su llegada al poder. Borges señala que ese intento de reescribir la época, de tentativa de eliminación del pasado, de querer borrar la historia y, sin embargo, insertarse en ella a través de una gran construcción, le produjo una inexplicable emoción. En el texto se plantea la posibilidad de que ambos sucesos no fueran actos simultáneos, lo que nos podría dar lugar a un emperador que empieza por la destrucción y termina construyendo, o un emperador que acaba destruyendo aquello en lo que un día creyó. Aun así, Borges apunta una posibilidad que parece ser la más acertada: que la muralla fue construida por aquellos que fueron castigados por ocultar libros, «acaso la muralla fue una metáfora, acaso Shih Huang Ti condenó a quienes adoraban el pasado a una obra tan vasta como el pasado, tan torpe y tan inútil» (Borges, 1984, p. 634). Tras esto, finaliza señalando que:

La música, los estados de la felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético. (p. 635)

El tramo final del relato reflexiona sobre el hecho estético, sobre la importancia de esa *inminencia de una revelación*, sobre los relatos e imágenes contenidas, la tensión de aquello que quiere decirnos algo o que fue enunciado y hemos olvidado. Una especie de propósito mágico. Hay narraciones que no son contadas, imágenes y relatos que parpadean en la sombra, saberes oscuros y saberes que permanecen en la oscuridad. En muchas ocasiones he pensado que la relación de mi trabajo con la historia — o las historias — surge de encuentros

casuales, de una suerte de descuido que te hace caer en un terreno desconocido, como tropezar con la gran muralla. Más tarde viene la búsqueda, intentar reconocer la forma, pero el primer encuentro suele ser a ciegas. Esa búsqueda, en ocasiones, es un camino de no saber bien lo que se quiere encontrar, pero aun así, saber que hay algo en el recorrido, que hay bifurcaciones. Porque las historias generan sombras, ecos. Caminar a tientas por la historia es ser consciente de la falta de iluminación, adaptarse a la oscuridad y palpar a ciegas, tocar las historias, escuchar las fricciones que se desprenden de lo desconocido.

En octubre de 1933, Federico García Lorca desarrolla, en una conferencia titulada «Juego y teoría del duende», una serie de ideas en torno a la teoría estética y los procesos de creación artística. En dicha conferencia, realizada en Buenos Aires, expone una sucesión de elementos y referencias sobre la idea del *duende*. En uno de estos ejemplos, cita al cantautor Manuel Torre, del que dice que, mientras escuchaba el *Nocturno del Generalife* de Manuel de Falla, sentenció: «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende». Los sonidos negros, los sonidos que emanan de lo profundo, de lo desconocido, una especie de poder misterioso, aquella expresión que parte de la raíz, aquella revelación inminente, un propósito y un encuentro mágico.

2. Hace aproximadamente un año me topé con un artículo que alguien había compartido en una red social sobre un director de cine prácticamente olvidado por el gran público. El artículo llevaba por título «Celestino Coronado o la vanguardia en el rastrillo» y en el subtítulo hablaba de «el primer director en realizar un largometraje en vídeo» (Parés, 2019). Cuando me fijé en su lugar de nacimiento, descubro que Coronado había nacido a pocos kilómetros de mi casa. Tras su muerte, en 2014, su cuerpo fue trasladado al cementerio de dicho pueblo, Puebla de Sancho Pérez, en Badajoz. Me sorprendió cómo era posible no haber escuchado nunca su nombre. Esto me hizo pensar en la ingratitud de la memoria y en la muerte de los relatos. Una historia que quería decir algo, que hablaba desde lo oscuro. Lo que resonaba en la historia de Celestino Coronado era el recuerdo de las voces enterradas, los ecos oscuros de la memoria. Del duende, del amor y de la muerte, de todo esto me hablaban sus producciones.

En 1967, Coronado llega a Londres intentando alejarse del atraso cultural español de la dictadura y, tiempo después, empezaría a formar parte de la compañía del mítico artista y bailarín Lindsay Kemp, como director asociado. En 1976 realiza, como práctica final de sus estudios de cine en el Royal College de Londres, la que sería su película más recordada e influyente: *Hamlet*. En esta adaptación del clásico de Shakespeare rodada en vídeo y transferida a 16 mm, desarrolla una versión psicoanalítica en la que el personaje de Hamlet está duplicado: existen dos Hamlets interpretados por dos hermanos gemelos (Parés, 2019).

Tanto Kemp como Coronado eran admiradores de García Lorca más allá de su obra. El bailarín solía decir que «La danza es mi don y con ella puedo emocionar y puedo comunicar mis anhelos, mis miedos y mi pasión por la vida del mismo modo que García Lorca lo hacía a través de la palabra» (Gómez, 2018). De esta admiración surge el espectáculo *Duende. Poema fantástico para Federico García Lorca* (Lindsay Kemp Company, 1980), una propuesta escénica que, lejos de ser un recorrido biográfico, explora de manera experimental la estética y simbología de la poesía de Lorca a través de la potencia visual que caracterizaba a la compañía de Kemp y la música del compositor chileno Carlos Miranda.

Duende supone una de las obras más atormentadas de Lindsay Kemp y Celestino Coronado, una obra donde el universo lorquiano se desborda desde la ensoñación y el simbolismo hacia el gesto y el cuerpo. Tras su estreno en Roma, el crítico Tommaso Chiaretti diría que «*Duende* es el homenaje más original y espectacular que jamás se haya presentado de García Lorca [...] una tragedia más antigua, una tragedia de la que proceden Góngora y Goya» (Arias, 1980). Es inevitable pensar, al leer estas palabras, en aquellos sonidos negros que señalaba Lorca, en una fuerza atemporal de tensión con la muerte, en el duende, en los saberes que se desarrollan en lo oscuro, en las *Pinturas negras* de Goya, en ese lugar de creación donde, diría Lorca, «hay una barandilla de flores de salitre, donde se asoma un pueblo de contempladores de la muerte» (1933).

3. En una entrevista realizada a Lindsay Kemp y Celestino Coronado en la revista *El Viejo Topo* en 1979, una de las preguntas hace referencia a la transmisión de energía, a lo que se desprende del *show*, lo que se suele llamar «la magia del espectáculo», a lo que Coronado sentenciaba:

«La magia es una alquimia, un cocido que nos sirve como elemento conductor» (Bardavio y Colomines, 1979, p. 23). Este lugar oscuro donde palpar a tientas la historia es también una alquimia, un encuentro mágico que propone un lugar para generar conexiones. No hay luz en la escena, pero el decorado está ahí. Pienso en este proceso de búsqueda como un *Hamlet* sin Hamlet. Sin personajes ni texto. Pienso en una sombra que se esconde detrás de la cortina y en el acero que atraviesa la tela. Un gesto contenido de muerte, que desborda la página, la escena y la pantalla. Un encuentro mágico que se reconoce a tientas, en silencio. ¿Cómo reconocemos las formas en lo oscuro, los sonidos en mitad del ruido? No puedo evitar recordar, ante este interrogante, aquella cuestión shakesperiana a la que la poeta polaca Wislawa Szymborska apuntó: «Ser o no ser, esta es la cuestión / ¿Qué cuestión?, adivina, corazón: / una cuestión política» (Szymborska, 2019, pp. 151-152).

Celestino Coronado muere de cáncer en 2014 en un hospital de Londres. Tras su muerte, la mayoría de sus producciones no fueron conservadas o archivadas. Muchas de las cintas de vídeo, rollos de película, apuntes, guiones o fotografías parecen haber desaparecido, esparcidos en algún rastrillo londinense:

Tras su muerte, sus sobrinos dieron permiso a la Embajada para que sus pertenencias, depositadas en un guardamuebles, se donasen a una *charity shop*. A nadie, ni a la familia ni a los funcionarios, se le ocurrió pensar que aquello podía tener un valor cultural, artístico, patrimonial. Como sucede en estos casos, no se hizo un inventario de lo que se iba a perder para siempre. (Parés, 2019)

Su muerte propició, de alguna manera, la pérdida de algunos de sus proyectos y películas. No podemos saber qué materiales se han perdido con la muerte de Coronado y la desaparición de sus pertenencias, pero sin duda lo que se ha perdido es una parte del relato de la contracultura española, una historia que nos devuelve una imagen ingrata sobre cómo construimos y hacemos memoria. Pero la muerte, en ocasiones, también abre relatos. Hacer hablar a las historias, que el relato lo cuente el fantasma.

De momento, he imaginado un jardín con flores de cristal, una escenografía donde crecen relatos fantásticos entre las macetas, donde reposan las historias no contadas y maceteros vacíos son dibujos

nocturnos. Una conversación con la muerte, como cualquier noche en los jardines de España. Hay un pueblo tras las cortinas: adivíname, a ver si aciertas. Y si presentes cuál de todos soy, háblame de los *sonidos negros*.

En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera. (García Lorca, 1933)

* De la imagen al inicio de este artículo:

Jaramillo, A. (2020). *Nocturno. Relato fantástico para Celestino Coronado*.

FACBA 20. El saber oscuro, Centro Federico García Lorca, Granada, España.



Jaramillo, A. (2020). *Nocturno. Relato fantástico para Celestino Coronado*. FACBA 20. El saber oscuro, Centro Federico García Lorca, Granada, España.



Jaramillo, A. (2020). *Nocturno. Relato fantástico para Celestino Coronado* [Audiovisual]. Audiovisual 4k. Fotograma min. 07:35. FACBA 20. El saber oscuro, Centro Federico García Lorca, Granada, España.

Referencias

Arias, J. (1980, 13 de diciembre). Homenaje de Lindsay Kemp a García Lorca en su nueva obra «Duende». *El País*. https://elpais.com/diario/1980/12/13/cultura/345510009_850215.html

Bardavio, M. y Colomines, A. (1979, marzo). Lindsay Kemp y Celestino Coronado. Entre el amor y la muerte. *El Viejo Topo*, 30, 22-25.

Borges, J. L. (1984). *Obras completas*. Emecé Editores.

Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve.

Parés, L. E. (2019, 5 de abril). *Celestino Coronado o la vanguardia en el rastrillo*. Ctxt. <https://ctxt.es/es/20190403/Culturas/25416/Luis-E-Pares-ministerio-Celestino-Coronado-vanguardia-cine-director.htm>

García Lorca, F. (1933, octubre). *Juego y teoría del duende* [Conferencia]. Buenos Aires, Argentina. <https://es.slideshare.net/mcorcheo/lorca-teoria-y-juego-del-duende>

Gómez, R. (2018, 25 de agosto). Lindsay Kemp, el Lorca del mimo y de la danza. *Diario de Sevilla*. https://www.diariodesevilla.es/ocio/Fallece-coreografo-mimo-Lindsay-Kemp_0_1276072867.html

Szyborska, W. (2019). *Paisaje con grano de arena* (A. M. Moix, W. Slawomirski y J. Slawomiski, Trads.). Lumen.

Kenofilia. Reflexiones sobre mi obra



Cristina Ramírez

Abismado en la infinita inmensidad de los espacios que ignoro y que me ignoran, me aterro. El silencio eterno de estos espacios infinitos me espanta.

Blaise Pascal, *Pensées*.

Thomas Ligotti inicia su ensayo titulado *La conspiración contra la especie humana* con un breve ejercicio especulativo en el que evoca ese «patinazo evolutivo» que el despertar de la conciencia supuso para nuestra especie. El cambio fisiológico que significó dejar de vivir en una suerte de presente continuo, bajo una conciencia primaria, a la adquisición de una memoria mejorada que permitiría el origen del lenguaje, el recuerdo a largo plazo, el mito, la religión y el arte. Por un lado, este desarrollo de la conciencia superior es el que lleva a Blaise Pascal a abismarse ante la vastedad cósmica. Por otro, el instante que rememora Ligotti no es sino la expulsión del paraíso, la pérdida de la inocencia. Dos siglos y medio después de Pascal, H. P. Lovecraft supo sublimar la conciencia del universo en su obra, haciéndonos partícipes de «la maravilla ontológica y la emoción cósmica que sentía al contemplar el borde exterior de lo desconocido» (Ligotti, 2010, p. 75)¹.

Se plantea aquí una triada íntimamente conectada, en torno a la cual gira mi trabajo: el despertar de la conciencia y el consiguiente desarrollo del cosmos estratificado chamánico, que la *weird fiction* recoge y adapta bajo sus principios laicos; el pesimismo cósmico de Ligotti, que conlleva un giro en la mirada desdeñando lo antropocéntrico; y la catarsis de lo sublime cósmico que Lovecraft desarrolla en un «mundo-sin-nosotros» (Thacker, 2015), cuya naturaleza es cruda y alienígena.

¹ En este mismo sentido también se abisma el protagonista de la novela de W. H. Hodgson *La casa en el confín de la Tierra* (2009), al presenciar los eones del colapso del sistema solar: «Durante un rato me abismé en vagos pensamientos y especulaciones, mientras mi mirada permanecía insaciablemente prendida en aquella mancha de luz rodeada de oscuridad abismal. En mi interior renació una esperanza que fue disipando la opresión y la desesperación que me ahogaban. Fuera cual fuese el lugar hacia el que se dirigía la Tierra, al menos era una región de luz. ¡Luz! Había que pasarse una eternidad inmerso en la noche silenciosa, para comprender el indecible horror de sentirse privado de ella. Lentamente, pero de manera invariable, la estrella aumentó de tamaño ante mi mirada hasta que, al cabo de un tiempo, lució tan esplendorosamente como el planeta Júpiter en los viejos tiempos terrestres. Con el aumento de tamaño, su color se volvió impresionante; me recordó una inmensa esmeralda emitiendo rayos de fuego a través del vacío» (p. 180).

En *Negro Humo* (2016), el proyecto que realicé para la segunda edición del Premio Nacional de Dibujo DKV Makma, las imágenes funcionaban como impresiones articuladas acerca de la idea de *fuego*. Los dibujos armaban la exposición por acumulación y convivencia; repeticiones, variaciones y alteraciones que, de la misma manera que en la tradición oral, hacían que el discurso mutase y creciese sin perder nunca de vista su génesis.

En obras como *Advenimiento* (2016), la presencia del fuego evidencia su capacidad delimitadora del espacio y, por ende, del pensamiento y el lenguaje. Los límites que dibuja la luz hacen las veces de círculo mágico, de lugar fronterizo que actúa de confín entre dos mundos: el que habitamos y ese otro, cuna de lo desconocido, territorio para el mito y la leyenda. Del círculo iluminado interesa aquello que está fuera, lo que no se ve; esto es lo que excita la imaginación, lo que hace temer la transgresión de la lógica de la realidad. Afirma Leo Perutz (2004) que «el verdadero miedo, el auténtico miedo, es el miedo del hombre primitivo cuando se alejaba del resplandor de la hoguera para adentrarse en la oscuridad» (p. 127). El fragmento de Perutz remite a la consabida cita de Lovecraft en su ensayo sobre la literatura de horror sobrenatural, en el que el autor subraya la esencia del género en esa deuda con «la emoción más antigua y más fuerte de la humanidad [que] es el miedo», habida cuenta de que «el miedo más antiguo y más fuerte es el miedo a lo desconocido» (2010, p. 13). Este sentimiento de miedo, axioma fundamental de *Negro Humo*, se revela también fundamental en el resto de proyectos que he desarrollado hasta la fecha.

Paradigmas del miedo a lo desconocido, a lo insondable, serán los abismos marinos y cósmicos, herencia del cosmos estratificado chamánico que irrumpe en el Paleolítico superior y se filtra en el mundo mítico, mágico y religioso universal. A partir de las experiencias fruto de los estados alterados de conciencia, experiencias de vuelo hacia un reino espiritual superior, por una parte, y experiencias de viaje subterráneo y submarino hacia el inframundo, por otra, los chamanes consolidan este esquema simbólico que atraviesan en el trance para traer consigo al reino material las imágenes del mundo sobrenatural.

En este contexto mítico la conciencia no es condenatoria, aún se puede contemplar el abismo y mirar a la cara a los dioses y los espíritus que lo habitan. El chamán traspassa el vórtice que le lleva hacia la visión, seguro del control de su potencia sobrenatural. El horror cósmico recupera este cosmos estratificado, ubicando lo sobrenatural, de nuevo, en rincones insondables superiores e inferiores; pero vacía el abismo y desnuda la visión, quebrando la conciencia al enfrentarla a lo impensable. Ser testigo de ese horror radicalmente ajeno, que no pertenece a nuestro mundo, conduce a la locura, aquella en la que caen muchos de los protagonistas de Lovecraft, o al delirio de la joven Mary, sometida por Machen a una lobotomía extradimensional en *El gran dios Pan*:

Brillaban [los ojos de Mary] con una luminosidad atroz, mirando a la lejanía, mientras el rostro reflejaba un gran asombro y ella extendía los brazos como para tocar algo invisible. Pero, en un instante, el asombro se desvaneció, dejando paso al más espantoso terror. Los músculos de su rostro se contrajeron horriblemente y se puso a temblar de la cabeza a los pies; su alma parecía forcejear y estremecerse dentro de su morada carnal. (2013, pp. 24-25)

Esta demencia es la que Ligotti le presupone a la especie humana si no fuera por el engaño a esa madre de todos los horrores que es la conciencia, trampa a la que nos sometemos para no percibirnos como lo que somos: «pedazos de carne que se estropea sobre huesos que se desintegran» (Ligotti, 2010, p. 39).

Tanto Machen como Lovecraft, así como el resto de autores que han orbitado alrededor de las ideas del horror y el pesimismo cósmico, desarrollan una serie de estrategias narrativas para abordar la representación de lo que no puede ser pensado. En su ensayo *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*, Graham Harman (2011) analiza cómo se presentan esas fuerzas y seres sobrenaturales cuando desgarran nuestro mundo. El autor destaca dos estilos fundamentales en la literatura de Lovecraft, dos orientaciones narrativas que trascenderán su obra: el estilo alusivo o vertical, que aborda lo sobrenatural mediante sugerencias y omisiones, y que rehúye el estilo directo; y el cubista u horizontal, que yuxtapone numerosos e inimaginables detalles con el fin de explicar una totalidad.

En mi trabajo, en un intento de traducir a un lenguaje plástico estas ideas, el paisaje aparece como receptor de las embestidas de esas entidades cósmicas; la escena se rasga y se pervierte al entrar en conflicto por la irrupción de ese mundo ajeno, bajo una figuración en exceso nítida, prolija en detalles, que no ofrece descanso a la mirada. Dos obras que ejemplifican estas estrategias con claridad son *Limes* (2018) y *Hacia la noche* (2018).

La escultura *Limes* es un fragmento de paisaje contenido en un círculo que se pliega sobre sí mismo: la erecta torsión provocada por una fuerza invisible hace que la naturaleza se yerga mostrando al espectador una invaginación que invita a ser penetrada con la mirada, recorriendo el umbral que genera. La pieza forma parte de una serie en desarrollo en la que el paisaje aparece encerrado en una geometría alterada, en una huida hacia el espacio no euclidiano: mantos de excrecencias vegetales, compost y detritus atrapados en llagas, pliegues y membranas.

Si *Limes* funciona por elipsis de la causa, en *Hacia la noche II*, un dibujo de gran formato, se conjugan ambas estrategias de representación lovecraftianas. Cuatro dibujos trabajados de manera independiente conforman el conjunto de una escena marina de tres metros de longitud: las aguas se arremolinan formando vórtices y olas que desafían la lógica de las leyes físicas. Por una parte, la imagen se formaliza mediante la técnica de la yuxtaposición². Por otra, vuelve a aparecer esa omisión descriptiva del principio del encrespamiento sobrenatural del mar.

Se podría decir entonces que la mayoría de mis dibujos o esculturas son piezas de umbral: presencias o espacios intermedios, fruto de la intersección de estos dos mundos. En mis obras hay una intención

² Un ejemplo excepcional de esta técnica de yuxtaposición se puede leer en la descripción de Lovecraft del organismo encontrado en el hielo y cuya composición de la imagen puede recordar a un *collage* de Max Ernst: «A las membranosas de siete pies, mismo color [gris oscuro], que encontramos plegadas. Se despliegan surcos sobre los lomos. Esqueleto de alas tubular o glandular, gris claro, con orificios en puntas de alas. Extendidas presentan borde aserrado. En ecuador, en cima central de cada lomo vertical en forma duela, cinco sistemas de brazos flexibles o tentáculos, color gris claro, hallados firmemente plegados al torso, pero extensibles hasta una longitud de 3 pies. Son como brazo de crinoideo primitivo» (2008, p. 293).

consciente de agotar la mirada, de retirarle los anclajes, bien sea por una superabundancia de información gráfica, bien por una ruptura con el punto de fuga único — que obliga al ojo a deambular de un lado a otro recorriendo la superficie de la pieza —, bien por una fractura en la narración — que viene dada por la inclusión de la geometría como elipsis o símbolo de esa otra naturaleza no humana —. La paradoja se convierte así en una constante en virtud del deseo por mostrar lo informe, lo impensable y lo desconocido, por medio de un exceso de materialismo.

La condición de umbral se manifiesta de manera intensa en las obras sobre pared, donde el muro adquiere mayor carga simbólica. La superficie deja de funcionar como un mero soporte y pasa a convertirse en una especie de membrana que separa nuestra realidad de ese otro mundo sobrenatural al que alude la pintura. Al igual que sucede en la cueva como ente corpóreo entre lo lítico y la mucosa, y en la que el contacto con el misterio apenas es separado por el vitelo-pared, en mis murales, la confluencia de dos muros deviene, a menudo, la protagonista de la obra como suerte de acceso al abismo, como velo a punto de rasgarse y mostrar lo que no soportaríamos ver. Es el caso del mural desarrollado para el festival FACBA 2020, *Centinela | Naufragio* (2020), que toma su nombre del cuento homónimo de Arthur C. Clarke y se apropia de esa geometría alienígena de la pirámide que, instalada desde hace eones en la superficie lunar, vigila nuestro mundo. En la pintura, toda la composición se precipita hacia la esquina donde se produce la alquimia de las sustancias de este paisaje abisal. Gaston Bachelard define el rincón como el más sórdido de los paraísos, pues «en muchos aspectos, el rincón “vivido” se niega a la vida, restringe la vida, oculta la vida. El rincón es entonces una negación del universo. En el rincón no se habla consigo mismo. Si se recuerdan las horas del rincón, se recuerda el silencio, un silencio de los pensamientos» (2000, p. 127).

* De la imagen al inicio de este artículo:

Ramírez, C. (2018). *Hacia la noche II* (pared) y *Limes* (suelo). «El pozo y la pirámide». Fundación BilbaoArte, Bilbao, España. Fotografía de Jorge Isla.



Ramírez, C. (2020). *Centinela | Naufragio*.
FACBA 20. El saber oscuro, Facultad de Bellas Artes, Granada, España.



Ramírez, C. (2016). *Advenimiento. «Negro Humo»*.
Premio Makma-DKV, Valencia, España. Fotografía de Cristina Ramírez.

Referencias

- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio* (E. de Champourcin, Trad.). Fondo de Cultura Económico. (Obra original publicada en 1957)
- Harman, G. (2011). *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. Zero Books.
- Hodgson, W. H. (2009). *La casa en el confín de la Tierra* (F. Torres Oliver, Trad.). Valdemar. (Obra original publicada en 1908)
- Ligotti, T. (2010). *La conspiración contra la especie humana* (J. A. Santos, Trad.). Valdemar.
- Lovecraft, H. P. (2010). *El horror sobrenatural y otros escritos teóricos y autobiográficos* (J. A. Molina Foix, Trad.). Valdemar. (Obra original publicada en 1927)
- Lovecraft, H. P. (2008). *Narrativa completa. Volumen II* (J. A. Molina Foix, Trad.). Valdemar.
- Machen, A. (2013). *El gran dios Pan y otros relatos de terror sobrenatural* (F. Torres Oliver, J. A. Molina Foix, J. M. Nebreda, Trads.). Valdemar.
- Perutz, L. (2004). *El maestro del juicio final* (J. Ibañez, Trad.). Destino. (Obra original publicada en 1923)
- Thacker, E. (2015). *En el polvo de nuestro planeta. El horror de la filosofía vol. 1* (H. Castignani, Trad.). Materia Oscura.

**Revisitar el
*Mappae
clavicula:*
una reflexión
metodológica
sobre el uso de
los recetarios
medievales de
tecnología
artística**

Stefanos Kroustallis

Introducción

El estudio de la tecnología artística tiene como principal objetivo reconstruir el génesis material de un bien cultural. Para estudiar la praxis artística y artesanal en la Edad Media es necesaria una aproximación metodológica interdisciplinar que nos permita analizar las diversas fuentes disponibles: textos de la época (recetarios, disposiciones legales, acuerdos comerciales y económicos, etc.); los llamados *realia* o *instrumenta*, es decir, todo tipo de objetos históricos relacionados con la manufactura de un bien cultural (pigmentos, herramientas, recipientes, etc.); las representaciones coetáneas de artistas y artesanos trabajando; las reconstrucciones o reproducciones actuales de procedimientos artísticos históricos o de preparaciones de materias primas, y, por último, los resultados de los análisis de laboratorio que proporcionan, *a priori*, los datos más fidedignos sobre todos estos aspectos materiales y técnicos y pueden verificar la información obtenida de las fuentes anteriormente mencionadas.

La información obtenida de los estudios de la tecnología artística puede tener un gran impacto en varias investigaciones científicas relacionadas con la historia del arte o con la conservación y restauración de los bienes culturales. En el primer caso puede ayudar a interpretar la relación entre la materialidad de una obra y su lenguaje artístico y estético y, en el segundo, contribuir a entender el estado de conservación de una obra, los procesos de alteración, así como a decidir qué medidas es necesario implementar para su conservación y planificar — en caso de que los precisara — los tratamientos adecuados de restauración.

El recetario *Mappae clavicula*

Los llamados tratados o recetarios medievales de tecnología artística son compilaciones de procedimientos técnicos en forma de recetas relacionados con la producción artística y artesanal. Estas prescripciones técnicas fueron copiadas a lo largo de la Edad Media en la Europa Occidental, principalmente entre los siglos VIII y XV, aunque es posible encontrar recetarios de técnicas artísticas elaborados y copiados hasta el siglo XVIII.

La compilación *Compositiones as tingenda* (más conocido como *Manuscrito de Lucca*), escrita entre finales del siglo VIII y principios del siglo IX (códice 490 de la Biblioteca Capitulare de Lucca, Italia), inaugura en Occidente la aparición de este tipo de textos. El contenido de esta compilación de recetas está enfocado, principalmente, hacia las artes suntuarias de la época, es decir, orfebrería y metalurgia, iluminación de manuscritos, elaboración de teselas para mosaicos, imitaciones de piedras preciosas, así como tintura de pieles y telas. De un contenido muy similar es el recetario conocido como *Mappae clavicula*, una compilación que ya debía de circular desde el siglo IX, aunque las versiones más completas que han llegado hasta nosotros están datadas entre el siglo X (Ms 17 de la Bibliothèqe Humaniste de Sélestat) y el siglo XII (Biblioteca Nacional, Ms A.16; Ms 5, Corning Museum of Glass). Aunque el orden y el enunciado de algunas de las recetas no es exactamente similar, podemos considerar ambos textos como una familia, ya que comparten características comunes¹: su temprana elaboración (s. VIII-IX); su copia en *scriptoria* eclesiásticos; su relación con las artes suntuarias; su vinculación directa con tradiciones y prácticas bizantinas, y su difusión en los territorios del Imperio carolingio y otoniano (Kroustallis, 2013).

¿Textos oscuros?

En líneas generales, podemos decir que los recetarios medievales — especialmente los de la familia *Mappae clavicula* — han tenido una acogida un poco contradictoria por parte de los investigadores. Por un lado, han sido considerados como una guía directa para conocer la praxis artística y artesanal en la Edad Media (una época en la que escasean las fuentes textuales), aunque su uso ha sido bastante anecdótico. Y, por otro lado, han sido juzgados como textos oscuros, relacionados con la práctica alquímica (y consecuentemente carentes de vigencia técnica), y difíciles de comprender por estar escritos en un latín vulgar, con mezcla de términos del griego antiguo procedentes de la jerga artesanal de la época. Esta situación se refleja también en la tímida manera en la que estas fuentes y los estudios de la tecnología artística se han ido

¹ A pesar de estas características comunes, la compilación de estas recetas puede haberse originado a partir de diversas fuentes y con diversos procesos de elaboración y copia. Sobre este aspecto, véase el excelente trabajo de Baroni, Travaglio y Pizzigoni (2018).

incorporando al campo de la historia del arte. Un hecho que, quizás, podría deberse a la idea generalizada de que el estudio de la técnica corresponde a otras disciplinas, como la historia de la ciencia y de la tecnología o la conservación y restauración de bienes culturales, o simplemente a un enfoque interdisciplinar. Es cierto que el estudio de estos textos requiere familiaridad con una terminología técnica especializada, experiencia con los exámenes científicos de las obras y la interpretación de los resultados, y conocimiento de procesos complejos de reconstrucción de recetas y de uso de los materiales y las técnicas; es decir, conocimientos alejados de los estudios habituales de las obras de arte que tratan aspectos más intangibles, como la estética, la iconografía y la iconología. Tal vez la falta de un contenido más intelectual de los recetarios y la aparente carencia de pretensión teórica o estética puede que sean las responsables de su infravaloración dentro de la historia del arte medieval.

El uso de estos textos técnicos de manera acrítica y sin una metodología clara también ha contribuido a crear cierta confusión respecto a sus características y su función dentro del esquema de la transmisión de los conocimientos técnicos en la Edad Media. En primer lugar, la mayor parte de las investigaciones han relacionado estos tratados con las artes pictóricas. Este concepto erróneo ha sido provocado, quizás, por la importancia de los estudios de la historia de la pintura y por la existencia de una división arbitraria entre unas «artes mayores» y unas «artes menores» que, hasta cierto punto, ha distorsionado nuestra perspectiva de estos textos. En segundo lugar, las prescripciones técnicas de los recetarios medievales, a veces, no han sido tratadas como una fuente histórica que hay que comprender, analizar e interpretar primero, sino como una simple referencia anecdótica que acompañaba a un estudio, y cuyo uso respondía al deseo de ratificar los resultados de la investigación. Por ejemplo, es muy habitual acompañar estudios analíticos con algunos ejemplos de recetas históricas para «validar», de alguna manera, el resultado, obviando la necesaria contextualización de la obra analizada y el conocimiento transmitido por la receta: época de la copia, zona geográfica, tradición técnica o influencias de los talleres artísticos.

Las reconstrucciones históricas de recetas constituyen una fuente importante para conocer el porqué del aspecto actual de una obra, al permitirnos entender el proceso de manufactura, las interacciones entre los materiales o los procesos de deterioro. No obstante, estas recetas históricas se han empleado habitualmente sin aplicar criterios de selección. Antes de elegir las habría que preguntarse: ¿cuántas recetas hay?, ¿es la elegida la receta más representativa?, ¿se ha tenido en cuenta el papel de las impurezas en los materiales descritos en la receta?, ¿el resultado obtenido constituye un material artístico? Esta última pregunta es muy importante, porque en muchos casos el proceso de reconstrucción no nos ofrece una respuesta clara. Por ejemplo, cuando se reproduce un pigmento como el verdigris a partir de una receta medieval, la sustancia verdosa obtenida, desde luego, será un acetato de cobre, pero ¿se puede mezclar con un aglutinante y pintar con él? La colaboración, en este último paso, con artistas plásticos podría contribuir a sacar conclusiones técnicas válidas sobre este aspecto.

Probablemente, la idea de que los recetarios medievales de tecnología artística contienen pasajes oscuros, difíciles de entender y relacionados con prácticas alquímicas sin valor práctico se debe, hasta cierto punto, al hecho de que las transcripciones y traducciones de estos textos fueron hechas, bien por personas con poca o ninguna relación con la tecnología artística, bien sin el necesario rigor paleográfico, codicológico, filológico y de crítica textual. Esta situación ha permitido que perdurasen afirmaciones erróneas sobre las características y la validez de estas fuentes históricas durante mucho tiempo. Un ejemplo representativo es el texto de *Mappae clavicula* incluido en el Ms. 19 de la Biblioteca Nacional de España. El primero en transcribir y publicar este manuscrito fue el paleógrafo John Burnam en 1912. El autor señalaba que el recetario del código madrileño era «alchemical, as well as chemical and practical» y escrito en un latín vulgar, plagado de neologismos, palabras de origen griego, préstamos de la lengua siria e idiotismos hispanoárabes (Burnam, 1912, pp. 5-6). No obstante, el estudio comparado de recetas similares de otras copias del *Mappae clavicula* o del tratado *Composiciones ad tingenda* demuestra que estos argumentos de Burnam han sido interpretaciones

erróneas debidas a una mala lectura del texto² y a una mala interpretación de algunos de los términos a causa del desconocimiento del lenguaje empleado en este tipo de textos.

Por ejemplo, considera las palabras *babuli lutei* como de origen sirio y las traduce como «cálice» cuando, en realidad, son latinas y significan «orina de vaca»; traduce *flacaminas* como «negro» cuando se trata de un error de copia de la expresión *fac laminas*, es decir, «haz láminas»; *terrechie* aparece traducida como «suero» cuando se trata de dos palabras escritas juntas *terre chie* (tierra de la isla de Quíos, un tipo de caolín muy apreciado); y traduce *luce* como «almendra» cuando, en realidad, el autor del texto se está refiriendo al uso de un «barniz». De igual modo, los términos que Burnam consideró de origen hispanoárabe tampoco lo son: la palabra *zumbri* es un error de copia por *cupri*, y no la medida de capacidad «azumbre»; y la palabra *caficem* es un error de copia por *casam*, y no la medida de capacidad árabe *cáfiz*³.

La relación técnica del recetario *Mappae clavicula* con la alquimia práctica es innegable. De hecho, varias recetas de metalurgia de oro y plata de los papiros alquímicos griegos X de Leiden y de Estocolmo (siglo III) se han copiado directamente o presentan una gran similitud. Desde luego, el progreso tecnológico en las artes debe mucho al propio desarrollo de la alquimia. Esta relación de la tecnología artística medieval con la alquimia hizo, como ya hemos señalado, que recetarios como el *Mappae clavicula* se infravalorasen como fuente histórica, al considerar que los procesos descritos carecían de valor práctico o de sentido técnico⁴. A este hecho contribuyeron estudios poco profundos sobre las técnicas descritas. Los historiadores Cyril Stanley Smith y John Hawthorne, que en 1974 tradujeron al inglés el tratado *Mappae clavicula*

-
- 2 Cabe señalar que, tal como apunta el autor en el título, la transcripción fue realizada no desde el original, sino empleando unas fotocopias en blanco y negro, un hecho que podría haber contribuido a estas interpretaciones erróneas.
- 3 Para la referencia de las recetas del manuscrito 19 de la Biblioteca Nacional que se mencionan en el artículo, véase Kroustallis (2005).
- 4 Por ejemplo, Ball (2008) afirma que estas recetas eran el eco de los tratados de alquimia que su «theoretical component has atrophied and what is left is a strange mixture» (p. 92).

(Corning Museum of Glass, ND1510.M29, S. XII), señalan «the frequent unintelligibility and technical implausibility of the recipes» (p. 15). Por ejemplo, la receta n.º 8 del manuscrito del Corning Museum of Glass describe un proceso de preparación de una aleación baja de oro para dorar láminas de plata en el que aparece como ingrediente el hierro (*fac portionem ferream*), y, consecuentemente, los autores traducen «you make a potion containing iron» (p. 31), una indicación que no tiene ningún sentido en el proceso descrito. No obstante, si comparamos la misma receta con la receta n.º 6 del Ms. 19 BNE, leemos que la grafía correcta es *fac caccabelum ferreum in quo hec universa trita mittis*, y vemos que, al traducirse, «prepara una redoma de hierro donde metes todo triturado», la explicación sí tiene sentido. Algo similar ocurre con la receta n.º 40, que consideran imposible al describir un proceso (una aleación de oro) que es técnicamente inviable si no se usa plomo. Al compararla con la receta n.º 21 del Ms. 19 BNE, vemos que simplemente se trata de una omisión en el proceso de copia, ya que se menciona la incorporación del plomo en la mezcla (*tolle ex inde plumbum*). Finalmente, los autores no consiguieron comprender varios términos debido a errores de copia como, por ejemplo, la frase *uno veda* por «unguenda» (receta n.º 58; receta n.º 35 del Ms. 19 BNE) o el término *agacia* por «acacia» (receta n.º 95; receta n.º 50 del Ms. 19 BNE).

A modo de conclusión

En las últimas dos décadas las investigaciones de la tecnología artística han conocido un gran desarrollo, e incluso se ha planteado la posibilidad de considerarlas un campo de estudio autónomo con un marcado carácter interdisciplinar⁵. Estos trabajos han permitido aplicar una nueva metodología que considera los recetarios como un corpus de conocimientos técnicos que se han transmitido en forma de compilaciones reelaboradas de acuerdo con las necesidades o intereses presentes en cada momento histórico y que debe ser estudiado de manera integral⁶. Esto último ha permitido descartar el uso de recetas

5 Sobre este tema, véanse, por ejemplo, las actas de los congresos del Grupo de Trabajo del ICOM-CC Art Technological Source Research publicadas por Archetype, especialmente el texto de Jo Kirby «Towards a New Discipline?» (2008).

6 Una de las mejores obras que refleja toda esta problemática relacionada con los recetarios de tecnología artística se puede encontrar en la nueva transcripción y traducción al inglés del tratado de Cennino Cennini por Lara Broecke (2015).

aisladas como referencia histórica y ha puesto de relieve la importancia de estudiar varias recetas similares para poder entender el proceso de transmisión de la información y evitar errores de interpretación.

Este enfoque ofrece las herramientas necesarias para investigar las relaciones internas entre los tratados (tipología, transmisión y contenido); entender los criterios en la selección de recetas aplicados por copistas; comprobar diferencias regionales o de talleres y relacionarlas con una época concreta, y, por último, reconstruir un «texto de referencia» para recetas similares en diferentes tratados, un instrumento muy útil en el caso de textos que sean difíciles de leer o presenten alteraciones textuales u omisiones durante el proceso de copiado.

Otro aspecto a destacar es la necesidad de indagar en el proceso de transmisión de esta literatura técnica a lo largo de la Edad Media. Hay que comprender que estos textos fueron copiados por escribas con una mayor o menor experiencia en las prácticas descritas y que los errores de copia o las omisiones son muy habituales, un hecho que dificulta a veces la correcta comprensión de la información. Además, un texto en particular puede presentar cambios frente a versiones anteriores (por ejemplo, en la terminología o en el estilo) o, incluso, ser una reelaboración de un texto antiguo al incorporar procedimientos técnicos o materiales nuevos propios de cada época.

En estos últimos años, ha quedado demostrada la necesidad de que estas fuentes históricas de tecnología artística abandonen su papel tradicional como literatura accesoria en los estudios artísticos y se conviertan en el hilo conductor de estudios interdisciplinares orientados a reconstruir la génesis material de un objeto cultural. Hay que comprender que el estado actual de un bien cultural tiene su origen en la elección de los materiales y las técnicas que el artista hizo en su momento.

Referencias

- Ball, P. (2008). *Bright Earth: The Invention of Colour*. Vintage Books.
- Baroni, S., Travaglio, P. y Pizzigoni, G. (2018). The Puzzle of Compositions: A Proposal for Its Reconstruction. *Medioevo Europeo*, 2(2), 125-149. <http://www.medioevoeuropeo-uniupo.com/index.php/mee/article/view/73>
- Broecke, L. (2015). *Cennino Cennini's Il Libro Dell'arte: A New English Translation and Commentary with Italian Transcription*. Archetype Publications.
- Burnam, J. M. (1912). Recipes from Codex Matritensis A16 (ahora 19). *Palaeographical Edition from a Black on White Facsimile*. University of Cincinnati Press.
- Kirby, J. (2008). Towards a New Discipline? En S. Kroustallis, J. H. Townsend, E. Cenalmor Bruquetas, A. Stijnman y M. San Andrés Moya (Eds.), *Art Technology. Sources and Methods* (7-15). Archetype Publications.
- Kroustallis, S. (2005). *Edición crítica y estudio de un trabajo de tecnología artística medieval: el Codex Matritensis 19* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Kroustallis, S. (2013). The Technical Treatise of the Codex Matritensis 19 and the Transmission of Art Technology in Middle Ages. En R. Córdoba (Ed.), *Craft Treatises and Handbooks: The Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages* (pp. 69-84). Brepols.
- Smith, C. S. y Hawthorne, J. G. (1974). *Mappae Clavicula: A Little Key to the World of Medieval Techniques*. American Philosophical Society.



Materia Oscura Editorial



Abraham Cordero

David Wiehls

Federica Matelli

Mauro Reis

Ernesto Castro

Jesús Palacios



**Shestov
desencadenado.
Tanatofilia,
o por una
filosofía de
la muerte**



Abraham Cordero

El hombre se aparece a sí mismo únicamente como aquello que haya logrado sostener a través de un ejercicio de prestidigitación mental. Esta afirmación queda patente cuando este se enfrenta al misterio de los misterios, que, como adelantaría ya el filósofo existencialista ruso Lev Shestov, no consistiría sino en la propia existencia del misterio. Tratar de socavar los cimientos del fundamento arrastra al hombre a un ciclo de autoengaño que se nos aparece tan necesario como insostenible. Aquel que ocupe el fruto del árbol del conocimiento topará, desde ese mismo momento, con el suntuoso influjo de la necesidad, que a través de su sierva, la razón, dispone una camisa de fuerza para el pensamiento. Los principios rectores de la filosofía habrían venido a mostrar que aquello que denominamos *verdad* lo es en tanto que constricción convincente, en tanto que avatar de una necesidad indisputable que no solo gobernaría la vida del hombre, sino que por su propia fuerza sería capaz de convencer a este de ello, constituyéndose toda virtud como el acto de sumisión último ante la verdad. Como aventura ingratamente Shestov (2018, p. 83):

No es el gran Parménides quien gobierna sobre la verdad, sino la Verdad la que reina sobre Parménides. Y negar obediencia a la verdad constrictiva e imperiosa es imposible. Más aún: es *imposible no glorificarla*, más allá de aquello a lo que nos constriña. En ello radica la sabiduría suprema — humana y divina —, y la tarea de la filosofía consiste en habituar a los hombres a someterse alegremente a la necesidad que nada oye y es indiferente a todo.

La necesidad no solo atenta contra la agencia humana, sino que ante ella ni siquiera los dioses pueden presentar objeción; y, sin embargo, en su fuero interno el hombre parece no atender a razones: a la indiferente necesidad se opone un sentimiento de pérdida originario que evita cualquier posible convicción; la verdad — otrora constricción convincente — se desvela únicamente como constricción, como la ilusa maestra titiritera de la razón.

El problema de fondo para Shestov consistiría en que la única forma de poder librarse de la necesidad, de poder recuperar lo que él entiende como el momento de libertad originario — es decir, no poder elegir entre el bien y el mal, sino en poder elegir la existencia o inexistencia del mal mismo, librándonos a la vez de las cadenas del hecho —,

pasaría por renunciar al conocimiento: «expulsen del mundo a la necesidad y el conocimiento se convertirá en un sueño tan irrealizable como innecesario» (Shestov, 2018, p. 134). La verdad que «construye y convence» se sustenta, para Shestov, en la amenaza, en el juego del justo silencio, en la renuncia a las cuestiones de mayor importancia para el hombre a favor de la cómoda obediencia a la instauradora de fundamento — la razón —, de la que no se permitiría dudar, puesto que, de hecho, «no disponemos de medios para forzar al hombre a reconocer que su realidad no es real [...] Quien duda de la realidad duda también de su duda, ya que quien duda y todas sus dudas pertenecen a esa realidad» (Shestov, 2018, p. 120). La amenaza de la necesidad atravesaría toda la historia de la filosofía, de Sócrates a Spinoza, de Kant a Hegel; la historia de la razón sería una historia de servidumbre.

Y, aun así, ante la verdad que construye y convence encontramos ese fuero interno, ese grito descarnado del pensador que, postrado ante la majestad de la razón, lejos de rendirse a la necesidad, se yergue como último bastión del espíritu humano, o al menos eso piensa.

Es en esos momentos de lucha interna donde nacen aquellos a los que Ligotti denomina «fanáticos de la salvación» (2015, p. 149). La fe en la razón trata de deshacerse de esta última en aras de una fe creadora (cuyo único objeto es su propia creación) o, en palabras de Unamuno, frente a la «lógica» se sitúa la «cardiaca», tan cara una a la otra. Tanto para Shestov como para Unamuno, es imposible conquistar el Empíreo desde la razón, «es imposible luchar contra esa convicción con argumentos y objeciones [...] A ella solo puede contraponerse la “pasión”» (Shestov, 2018, p. 252), los fanáticos de la salvación son los heraldos de la *sola fide*.

Si hay un elemento que puede poner en jaque toda la estructura de la necesidad, llevando incluso a darle la espalda a la mayestática razón, es la muerte, la cuestión acerca del sentido de la vida. Una vez la comprensión del universo *sub specie aeternitatis* rasga sus vestiduras revelándose como mero servilismo *sub specie necessitatis*, la posibilidad misma del conocimiento es atravesada por un ansia de inmortalidad. Entre las tormentosas divagaciones de Unamuno encontramos una dinámica que se repetirá constantemente, tanto en

su obra como en la de Shestov y la de todos aquellos que han sido aquejados por un *aguijón en la carne*, a saber, una constante huida de los campos de la necesidad, el conflicto entre fe y razón, en definitiva, una vida perpetuada en base a pensar la muerte:

Mi cuerpo vive gracias a luchar momento a momento contra la muerte, y vive mi alma porque lucha también contra la muerte, momento a momento. Y así vamos a la toma de una nueva afirmación sobre los escombros de la que nos desmoronó la lógica, y se van amontonando los escombros de todas ellas, y un día, vencedores, sobre la pingorota de este inmenso montón de afirmaciones desmoronadas, proclamarán los nietos de nuestros nietos la afirmación última y crearán así la inmortalidad del hombre. (Unamuno, 2009b, p. 142)

Para Unamuno se trata de un conflicto irresoluble, puesto que la fe no puede desbancar totalmente a la razón, buscando en esta constantemente un apoyo que de antemano sabe inexistente. De aquí, y lo atestigua la propia vida y obra del filósofo español, emerge la «congoja», y en una dimensión aún más profunda, el sentimiento trágico de la vida.

Ahora bien, desde el pesimismo característico de un autor como Ligotti, esta dinámica responde a la perfección a lo que este titula «la paradoja de Zapffe» (2015, p. 153), en referencia al pensamiento del filósofo pesimista noruego. La paradoja de Zapffe consistiría en reprimir todo aquello que atente contra la idea misma de que nuestra vida no tiene sentido, instaurando un mecanismo que permita, o bien autoengañarse para pensar que la vida merece ser vivida, o bien ignorar la cuestión prácticamente en su totalidad. De ahí que tanto fanáticos de la salvación como fanáticos de la razón caigan bajo una misma etiqueta, puesto que tratar de escapar del toro de Falaris y tratar de mostrar que es imposible hacerlo (que solo cabe resignarse) forman parte de un mismo movimiento en el que una consideración previa atraviesa por completo ambos proyectos, a saber, que cualquier vía que pase por desvirtuar la posición central del hombre en el cosmos es reprochable y debe ser condenada, silenciada o ignorada.

Una vez uno se autodescubre como Perilo, la situación no deja de agravarse: ante la incapacidad de escapar definitivamente a través de vendas en los ojos o ilusionismos vacíos, la construcción de un marco de sentido se vuelve indispensable. La muerte acaba por fascinar cualquier genio inquieto, la tanatofilia y la tanatofobia son frutos de un mismo árbol:

¡Todo pasa! Tal es el estribillo de los que han bebido de la fuente de la vida, boca al chorro, de los que han gustado del fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal. ¡Ser, ser siempre, ser sin término! ¡Sed de ser, sed de ser más! ¡Hambre de Dios! ¡Sed de amor eternizante y eterno! ¡Ser siempre! ¡Ser Dios! (Unamuno, 2009a, p. 306)

La edificación de Perilo pasará entonces, bien por la sumisión ante la necesidad, ante la finitud, bien por el intento de destruir las cadenas de su propia condición. Esta huida (o destrucción) se dará a través de una fe creadora, volitiva, es decir, a través de la instrumentalización de lo divino o a través de una escalada hacia lo *inhumano*, hacia una nueva forma de configurar lo humano que permita —y así, por ejemplo, trata de fundar su proyecto emancipatorio Reza Negarestani— situarse «en oposición sustancial a cualquier paradigma que pretenda degradar a la humanidad, ya sea confrontándola con su finitud o rebajándola desde la perspectiva de los grandiosos exteriores» (Negarestani, 2017, p. 222). Este último intento de afrontar y acabar con la condición finita del hombre consistiría en una revisión *ad infinitum* de aquello que le es propio al ser humano en base a la prescripción que este dé sobre sí mismo.

La existencia del misterio — el misterio de los misterios para Shestov — envuelve en zarzas al pensamiento y destrona a la razón. Lo propio de un «saber oscuro» sería, pues, su propia imposibilidad como conocimiento; su única posibilidad de éxito surge en tanto que oxímoron, una filosofía del límite solo es posible en tanto que filosofía de la muerte, no porque sea menester rendirse ante la imperiosa necesidad, al contrario, porque «el pensamiento humano que quiere y puede mirar la muerte a los ojos tiene otras dimensiones que aquel que le da la espalda y se olvida de ella» (Shestov, 2018, p. 121). Y todo ello a pesar de que, como aventura Thacker (2015), la muerte — en tanto que linde situado bajo el yugo intermitente de lo necesario — no nos permite alcanzar conocimiento alguno respecto a una vida después

de la vida, envolviendo en idéntica sombra la infinitud tras nosotros y ante nosotros: «en cuanto la vida-después-de-la-vida deviene un fenómeno estrictamente sobrenatural, se sitúa fuera del alcance del conocimiento filosófico e incluso del teológico» (p. 122). Y a pesar de ello, es únicamente a través de lo paradójico que nos es posible acercarnos siquiera a preguntar correctamente por el misterio de los misterios, triste remusgo de una empresa — la de ser humano — que parece condenada a fracasar *in saecula saeculorum*. De ahí mismo nace el clamor y la dentera de Unamuno (1995, p. 331): «Y lo que hace falta es no despertarle. Y que viva en su pobreza de sentimientos para que no adquiera torturas de lujo».

Ahora bien, frente al afrentoso servilismo del posnihilismo — que trataría de rescatar el sentido en forma de migajas dentro de marcos de sentido limitados (Ligotti, 2015, p. 191) — actualmente encontraríamos nuevas formas de instaurar una lucha contra la resignación, en la forma de lo que denominaría «nuevos mesianismos» (póngase como ejemplo el aceleracionismo y sus derivados); destaca especialmente la postura de Brassier frente a los críticos del prometeísmo, este trata de encarar a los nuevos heraldos de la necesidad desde una posición más cercana a Negarestani y más alejada de la que vendrían a defender Shestov o Unamuno:

El hecho de que hayamos aprendido a extraer algún sentido de nuestra susceptibilidad al sufrimiento, la enfermedad y la muerte, no autoriza a la afirmación de que el sufrimiento, la enfermedad y la muerte son los prerequisites para una existencia plena de sentido. Que la finitud sea el horizonte de nuestro dar-sentido no implica que la finitud sea, sin más, la condición para el sentido. (Brassier, 2017, p. 132)

Desde la posición de Brassier no solo sería un error tratar de reconstituir un marco de sentido en base a un sueño infundado, sino que además nos es imposible defender ese retorno como algo necesario, cerrar los ojos ante la emergencia del mundo sin nosotros no vendría a detener en modo alguno su aparición.

Y si nos es negada toda posibilidad desde un comienzo, si nuestro nombre ya está escrito de antemano, ¿qué tortura sino vivir en eterna rebeldía podría satisfacer el vacío de un hombre *agujoneado*?

Referencias

Brassier, R. (2017). El prometeísmo y sus críticos. En A. Avanesian y M. Reis (Comps.), *Aceleracionismo* (pp. 201-220). Caja Negra Editora.

Ligotti, T. (2015). *La conspiración contra la especie humana* (J. A. Santos, Trad.). Valdemar.

Negarestani, R. (2017). La labor de lo inhumano. En A. Avanesian y M. Reis (Comps.), *Aceleracionismo* (pp. 221-265). Caja Negra Editora.

Shestov, L. (2018). *Atenas y Jerusalén* (A. Ariel González, Trad.). Hermida Editores.

Thacker, E. (2015). *En el polvo de este planeta. El horror de la filosofía vol. 1* (H. Castignani, Trad.). Materia Oscura.

Unamuno, M. (1995). San Manuel Bueno, mártir. En *Obras completas, II* (pp. 311-346). Biblioteca Castro. (Obra original publicada en 1931)

Unamuno, M. (2009a). Del sentimiento trágico de la vida. En *Obras completas, X* (pp. 273-533). Biblioteca Castro. (Obra original publicada en 1912)

Unamuno, M. (2009b). Vida de Don Quijote y Sancho. En *Obras completas, X* (pp. 1-272). Biblioteca Castro. (Obra original publicada en 1905)

Sub specie nihili



David Wiehls

La posibilidad de pensar una realidad radicalmente no humana parece guiar hoy los principales debates filosóficos. En este contexto, la vieja cuestión parmenídea acerca de la relación entre el ser y el pensamiento deviene de plena actualidad, aunque de forma transfigurada. Y es que lo que ocupa actualmente a muchos autores es si el pensamiento tiene la capacidad de ir más allá de los límites de la experiencia humana y, superando su finitud, puede dar o decir algo sobre un ser que, en su indiferencia respecto a nosotros, recupera su estatus de absoluto. Podríamos decir que esa capacidad del pensamiento es lo que se conoce como *especulación*. Ray Brassier (2019) lo plantea en los siguientes términos:

El pensamiento no tiene garantizado el acceso al ser; el ser no es intrínsecamente pensable. No hay acceso cognitivo a lo real, salvo a través del concepto. Sin embargo, no debe confundirse lo real mismo con los conceptos por los que lo conocemos. El problema fundamental de la filosofía es el de comprender cómo reconciliar estas dos aserciones. (p. 235)

Un pensamiento propiamente especulativo que sea capaz de dar cuenta del modo en que la conceptualización implica un contenido epistémico acerca del ser ha de poder sobrepasar el horizonte representativo de la experiencia humana de tal manera que la justificación epistemológica se diferencie de la mera certeza fenoménica.

Se evidencia entonces que tal capacidad tiene que ir de la mano de la posibilidad de huir de la perspectiva, en primera persona, con la que habitualmente nos relacionamos con el mundo y que constituye, por ello, un elemento fundamental de la experiencia fenomenológica. En otras palabras, resulta necesario descentrar el pensamiento respecto de un Yo que unifica las intuiciones sensibles en una representación del mundo.

Consideramos esta condición, si bien no suficiente, cuando menos necesaria si queremos mantener, por una parte y desde una postura materialista, la no identidad inmediata entre ser pensamiento y, por otra, la posibilidad de un conocimiento de la realidad libre de la finitud humana. Solamente si el Yo deja de regir la actividad del entendimiento, podremos pensar un pensamiento distinguible de la

conciencia fenoménica y que haga suyo como lo más propio aquella negatividad que separa el ser del pensamiento. A este pensamiento lo denominamos *inhumano*.

La pregunta que nos hacemos ahora es: ¿podemos hacer la experiencia de un pensamiento tal? ¿Podemos sustituir al sujeto egocéntrico moderno por uno *nemocéntrico*, un sujeto que piensa desde *ningún lugar*? Lo que pretendemos con estas preguntas es llevar a cabo una inversión de la postura ontoteológica por la cual Dios, unidad de ser y pensamiento, capta todas las esencias del mundo *sub specie aeternitatis*.

Esta es, por ejemplo, la postura de Spinoza, quien, en su *Ética* (parte V, proposición XXII) expresa respecto a la esencia del alma humana: «En Dios, sin embargo, se da necesariamente una idea que expresa la esencia de este o de aquel cuerpo humano bajo la especie de la eternidad» (2014, p. 269). Si el conocimiento *sub specie aeternitatis* implica para Spinoza la elevación del entendimiento finito humano hacia una perspectiva divina, lo que nosotros nos planteamos es una inversión naturalista de esta tesis que no recurra a entidades no naturales para plantear tal perspectiva epistémica.

¿Podemos hacer la experiencia de un pensamiento de manera que podamos afirmar su posibilidad en primera instancia? O todavía de otro modo: ¿podemos *experimentar* lo inhumano? Antes de ensayar una respuesta, daremos unas pinceladas de lo que entendemos por *inhumano*. En *Tentáculos más largos que la noche*, Thacker lleva a cabo una taxonomía de lo inhumano. Nos centraremos aquí en la «inversión ontogenética» y la «sustracción misántropa».

Respecto a la inversión ontogenética, Thacker (2019) afirma que consiste en un movimiento por el cual «todo lo humano se revela como instancia de lo inhumano [...] [l]a evisceración del pensamiento fuera de lo humano y una epifanía al respecto de las cualidades esencialmente inhumanas de lo humano» (p. 137). En cuanto a la sustracción misántropa, esta implica un fallo en las actividades representativas del pensamiento, lo que obliga a un uso plenamente negativo del lenguaje para describir tal experiencia (lo «innombrable», lo «informe»).

Es decir, la experiencia de lo inhumano da lugar a una pérdida de la capacidad representativa en términos fenomenológicos. Mediante la inversión ontogenética, reconocemos un ser unívoco que atraviesa toda la realidad, pero que, por la sustracción misántropa, resulta innombrable, vacío de sentido. Sin embargo, en oposición a la mística inhumana que plantea Thacker, nuestra tesis es que este fracaso de la representación fenomenológica es *conditio sine qua non* para que el entendimiento pueda operar especulativamente. Y más aún, que esta capacidad del entendimiento, este «pensamiento eviscerado», es lo esencialmente (*in*)humano.

Podemos decir entonces: un pensamiento *inhumano* y, por tanto, especulativo no es sino un sistema de procesamiento de información independiente de cualquier estado fenoménico. Este sistema, en tanto operador vacío capaz de producir sentido epistémico/conceptual, es lo que llamamos sujeto nemocéntrico, uno vaciado de toda referencia fenoménica al Yo.

Tal vaciamiento fenomenológico es lo que Hegel denominó «la noche del mundo». Libre de la inmediatez de las intuiciones y tomándose a sí mismo como objeto, el ser humano no es sino:

Esa nada vacía, que en su simplicidad lo encierra todo [...] Lo que aquí existe es la noche, el interior de la naturaleza, el puro uno mismo, cerrada noche de fantasmagorías: aquí surge de repente una cabeza ensangrentada, allí otra figura blanca, y se esfuman de nuevo. Esta noche es lo percibido cuando se mira al hombre a los ojos, una noche que se hace terrible: a uno le cuelga delante la noche del mundo. (Hegel, 2006, p. 154)

Es decir, lo característico del ser humano es esa potencia de lo negativo propia del entendimiento que desmenuza el mundo, lo desmiembra. La cuestión, entonces, es si podemos experimentar esta noche del mundo cumpliendo el requisito naturalista de una objetivación de la conciencia. Esto es, ¿puede el entendimiento aprehenderse a sí mismo, prescindiendo de la imagen fenomenológica de la conciencia, es decir, autoobjetivarse? Tal autoobjetivación naturalista, por necesidad, llevaría a una incapacidad de reconocernos como sujetos egocéntricos, esto es, como personas.

Justamente ese *irreconocimiento* es lo que la teoría del automodelo fenomenológico de Metzinger permite explicar. Para este, la experiencia fenoménica del Yo está constreñida por tres condiciones mínimas. Nosotros nos centraremos en la más relevante: la *transparencia*, pues es la que nos servirá para dar cuenta de la posibilidad de experimentar la «visión desde ningún lugar» del sujeto nemocéntrico.

La transparencia es definida por Metzinger como inversamente proporcional al grado introspectivo de disponibilidad atencional de fases de procesamiento previas, es decir, un estado fenoménico es tanto más transparente cuanto menos acceso epistémico tenemos a las fases de procesamiento de información que lo han producido:

Las representaciones fenoménicas realmente transparentes fuerzan al sistema consciente a devenir funcionalmente un realista ingenuo con respecto a sus contenidos: lo que sea que es representado transparentemente es experimentado como real y existiendo indudablemente para el sistema. [traducción del autor] (Metzinger, 2003a, p. 167).

De modo que los modelos conscientes de la realidad y del Yo pueden ser leídos como «metáforas ontológicas y epistemológicas»:

Como ontologías fenoménicas son teorías no proposicionales [...] acerca de lo que realmente existe desde el punto de vista del cerebro. Como metáforas epistemológicas son teorías acerca de cómo el organismo llega a saber acerca de la existencia de tal realidad. (Metzinger, 2005, p. 79).

En ese sentido, la experiencia subjetiva que emerge de esta transparencia, de esta inmediatez fenoménica, es una «forma especial de oscuridad» (Metzinger, 2003a, p. 168). La falta de acceso del sistema al proceso a través del cual genera ese modelo de sí mismo es lo que asegura el «cierre autoepistémico» mediante el cual el sistema ocluye la representación que ha dado lugar a su autorrepresentación. La experiencia del Yo fenoménico es entonces una falta de información epistémica.

Un sistema que prescindiese del Yo se reconocería como una construcción representacional, como una estructura interna generada por el mismo sistema. Es decir, poseería una opacidad total, sería un

sistema cognitivo *nemocéntrico*, sin experiencia de un Yo. Esto daría lugar a una perspectiva en «primer-objeto» en la que la automodelación fenoménica no aparecería únicamente como representada, sino como representando. Este «sujeto» nemocéntrico ofrecería el lugar para una «visión desde ninguna parte». El autoconocimiento de tal sujeto *no pertenece al Yo*, dado que este ha desaparecido.

Afirmamos que esto no es solo una posibilidad epistémica, sino que sí es posible para el pensamiento hacer una experiencia de tal tipo; y más aún, que tal posibilidad constituye una disposición existencial fundamental. La referencia a Heidegger es plenamente intencionada aquí, dado que la tesis que queremos defender es que la *angustia*, tal y como es presentada en *Ser y tiempo*, expresa dicha posibilidad.

Como afirma Heidegger (2018, p. 206): «Aquello por lo que la angustia se angustia es el estar-en-el-mundo [...] El mundo ya no puede ofrecer nada». El resultado es un estado de «desazón» (*unheimlichkeit*), un no-estar-en-casa, un sentimiento de plena pérdida de significado de aquello que nos rodea. Nos *disociamos* del mundo, y este pierde toda su realidad inmediata. En un episodio tal de *desrealización*, tenemos acceso vía introspección¹ a procesos epistémicos anteriormente transparentes, es decir, inaccesibles fenomenológicamente.

Al experimentar la angustia y entrar en un estado de disociación respecto de nuestra experiencia fenoménica, esas «metáforas ontológicas y epistemológicas» que nos convierten en realistas ingenuos son diezmadas. Nos encontramos de lleno con la reflexión pura, con la negatividad inmanente a todo juicio, que destruye el sentido del ser, la *noche del mundo*.

Esta experiencia radical descentra el *locus* del pensamiento desde la imagen del Yo fenoménico hacia la *nada*. Se nos presenta ante nosotros la *opacidad* del mundo y del propio pensamiento, de tal modo que podemos objetivarlo: el pensamiento se piensa prescindiendo de un Yo.

¹ Aquí, el uso de «introspección» se refiere a la cuarta definición que da Metzinger (2003b, p. 367) como metarrepresentación conceptual de un estado reconocido como interno.

Esta perspectiva es precisamente la de «primer-objeto» de la que habla Metzinger. Ya no pensamos *sub specie aeternitatis*, sino *sub specie nihili*, bajo la especie de la nada; una nada que impregna tanto al Yo como al mundo, disolviendo su consistencia y transfigurándolo. Nos sustraemos del mundo y, con ello, sustraemos al mundo de todos sus rasgos humanos.

Si en la experiencia radical de la angustia disociativa reconocemos nuestro pensamiento como esencialmente inhumano, esto no significa que tal pensamiento sea efectivo únicamente bajo esa circunstancia, antes bien, esta es únicamente la experiencia de tal potencial especulativo del pensamiento, no solo de su naturaleza exorbitante respecto a la experiencia fenoménica, sino justamente esta como su posibilidad (epistemológica) más propia.

Con esto, pues, solamente pretendíamos mostrar que podemos experimentar tal posibilidad y que esta funda lo que Sellars (2017) denomina la «imagen científica» del mundo, que nosotros llamamos, siguiendo a Metzinger, «perspectiva en primer-objeto». Y esto precisamente porque un pensamiento tal que excede la finitud humana es uno que borra la marca del sujeto *qua* Ego, que opera desde el vacío de la diferencia ontológica: entre el ser y el ente. Pues tal pensamiento inhumano no se confunde con el ser, pero tampoco con su existencia fáctica, sino que transita esa brecha. Y en este transitar es donde encuentra su vida, una vida inhumana.

Referencias

- Brassier, R. (2019). Conceptos y objetos. En A. Avanesian (Ed.), *Realismo especulativo* (pp. 235-277). Materia Oscura.
- Hegel, G. W. F. (2006). *Filosofía real* (J. M. Ripalda, Ed.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1805-1806)
- Heidegger, M. (2009). *¿Qué es Metafísica?* (H. Cortés y A. Leyte, Trans.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1929)
- Heidegger, M. (2018). *Ser y tiempo* (3.ª ed., J. E. Rivera, Trad.). Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1927)
- Metzinger, T. (2003a). *Being No One. The Self-Model Theory of Subjectivity*. MIT Press.
- Metzinger, T. (2003b). Phenomenal Transparency and Cognitive Self Reference. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 2(4), 353-393.
- Metzinger, T. (2005). Out-of-Body Experiences as the Origin of the Concept of a «Soul». *Mind and Matter*, 3(1), 57-84.
- Sellars, W. (2017). *Science, Perception and Reality*. Ridgeview Publishing Company. (Obra original publicada en 1963)
- Spinoza, B. (2014). *Ética* (L. Espinosa Rubio, Trad.). Editorial Gredos. (Obra original publicada en 1677)
- Thacker, E. (2019). *Tentáculos más largos que la noche. El horror de la filosofía vol. 3* (F. Jota-Pérez, Trad.). Materia Oscura.

**Metáforas de
la oscuridad.
Eugene
Thacker y las
ruinas del
saber**



Federica Matelli

The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is the fear of the unknown.

Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*.

Introducción

En este artículo ilustraré las metáforas de la oscuridad de Eugene Thacker y su significado. ¿Quién es Eugene Thacker? Es un filósofo estadounidense, quizás no muy conocido en España y, sin embargo, bastante prolífico, pues ha escrito alrededor de trece libros entre 2004 y 2018. Su pensamiento navega entre múltiples y diversos conceptos entrelazados y, sin duda, oscuros, como el pesimismo cósmico, el nihilismo, el antihumanismo, el antifundacionalismo, la novela y el cine de horror, la ficción rara o el misticismo. En España ha sido traducido por la editorial Materia Oscura, a la cual debemos agradecer el importantísimo trabajo de publicar la obra de muchos autores poco conocidos aunque imprescindibles para entender la contemporaneidad. Eugene Thacker es uno de ellos. Este artículo propone una descripción y una reflexión acerca de los contenidos del segundo volumen de su trilogía *El horror de la filosofía* (*Horror of Philosophy*, 2011-2015).

En esta obra el autor indaga una realidad «otra», la realidad que se encuentra más allá de la comprensión humana. El horror que en el título se menciona es el horror a lo desconocido, a aquello que por ser desconocido no podemos controlar y que choca, así, contra el deseo de dominio del pensamiento occidental — no solo en su época moderna, sino también medieval y antigua —, contra su búsqueda de comprensión total y totalizadora, así como el miedo a lo diverso, asociado por muchos pensadores al caos o al vacío, cuando no a la nada. Lo oscuro, lo desconocido, aquello que se encuentra más allá de nuestra realidad, puede causar horror y al mismo tiempo presentar, para algunos, un aura de misterio. Esto constituye su encanto y causa los sentimientos encontrados de atracción y repulsión de los cuales se nutren mucho el arte y la literatura gótica o distópica. En este texto me he centrado en el segundo volumen de la trilogía, titulado *Rutilante cadáver especulativo* (2015/2018), que fue precedido por *En el polvo de este planeta* (2011/2015) y seguido por *Tentáculos más largos que la noche* (2015/2019).

Las metáforas de la oscuridad o el horror de la filosofía

En *Rutilante cadáver especualtivo*, Thacker repasa muchas de las metáforas de la oscuridad — aunque no todas — que nos encontramos en una parte de la literatura filosófica y mística occidental y en la escuela filosófica japonesa de Kioto. Su recorrido parte del mismo fundamento de la filosofía occidental, que, como es sabido, reside en la metáfora de la luz/claridad/visión, y la vuelca, llegando a afirmar su contrario: la oscuridad no es antitética a la luz, como el andamio dual de la filosofía occidental nos induce a pensar, sino que la luz misma viene de la oscuridad. El planteamiento del libro deriva de la observación de que no importa cuánto avance el pensamiento, pues siempre habrá zonas en la sombra, zonas oscuras que pueden desestabilizarlo y «terrorizarlo». Pero esa penumbra también puede ser interpretada como una oportunidad, una ocasión de un saber nuevo o renovado, una fuente de creatividad, de quiebra, de ruptura, de reflexión, un espacio en donde experimentar cosas nuevas y desconocidas: de la oscuridad brota la luz.

Dicho de otra manera, estas zonas tenebrosas son derivas en las que es posible experimentar aquello que Jean Luc Nancy (2005) ha definido como la inquietud de lo *negativo*. Resuena obviamente en la palabra negativo el pensamiento de Hegel, que nos enseñó que lo negativo — o lo contrario de lo positivo, lo no hegemónico, lo marginal, lo desconocido, o también lo revolucionario — es indispensable para la dialéctica del espíritu humano, y en él residen el progreso y el cambio.

Por otro lado tenemos el nihilismo, el gran enemigo de la dialéctica hegeliana que intenta dar un sentido trascendental al mundo a toda costa. El nihilismo — es decir, la negación de los valores fundacionales del pensamiento y de la cultura, así como de la existencia de una lógica que gobierna el mundo — da un paso más allá: arrojando el pensamiento humano en el abismo y en la *epojé*, lo empuja a un estado de incertidumbre y, al mismo tiempo, de libertad. Cada vez que el pensamiento se agota a sí mismo y llega a su límite, a su afuera, se asoma a la nada (*nihil*), al barranco terrorífico de la angustia. Esto lo hemos visto con los filósofos malditos de 1800, pero también con muchos contemporáneos, como Heidegger, Sartre, Derrida, Nancy,

hasta los actuales pensadores del realismo especulativo (Avanessian, 2019). En el caso de estos últimos, cuando su pensamiento alcanza el límite extremo y se aventura en el terreno no fenomenológico de un «mundo sin nosotros», en ocasiones, llega a negar el humanismo que ha caracterizado la filosofía occidental hasta nuestros días.

Siguiendo el camino trazado en el primer volumen de la trilogía, en *Rutilante cadáver especulativo* Thacker interpreta la filosofía como si fuera una historia del horror en cuyo centro está la finitud del pensamiento y el drama del ser humano que tropieza con sus propios límites, una experiencia que nos suena cercana con lo que nos acaba de pasar, a cada uno de nosotros y a la ciencia global, con la epidemia de la covid-19.

Desde esta óptica Thacker repasa las construcciones teóricas de los principales místicos y filósofos de la modernidad a partir de Descartes, aventurándose en las sombras de su pensamiento, un pensamiento que se aniquila a sí mismo. De esta manera es como si «ficcionalizara» la filosofía bajo la imagen de la oscuridad, la metáfora del no saber. Pero, a pesar de la intención de oscurecer la metáfora de la luz, el pensamiento de Thacker tiene un aspecto dual y dicotómico. Y así nos lleva a reinterpretar la duda hiperbólica de Descartes como un momento de oscuridad de su sistema filosófico, de la misma manera que el noumeno de Kant, los conceptos de *ausencia* y *presencia* de la metafísica clásica, y la diferencia en la filosofía de Derrida, la idea de oscuridad de Dios de Eckart y otros místicos, la oscuridad total de Bataille y la noche de Blanchot.

La oscuridad corresponde al color negro, pero también a la nada, en el marco de un pensamiento — la metafísica — que tiene su punto de partida en la pregunta básica acerca de la realidad y la especulación sobre el ser: ¿Por qué hay algo y no la nada? El *horror vacui* de la filosofía occidental, que quiere explicarlo todo y buscar un sentido y un significado para todo, una causa y un *télos*, es contrapuesto a la nada o al vacío. En esta perspectiva retoma la angustia de Heidegger por el «no-ser» o la muerte, la «nada» de Sartre o el «vacío» de Badiou, hasta llegar a la Escuela de Kioto, también presente en el libro. Esta última, que funde el idealismo alemán con el budismo, invierte la lógica

occidental y origina su especulación no desde la pregunta «¿Por qué hay algo y no la nada?», sino desde la interrogación «¿Por qué asumir que hay algo?». Encontramos con ella una aceptación de la nada como fundamento. Desde este supuesto nihilista se desarrolla la reflexión acerca del mundo por parte de los filósofos que le son adscritos.

Por otro lado, Thacker halla otro gran enigma para el pensamiento en el concepto de *vida*. La vida es oscura e inexplicable tanto para la biofilosofía contemporánea de Bergson, Whitehead o Deleuze, como para los románticos que la asocian con la naturaleza, como Fichte, Hegel o Schelling. Con *vida* se refieren a un concepto que va más allá del humano para involucrar el mundo o el universo entero, la naturaleza y lo divino, en un proceso de abstracción que el autor nombra «ascensionismo». En el caso de Schopenhauer, por ejemplo, el abandono de la búsqueda de una explicación universal que sujete la realidad, es decir, el abandono del principio de razón suficiente para el ser, le lleva a su pesimismo cósmico. Según él, en la base de la vida no hay ni una causa ni un objetivo, solo hay la nada y, en consecuencia, la vida depende solo de la voluntad de vivir, mientras el mundo toma un sentido para el ser humano en cuanto representación — aquello que, por otro lado, Kant llama «fenómeno»: mundo como voluntad y representación —. El lugar de encuentro de estos dos elementos de lo humano es, según Schopenhauer, el cuerpo vivo.

La filosofía, en sus extremos, se encuentra con la mística y, sobre todo, con Eckart (1998) y su afirmación de que Dios es la Nada y que la luz viene de la oscuridad. Esto le permite a Thacker escribir la ecuación «la metafísica es a la filosofía, lo que la mística es a la religión» (2018, p. 98). La diferencia entre las dos reside en el concepto de relación, porque mientras en la metafísica esta es la operación de conocimiento del mundo (objeto) por parte del ser humano (sujeto) y por medio del lenguaje — es decir, la relación en la metafísica es el lenguaje —, en la mística, por el contrario, no hay relación, el encuentro es inmediato. La relación, la mediación del lenguaje, corresponde a la correlación del sujeto con el objeto. Aquí el análisis de Thacker encuentra la joven escuela filosófica del realismo especulativo (Harman, 2015) o, siendo más específicos, la crítica del correlacionismo de Quentin Meillassoux (Meillassoux, 2015). La metafísica,

con su método basado en la lógica y su axiomática, es como una profecía autocumplida, porque es un tipo de conocimiento que no sale de sí mismo. Al contrario, cuando el pensamiento intenta salir de sí mismo, choca con los límites de lo humano y se aventura en una zona oscura que acerca la filosofía a la mística. Podríamos resumir que la metafísica es el límite del pensamiento dentro de lo humano y que, por lo tanto, no sale de sí mismo, reafirmando su antropocentrismo; mientras la mística u otros tipos de especulaciones no correlacionistas — como algunas teorías científicas — superan los límites de lo humano, criticando el antropocentrismo de la filosofía, como, por ejemplo, el realismo especulativo.

Arte de las tinieblas

Pero la filosofía no es el único campo del saber que explora los territorios transfronterizos de la humanidad. Si esta indaga los límites del pensamiento, sus zonas oscuras y sus horrores, por otro lado, el arte inicia la tarea de indagar los límites de la experiencia estética, sobre todo durante los siglos XX y XXI. Thacker menciona en el libro, hacia el final del segundo capítulo (pp. 63-77), algunas representaciones visuales de la experiencia de la oscuridad, como el diagrama negro del ocultista Robert Fludd, que llama a la memoria el *Cuadro negro* de Kazimir Malévich (1915) o la pintura negra de Ad Reinhardt, *El aguador de Sevilla* de Velázquez (1618-22), el *Rapto de Proserpina* de Rembrandt (1631) o el *San Jerónimo escribiendo* (1606) de Caravaggio.

Pero, más hacia nuestros días, hay muchos ejemplos de prácticas artísticas en las cuales se ha llevado a cabo el ensayo de experiencias extremas que parten de una especulación de la nada, del vacío, del límite o de la experiencia mística. Son ejemplos el *performance* o el *body art*, en los cuales a menudo se exploran los límites del cuerpo humano y se reta al público a experiencias violentas o grotescas que desafían su resistencia intelectual con acciones que asumen un formatoseudorritual. En particular, a este respecto, recuerdo como ejemplo privilegiado el accionismo vienés. Otras que se pueden asimilar más bien al concepto de *la nada* explorado en el libro de Thacker son algunas prácticas minimalistas, como aquellas de Donald Judd o Robert Morris, o también el misticismo del color de los cuadros expresionistas de Rothko; mientras en la actualidad otros artistas intentan experimentar un arte

sin lo humano, como en el caso de Nicolás Lamas u otros cuyas obras se pueden interpretar en relación al reciente régimen poético-especulativo del arte contemporáneo (Matelli, 2015).

En conclusión

En general, podemos concluir que, más allá de la poética de cada uno de estos artistas, muy dispares entre ellos sea por cronología sea por estética, aquello que los acomuna es la creación de imágenes o prácticas misteriosas, misteriosas porque no pueden ser descifradas de una manera literal. Este elemento enigmático que hallamos en algunas prácticas artísticas — sea cual sea su formato — las devuelve a la oscuridad, esa opacidad que también caracteriza la filosofía en sus límites extremos tal como la describe Thacker en *Rutilante cadáver especulativo*. En este libro llega a cuestionar los propios fundamentos del pensamiento hasta el punto de que el lenguaje carece y agota su capacidad de exponer. La misma experiencia la encontramos en la mística o en la poesía, un tipo de comunicación inmediata que no requiere de una explicación o que simplemente no se puede explicar. A la poesía, como a la noche, solo nos podemos abandonar.

Referencias

- Avanessian, A. (Ed.). (2019). *Realismo especulativo* (Mauro Reis, Trad.). Materia Oscura.
- Harman, G. (2015). *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias* (C. Iglesias, Trad.). Caja Negra Editora.
- Maestro Eckhart. (1998). *El fruto de la nada (y otros escritos)* (A. Vega Esquerro, Trad.). Ediciones Siruela.
- Matelli, F. (2015). The Everyday in Contemporary Art Practices: Towards a Speculative Poetic Regime. The Case of Nicolás Lamas. *Artnodes*, (16), 65-75. <https://doi.org/10.7238/a.v0i16.2535>
- Meillasoux, Q. (2015). *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia* (M. Martínez, Trad.). Caja Negra Editora.
- Nancy, J. L. (2005). *Hegel. La inquietud de lo negativo* (J. M. Garrido, Trad.). Arena Libros.
- Thacker, E. (2015). *En el polvo de este planeta. El horror de la filosofía vol. 1* (H. Castignani, Trad.). Materia Oscura. (Obra original publicada en 2011)
- Thacker, E. (2018). *Rutilante cadáver especulativo. El horror de la filosofía vol. 2* (F. Jota-Pérez, Trad.). Materia Oscura. (Obra original publicada en 2015)
- Thacker, E. (2019). *Tentáculos más largos que la noche. El horror de la filosofía vol. 3* (F. Jota-Pérez, Trad.). Materia Oscura. (Obra original publicada en 2015)

Pandemia 2020. Virus, monstruos y horror (un comentario)



Mauro Reis

La mayor amenaza a la continuación del dominio del hombre en el planeta es un virus.

Joshua Lederberg.

Escribo estas líneas a finales de mayo del año 2020. La pandemia causada por el SARS-CoV-2 recorre el planeta. Hasta ayer, el número de infectados en el mundo rondaba los 5 millones y se habrían producido más de 330.000 muertes. Como toda catástrofe, real o imaginaria, esta pandemia ha supuesto un desafío para nuestra capacidad de aprehensión y de interpretación individual y colectiva. Es decir, este evento ha constituido y constituye un problema de representación que se ha resuelto, con más o menos fortuna, mediante diversas narrativas; por ejemplo, la que lo representa y explica como una consecuencia inevitable de nuestro actual modo de administrar la existencia colectiva (de explotación intensiva e incontrolada), y que de algún modo interseca con la que entiende la pandemia como una forma de castigo de la «naturaleza» por los mismos excesos, o la que considera esta coyuntura como un desafío y una oportunidad para la superación del capitalismo. Las narrativas han sido múltiples. Con todo, centraré mi comentario apenas en una de estas líneas, quizá la más divulgada y la de mayor consenso: la que piensa la pandemia como, simple y llanamente, un ataque, por la razón que sea, contra la especie humana.

Según esta línea interpretativa, no se trata únicamente de que la humanidad esté en peligro, se trata de que la humanidad «está bajo ataque». En el interior de este tropo mayor, que entre sus componentes básicos cuenta con una víctima designada (el ser humano) y un victimario (el virus), se articula una red de tropos menores casi intercambiables que ha servido para resolver los problemas más inmediatos de representación que trae consigo un «enemigo» con las características de un virus: invisible, innumerable y potencialmente mortal. El problema de la representación visual de la entidad hostil se resolvió de manera tan simple y eficaz que la imagen ganó omnipresencia: una esfera espigada de color encendido (rosa o púrpura) que flota en el espacio acompañada, a poquísima distancia, por otras esferas idénticas. Una especie de mina aérea innumerable repetida en todos los monitores del planeta.

En otro nivel, el discursivo, las metáforas se tornan más interesantes. Dentro del tropo mayor que aquí comentamos, el del atacante o victimario, al virus se le ha conocido al menos de tres diferentes formas: «el enemigo invisible», «el atracador, el asaltante» — como lo llamó famosamente Boris Johnson (Fresneda, 2020) — y el «monstruo». De esta última forma lo llamó, por ejemplo, el subsecretario de la OMS, Ranieri Guerra: «El Covid-19 es un monstruo, ataca a todo el sistema» (De Bac, 2020), afirmó en nombre de la institución. Este tropo particular tiene sus derivados y variantes. Por ejemplo, en *Pandemic!*, Žižek (2020) caracteriza al virus como *undead*, «muerto viviente», como lo son los zombis y los vampiros¹. El recurso a la metáfora del monstruo en estas circunstancias manifiesta, por otra parte, una cierta forma de pensar nuestra posición en el mundo cuyas profundas implicaciones me veo obligado, por ahora, a dejar de lado para centrarme en un factor estrechamente ligado a la noción de monstruo: el factor horror.

El de *lo monstruoso* es un concepto complejo; aquí lo utilizo apenas en su acepción más inmediata: el monstruo como aquello que no es humano, una anomalía, una amenaza y una instancia hostil por principio. En ciertas lecturas, un elemento clave es que el monstruo produce un grado variable de repulsión, tal vez porque excede la imagen de la naturaleza como un proceso siempre regular y siempre regulado. Además, un monstruo es también, como se sabe, un agente de terror y, muchas veces, de horror. Aquí, una distinción rápida aunque siempre necesaria: *terror* lo entiendo simplemente como miedo extremo. El terror experimentado por algunos durante la pandemia y debido, por ejemplo, al miedo a ser infectado y consecuentemente hospitalizado y puesto en peligro de muerte explica, en un primer acercamiento, la utilización del tropo del monstruo: el virus es un agente de nuestra destrucción individual y colectiva, una entidad temible. *El horror*, en cambio, exige una definición más elaborada. Presento aquí una, proveniente de tres fuentes diferentes.

¹ Cito el párrafo completo porque es un buen ejemplo de ejercicio de representación: «Lo que debemos aceptar y con lo que debemos reconciliarnos es con que hay un substrato de vida, la vida de los virus, de muerto viviente, estúpidamente repetitiva y pre-sexual, que siempre ha estado ahí y que siempre estará con nosotros como una sombra oscura, que supone una amenaza a nuestra sobrevivencia, y que explota cuando menos lo esperamos» (Žižek, 2020, p. 61).

Para Thomas Metzinger, hay un conflicto integrado en el modelo humano entre 1) el imperativo biológico de sobrevivencia que dicta que «No debes morir», y 2) el modelo cognitivo originado en el lóbulo frontal que nos hace animales claramente conscientes de nuestra muerte inevitable. Además, según Metzinger, existe en la especie una búsqueda constante de completud a través de la superación de esta escisión (Tippett et al., 2011).

Desde otra perspectiva, Eugene Thacker (2015), en *En el polvo de este planeta*, afirma que el horror deberá entenderse como aquello que concierne a los límites de lo humano en el enfrentamiento no solo con el *Mundo* (con mayúscula y que representa el Mundo-para-nosotros; es decir, el mundo interpretado, el mundo, digamos, humanizado), ni con la *Tierra* (el mundo anterior a nuestra interpretación, lo que sería el mundo-en-sí), sino en el enfrentamiento con el *Planeta*, entendido como el mundo-sin-nosotros los humanos, lo que equivaldría a nuestra sustracción de la faz de la Tierra. Para Thacker, el horror concierne por tanto a 1) el límite de lo pensable, y 2) a lo inhumano, como inhumana es esta masa en órbita alrededor de una estrella entre millones.

Por último, Lovecraft, siempre Lovecraft, en la famosa apertura de *La llamada de Cthulhu*:

Algún día, la reconstrucción de conocimientos dispersos nos dará a conocer tan terribles panorámicas de la realidad, y lo terrorífico del lugar que ocupamos en ella, que sólo podremos enloquecer como consecuencia de tal revelación, o huir de la mortífera luz hacia la paz y seguridad de una nueva era de tinieblas. (2010, p. 215)

El horror lo entiendo, entonces, como la manifestación sensible de la imposible reconciliación entre los dos elementos: por un lado, el imperativo de sobrevivencia y, por el otro, el conocimiento no solo de nuestra mortalidad, sino del «terrorífico lugar que ocupamos» en la realidad, el conocimiento de nuestra precaria y efímera existencia en el planeta y en el cosmos.

El conocimiento, o, mejor, un cierto tipo de conocimiento, es, pues, un ingrediente esencial en el horror. En este sentido, hay fuertes razones para pensar que somos más susceptibles al horror conforme pasa el tiempo, es decir, conforme más se acumulan y se ponen en relación descubrimientos y conocimientos generados principalmente en las ciencias experimentales².

La imagen, el modelo humano, está bajo asedio. El desierto crece y se nos inunda la casa al mismo tiempo. Según todas las evidencias, hay una calamidad que espera inexorable por nosotros en un punto indeterminado del futuro. A veces parece aproximarse (con cada nueva pandemia, por ejemplo), otras (las menos), desaparecer momentáneamente en la distancia. Pero, ante los signos de desastre cada vez más numerosos e innegables, comenzamos a pensar la posibilidad de nuestra extinción de otra manera. El pensamiento se ha visto obligado a ir reubicando sus horizontes: de la muerte individual a la extinción de la especie; a la destrucción del planeta y, ya en el nivel cósmico, a la consumición solar y la aniquilación del universo. Nuestras investigaciones acerca del interior de nuestro organismo nos muestran lo inhumano dentro de nosotros mismos: «Nuestro genoma está plagado de virus. De hecho, los expertos estiman que en torno al 80 % de nuestro ADN tiene un origen vírico» (Otero, 2016). ¿Y qué arrojan nuestras indagaciones en el cosmos? Silencio, silencio absoluto. Lo desconocido, «ilimitado y espantoso», diría Lovecraft, no es malo, es algo quizá peor: es indiferente a todo lo humano, a los deseos, miedos, necesidades, esperanzas e imágenes de nuestra especie.

2 Doy dos ejemplos. La teoría del yo fenomenológico de Metzinger: «el yo es una ilusión» es ya un lugar común y un malentendido; según los descubrimientos en neurociencia, esa ilusión del yo es una ilusión de nadie, o sea, no hay nadie engañado aquí ni hay nadie a quien engañar. El yo no es una entidad, es un proceso, una imagen, la consciencia es solo apariencia, nunca hubo ni habrá nadie. Ciertamente, está la cueva de Platón con sus sombras, pero la cueva está vacía, ahí no hubo nunca nadie. Y la teoría del holobionte de Lynn Margulis: al ser humano no lo constituye un organismo, lo que hay es una unidad evolutiva conformada mayormente por organismos no humanos; el cuerpo humano es mayormente inhumano. El número de microorganismos en nuestro cuerpo sobrepasa, y por mucho, el número de células humanas. Han evolucionado con nosotros, nos determinan (desde el nivel genético hasta el nivel psíquico), nos usan y los usamos, o, mejor dicho, el cuerpo los usa para sobrevivir en casi todas las funciones.

Retomando, los virus son para el humano una franca anomalía: entidades entre lo vivo y lo no vivo, entre lo orgánico y lo inorgánico, cuya labor, cuando dejan la inercia, no es más que la replicación exitosa, pero cuya permanencia depende más de imprevisibles mutaciones y cuyo origen es, como el origen del universo y de la vida, materia de especulación más que de certezas. En palabras de Peter Medawar, inmunólogo, los virus son «una mala noticia envuelta en una proteína» (Crawford, 2011, p. 4). Efectivamente, bajo ciertas (desastrosas) circunstancias, se trata de malas noticias para nuestro modelo humano, para nuestra imagen de nosotros mismos en el planeta. Los virus podrían actuar como el agente de extinción de nuestra especie, son entidades que tienen origen en un planeta antes de nosotros y muy seguramente permanecerán aquí después de nosotros. Pero los virus no nos necesitan para existir ni para replicarse más de lo que necesitan cualquier otro medio que reúna ciertas mínimas características³. Los virus, por tanto, no nos atacan: unos pocos de entre ellos apenas funcionan en y a través de nuestras células y son, como el cosmos y como todo lo que no es humano, completamente indiferentes a nosotros.

Según todas las evidencias, no solo nos espera la ruina como especie, sino que, además, esa ruina, en todos los ámbitos fuera del humano, carecerá de cualquier sentido e importancia. Estamos obligados a reconciliarnos, como especie, con esta idea, pero el horror nos mostrará, siempre que vuelva, que aún no lo habremos conseguido.

³ Aquí vale la pena tener en cuenta el fenómeno conocido como el «monstruo de Spiegelman», resultado de un experimento en que, para decirlo de manera sencilla, un virus se simplifica consecutivamente reduciendo su número de nucleótidos hasta el mínimo esencial para llevar a cabo una replicación exitosa y usar esta reducción como ventaja evolutiva (Kacian et al., 1972).

Referencias

Crawford, D. (2011). *Viruses. A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

De Bac, M. (2020, 29 de abril). Ranieri Guerra, subdirector de la OMS: «El Covid-19 es un monstruo, ataca a todo el sistema. Hay muchas incógnitas por resolver». *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/ciencia-y-salud/salud/2020/04/29/5ea997b4fc6c83f4028b45d1.html>

Fresneda, C. (2020, 17 de abril). Boris Johnson pide paciencia a los británicos: «Es demasiado pronto para levantar el cerrojo». *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/internacional/2020/04/27/5ea68390fdddff47498b45e6.html>

Kacian, D. L., Mills, D. R., Kramer, F. R. y Spiegelman, S. (1972). A Replicating RNA Molecule Suitable for a Detailed Analysis of Extracellular Evolution and Replication. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 69(10), 3038-3042. <https://doi.org/10.1073/pnas.69.10.3038>

Lovecraft, H. P. (2010). *Narrativa completa: Vol. 1* (J. A. Molina Foix, F. Torres Oliver, J. M. Nebreda, Trad.). Valdemar.

Otero, A. (2016, 4 de marzo). Los virus ancestrales de nuestro ADN nos ayudan a combatir las infecciones. *Diario ABC*. https://www.abc.es/salud/enfermedades/abci-virus-ancestrales-nuestro-ayudan-combatir-infecciones-201603040331_noticia.html

Thacker, E. (2015). *En el polvo de este planeta. El horror de la filosofía vol. 1* (H. Castignani, Trad.). Materia Oscura.

Tippett, K., Metzinger, T., Thompson, E. y Van Lommel, P. (2011). To Be or Not to Be: The Self as Illusion. *Annals of the New York Academy of Sciences*, (1234), 5-18. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.2011.06181.x>

Žižek, S. (2020). *Pandemic!* OR Books.

Franois Laruelle: el último neoplatónico



Ernesto Castro

En el principio era Parménides. El título del ensayo divulgativo de Peter Kingsley *En los oscuros lugares del saber* (1999/2019), a partir del cual toma su nombre el seminario donde se publica este ensayo, es una referencia al poema de Parménides. También del *Parménides* — esta vez no la persona, sino el diálogo platónico homónimo, donde el eleata interviene como personaje principal — proviene la filosofía neoplatónica. Pues bien, el filósofo actual del que Fernando Manjarrés y yo mismo departimos en nuestra sesión del seminario está influido también por esa fuente filosófica parmenídea. Hablamos de François Laruelle, el fundador de la no filosofía, un sistema teórico que pretende analizar tanto el pensamiento científico como el filosófico desde la perspectiva de lo Uno. Sobre lo Uno y lo Otro versa también la segunda parte del *Parménides*, de donde Plotino, el padre del neoplatonismo, llegó a la conclusión de que en el origen de todas las cosas hay una unidad inefable y trascendente. Como veremos a lo largo de este texto, que ofrecemos a modo de introducción a la obra de Laruelle — pues la primera traducción al castellano de un libro suyo la acometerá próximamente mi interlocutor en el seminario, Manjarrés, desde su valiente editorial, Materia Oscura, donde se han publicado los libros de filosofía más arriesgados del último lustro en España —, los paralelismos del pensamiento laruelleano con la tradición parmenídea, neoplatónica y, en general, gnóstica son muy abundantes.

Lo primero que hay que decir de Laruelle es que él mismo ha dividido su trayectoria filosófica en varios periodos: Filosofía I (1971-1978), Filosofía II (1981-1992), Filosofía III (1995-2000), Filosofía IV (2002-2007) y Filosofía V (2008-). Filosofía I es el periodo de formación, en el que el francés escribió sus primeras obras a la sombra de la tradición filosófica patria. Basta con leer el título de su segundo libro, *Máquinas libidinales: Deconstrucción y libido de la escritura* (*Machines textuelles: Déconstruction et libido d'écriture*, 1976), para percatarse de la influencia que ejercieron sobre él Gilles Deleuze y Jacques Derrida. Bajo la dirección de Paul Ricœur, Laruelle hizo su tesis doctoral sobre Félix Ravaisson, un filósofo espiritualista del siglo XIX, muy conocido entonces, pero hoy prácticamente olvidado. En su obra cumbre, *Del hábito* (*De l'habitude*, 1831), Ravaisson afirma que el espacio es la dimensión de la permanencia, de la necesidad y de la materia, mientras

que el tiempo sería, a su juicio, la dimensión del cambio, de la libertad y de la vida. En la intersección entre ambas dimensiones se encuentran los hábitos, que combinan el mecanicismo de la materia y la finalidad de la vida conformando una «segunda naturaleza» sobre la cual se despliegan los fines propios del ser humano (el bien y la belleza como símbolos de Dios). Es importante recordar este trasfondo espiritualista de Laruelle para comprender las acusaciones de misticismo y humanismo que Brassier le lanzará posteriormente.

Filosofía II es el periodo de distanciamiento respecto de esa y de todas las tradiciones filosóficas. En *Filosofías de la diferencia: Introducción crítica* (*Les Philosophies de la différence: Introduction critique*, 1986), Laruelle diagnostica en todos los filósofos una especie de petición de principio, una suerte de mecanismo de autopostulación que él bautiza como «la decisión» o «el principio de filosofía suficiente». La decisión filosófica consta de tres momentos: un primer paso, en el que la realidad se divide en una *díada* (el arquetipo de la *díada* filosófica es la distinción entre la immanencia y la trascendencia, que cumple un papel importante en la filosofía meillassouxista); un segundo paso, en el que los dos términos de la *díada* *se hibridan*, se mezclan de tal forma que uno de ellos aparece anfibológicamente dos veces (véase, por ejemplo, la immanencia como *data a posteriori* y como *factum a priori* en la filosofía kantiana: para Immanuel Kant, tan immanentes son los hechos o *data* de los sentidos como el hecho o *factum del deber*, a pesar de que los primeros se perciben *a posteriori* y el segundo se *capta a priori*); y un tercer paso, en el que los dos términos de la *díada* se sintetizan mediante alguna suerte de procedimiento trascendental que fundamenta especularmente a la propia filosofía y que cada filósofo pretende monopolizar al entrar en controversia con otros sistemas filosóficos. ¿Ejemplos de este último paso? Abundantísimos: la negación determinada como mediación entre la sustancia y el sujeto en la filosofía hegeliana; el ser ahí como mediación entre el ser y el ente en la filosofía heideggeriana; la indiferenciación como mediación entre lo virtual y lo actual en la filosofía deleuziana, etc. De este modo, todos los filósofos pretenden ser los únicos que se han dado cuenta de la existencia de una *díada* que su propio sistema filosófico mediatizaría de una manera poco menos que providencial.

Así las cosas, el objetivo de la no filosofía de Laruelle consiste en «suspender» el principio de filosofía suficiente mediante la «fuerza-(del)-pensamiento», de manera que no haya ninguna razón para «decidirse» por un sistema filosófico en detrimento del resto y la arena de la filosofía pueda ser pacífica y democrática en vez de belicosa y autoritaria. Hay que darse cuenta de que la no filosofía no es una antifilosofía. Laruelle la ha comparado con las geometrías no euclídeas. Del mismo modo que los geómetras no euclídeos no pretenden negar a Euclides, sino simplemente explorar nuevos campos matemáticos prescindiendo del quinto axioma de las paralelas, los no filósofos no pretenden negar la filosofía, sino explorar nuevos campos intelectuales prescindiendo de la decisión filosófica. Durante el periodo Filosofía II, esta comparación pretendía ser algo más que un refugio de los ignorantes, algo más que una analogía *for dummies*. En *Filosofía y no filosofía (Philosophie et non-philosophie, 1989)*, Laruelle declaró que la no filosofía aspiraba a ser una ciencia metafilosófica y que la ciencia es superior a la filosofía porque tiene una aprehensión inmediata de «lo Real».

Ahora bien, intentar explicar en qué consiste esa aprehensión inmediata de lo Real supone incurrir en un discurso peligrosamente vagaroso, más próximo a la mística neoplatónica que a la ciencia del siglo XXI. En el libro *En tanto que uno (En tant qu'un, 1991)*, Laruelle proclama que la ciencia tiene una «visión-en-Uno» de lo Real porque procede axiomáticamente, partiendo de unos principios que da por verdaderos sin justificarlos; frente a la filosofía, que pretende justificar reflexivamente sus propios principios, incurriendo irremediabilmente en la petición de principio característica de la decisión filosófica. En este punto, Laruelle habla como Plotino: lo Uno está más allá del ser, no puede ser pensado y «determina-en-última-instancia» toda la realidad. La única diferencia entre Plotino y Laruelle es que para el primero lo Uno es una trascendencia absoluta, mientras que para el segundo es una «inmanencia radical». Para el primero, lo Uno es el punto de llegada, la meta de la reflexión filosófica, mientras que para el segundo es el punto de partida, el origen de los axiomas científicos. Las ciencias tienen una visión-en-Uno de lo Real no porque tengan a lo Uno como su objeto de estudio, sino porque proceden de una manera similar a como lo Uno determina la realidad: unilateralmente (axiomáticamente,

científicamente) y no recíprocamente (reflexivamente, filosóficamente). Dicho en la jerga *laruelleana*: las ciencias tienen una «representación no tética» de lo Real y se «adecuan-sin-correspondencia» a lo Uno.

¿Esto significa que lo Uno es múltiple y divisible, como múltiples y divisibles son los axiomas de las ciencias? Este tipo de cuestiones llevaron a Laruelle a abandonar, durante el periodo Filosofía III, el presupuesto cientificista de que la ciencia está por encima de la filosofía. En *Principios de la no filosofía (Principes de la non-philosophie, 1996)*, Laruelle interpone una instancia trascendental (la «dualidad radical») entre la inmanencia radical de lo Real-Uno y la trascendencia relativa de la ciencia-filosofía, de manera que la segunda queda determinada unilateralmente por la primera. La dualidad radical se describe como un «clon» de lo Real-Uno, «efectuado» por la ciencia-filosofía. En otras palabras, esta instancia trascendental se encuentra, por un lado, en una relación unilateral con la inmanencia radical y, por el otro, en una relación recíproca con la trascendencia relativa. Dicho esquemáticamente es:

la inmanencia radical (lo Real/Uno) → la instancia trascendental (la dualidad radical) ↔ la trascendencia relativa (la filosofía/ciencia).

La objeción que se puede plantear a este esquema es que reproduce los pasos de la decisión filosófica: en primer lugar, la realidad se divide en una díada (la inmanencia radical y la trascendencia relativa); a continuación, los dos términos de esa díada se hibridan de tal forma que uno de ellos aparece anfibológicamente dos veces (la radicalidad se predica tanto de la inmanencia como de la dualidad); finalmente, los términos se sintetizan mediante una suerte de procedimiento trascendental —llamado «fuerza-(del)-pensamiento»— que la no filosofía pretende monopolizar a la hora de entrar en controversia con otros sistemas filosóficos. Ahora bien, en este periodo de su trayectoria filosófica Laruelle ya no se opone frontalmente a la decisión filosófica. Una vez abandonado el presupuesto cientificista de que la ciencia es superior a la filosofía, la no filosofía ya no pretende ser una ciencia pacificadora y democratizadora de la arena filosófica que explore nuevas posibilidades prescindiendo del principio de filosofía suficiente, sino que se trata de un método «herético» y «riguroso» para abordar

viejos temas filosóficos. A esto justamente se dedicará Laruelle durante el periodo Filosofía IV: a abordar desde un punto de vista no filosófico temas tales como la política, la ética, la religión o el arte.

Claro que sobre política ya había escrito previamente nuestro no filósofo. En *Nietzsche contra Heidegger: Tesis para una política nietzscheana* (*Nietzsche contre Heidegger: Thèses pour une politique nietzschéenne*, 1977), un libro del periodo Filosofía I, Laruelle define el espectro político a partir de los parámetros de la autoridad, la rebelión, el fascismo y la resistencia; y afirma que Nietzsche es una «máquina política» que «asumió el fascismo en la historia para así vencerlo mejor» (Laruelle, 1977, p. 15). Y en *Una biografía del hombre ordinario* (*Une biographie de l'homme ordinaire: Des Autorités et des Minorités*, 1985), del periodo Filosofía II, se propone, contra la política de la autoridad, una política de las minorías basada en el principio de que «el hombre es un ser vivo místico condenado a la acción, un ser contemplativo destinado a la praxis por razones que le son desconocidas» (Laruelle, 1985, p. 7). Así pues, Laruelle ya tenía una propuesta política positiva mucho antes de que Brassier se propusiera formular una.

Pero no es hasta el periodo Filosofía III, con *Introducción al no marxismo* (*Introduction aux sciences génériques*, 2008), que Laruelle vincula su propuesta política positiva con su pretensión de pacificar y democratizar el campo filosófico. Así, escribe que «la democracia de la última instancia puede, con todo, llamarse “comunismo” [...] si por comunismo se entiende la constante genérica de la historia» (Laruelle, 2008, pp. 98-99). En *Teoría general de las víctimas* (*Théorie générale des victimes*, 2012), Laruelle complementa este comunismo *sui generis* con una ética de la víctima como sujeto-Extraño. La víctima está unilateralmente determinada por el crimen que se comete contra ella y, en este sentido, se adecua a la esencia genérica del Hombre como primer-nombre de lo Real. Según Laruelle, la causa en última instancia de la revuelta no es el heroísmo, sino el *victimato*. Así pues, «para nosotros-los-gnósticos y nosotros-los-genéricos, este es el papel del intelectual: ayudar a las víctimas en su levantamiento, imitar y prolongar ese levantamiento en las dimensiones humanas del pensamiento» (Laruelle, 2012, p. 45). En el periodo Filosofía IV, el término *gnosis* pierde el significado

epistémico y político que le atribuyó Brassier y adquiere un significado religioso a manos de Laruelle. En *El Cristo futuro (Le Christ futur: une leçon d'hérésie, 2002)*, la no filosofía se presenta como una herejía que cree que la existencia del mundo es un error y que la salvación se alcanza exclusivamente a través del conocimiento capaz de *desempoderar* la filosofía. Tal y como escribe Laruelle (2002): «Nosotros somos los nuevos gnósticos que piensan que hay una salvación incluso del mal. La filosofía, forma del Mundo, es nuestra prisión» (p. 41). Para más inri, en *Mística no filosófica para uso de los contemporáneos (Mystique non-philosophique à l'usage des contemporains, 2007)*, el propio Laruelle equipara el estilo literario de la no filosofía con el *hesicanismo*, una práctica ascética cristiana que consiste en repetir mántricamente las mismas frases sin sentido. En ese libro se distingue entre la mística y lo místico: la primera versa sobre la unidad con una alteridad trascendente; lo segundo, sobre la unidad con una mismidad inmanente. Como es evidente, la no filosofía apuesta por lo segundo. De este modo, se cierra el círculo, la «esfera bien redondeada» de Parménides con la que comenzamos este texto: Laruelle, al igual que toda la tradición neoplatónica anterior, apuesta por el saber oscuro.

Referencias

- Kingsley, P. (2019). *En los oscuros lugares del saber* (C. Francí, Trad.). Atalanta. (Obra original publicada en 1999)
- Laruelle, F. (1971). *Phénomène et différence: Éssai sur l'ontologie de Ravaisson*. Klincksieck.
- Laruelle, F. (1976). *Machines textuelles: Déconstruction et libido d'écriture*. Seuil.
- Laruelle, F. (1977). *Nietzsche contra Heidegger: Thèses pour une politique nietzschéenne*. Payot.
- Laruelle, F. (1981). *Le principe de minorité*. Aubier.
- Laruelle, F. (1985). *Une biographie de l'homme ordinaire: Des Autorités et des Minorités*. PUF.
- Laruelle, F. (1986). *Les Philosophies de la différence. Introduction critique*. PUF.
- Laruelle, F. (1989). *Philosophie et non-philosophie*. Mardaga.
- Laruelle, F. (1991). *En tant qu'un. La non-philosophie expliquée au philosophes*. Aubier.
- Laruelle, F. (1996). *Principes de la non-philosophie*. PUF.
- Laruelle, F. (2002). *Le Christ futur: une leçon d'hérésie*. Exils.
- Laruelle, F. (2007). *Mystique non-philosophique à l'usage des contemporains*. L'Harmat.
- Laruelle, F. (2008). *Introduction aux sciences génériques*. Pétra.
- Laruelle, F. (2011). *Anti-Badiou: sur l'introduction du maoïsme dans la philosophie*. Kimé.
- Laruelle, F. (2012). *Théorie générale des victimes. Mille et une nuits*.
- Ravaisson, F. (1838). *De l'habitude*. Fournier.

**... Y vivirás en
el terror.
Notas sobre
la ficción de
horror y el
horror de la
filosofía**



Jesús Palacios

El siglo XXI ha comenzado inmerso en una sensación ominosa de incertidumbre histórica e incluso existencial indefinida que, de una forma u otra, ha cristalizado a su vez en un interés renovado e inédito, dentro del campo del pensamiento académico y la filosofía, por la ficción fantástica y de horror, y más específicamente por el campo arduamente delimitado por el término anglosajón *weird fiction*, que podríamos traducir como ficción de lo extraño, asimilando en gran medida este *extraño* a lo que Freud etiquetara como *unheimlich* en su famoso ensayo al respecto, aunque, por supuesto, sin que esta asimilación agote su significado o significados, más amplios y variados (por ejemplo, el horror cósmico lovecraftiano).

Hasta hace poco más de unas décadas, el estudio académico de la ficción fantástica, tanto en el campo literario como en otras disciplinas artísticas, se centraba sobre todo en sus componentes lingüísticos, estéticos, sociológicos e históricos, ya fuera en la definición de lo que es (o no es) lo *fantástico* (Todorov) o en el papel que, a través de una función esencialmente catártica e incluso a menudo despectivamente etiquetada como «escapista», desempeña la ficción fantástica en relación con la sociedad y la cultura, bien como reflejo de sus ansiedades, bien como motor de las mismas. La novela gótica, el cine de terror, la ciencia ficción — literaria y cinematográfica —, los cuentos de hadas y, en fin, todas las variantes de lo fantástico y maravilloso (sin entrar en más sutilezas) han sido objeto, sobre todo desde los años 60 del siglo pasado, de incontables análisis formales y formalistas, críticos y sociológicos, históricos, estéticos, psicoanalíticos, textuales, estructuralistas y sociopolíticos que, sin duda, contribuyeron a dignificar su papel dentro de los estudios académicos, pero que trataban y, en muchos casos, siguen tratando el género como sujeto *pasivo* en lugar de como sujeto *activo*, como un *vehículo* transmisor de interpretaciones de la realidad en lugar de como un *motor* generador de múltiples interpretaciones posibles e imposibles de distintas realidades. Los puntos de vista marxistas, psicoanalíticos, antropológicos, estéticos o sociológicos aplicados por críticos, historiadores y teóricos tan distintos como Todorov, Freud, Caillois, Llopis, Sadoul, Álvarez Villar, Bataille, Eco, Vax, Suvin, Skal o Žižek, entre muchos otros, por ricos y enriquecedores que sean, no dejan de poner a la ficción fantástica — por utilizar el

símil — en el diván del paciente para analizar sus sueños y pesadillas, explicando, de esta forma, toda suerte de relaciones entre estos y las realidades económicas y de clase, culturales, históricas o sociales que conforman nuestro entorno. Una tendencia que, con la multiplicación *ad absurdum* de campos especializados dentro del ámbito académico, debida a la introducción desmesurada de los estudios de género y multiculturales, ha supuesto la infinita ramificación de estos análisis en interminables discursos acerca de lo fantástico y la identidad de género o de clase, el feminismo, el etnocentrismo, etc., que, pese a las apariencias, no aporta sino una iteración agotadora. En raras ocasiones, si es que hay alguna, se le reconoce a la ficción fantástica el papel de generar conceptos valiosos *per se*; menos aún la de constituir, por su propia naturaleza, una fuerza motriz para el pensamiento, capaz de construir — o destruir — modelos teóricos complejos de la realidad, constituyéndose en genuino instrumento cognitivo portador de conocimiento o cuestionador del mismo. Ahora, las cosas han cambiado.

Escribiendo estas líneas en un mundo que ha hecho realidad muchas de las especulaciones propias del género de ciencia ficción y horror (una pandemia global de efectos aparentemente devastadores, medidas políticas de control social inéditas desde la Segunda Guerra Mundial, la aceleración de los procesos de transición a una sociedad de paradigma digital y virtual, acompañada por la disolución de las clases medias y la sociedad del bienestar...), resultaría fácil dejarse llevar por el entusiasmo apocalíptico y olvidar que, ante todo, la ficción fantástica es un género cuya *raison d'être* esencial es emocionar, entretener y asustar al lector — o espectador —, haciéndole pasar un buen/mal rato, evadiéndole de su realidad inmediata, cumpliendo así una función catártica, cuando no terapéutica, nada desdeñable en sí. La mayoría de sus provocadores efectos intelectuales, que llevan al lector a plantearse cuestiones esencialmente filosóficas, a veces de profundidad abisal, son efectos secundarios, «daños» colaterales, provocados por el impacto de un género narrativo que tiene en el cuestionamiento de la realidad su principal rasgo de identidad. Una vez dicho esto, es necesario también aclarar que existe un rango muy amplio de intención y alcance dentro del propio género — o géneros — de lo fantástico y extraño. No es lo mismo Kafka que Stephen King, ni Borges que Dean Koontz, ni el Henry James

de *The Turn of the Screw* (1898) que el James Herbert de *The Magic Cottage* (1986). Y, sin embargo, *sí* son a la vez y al tiempo lo mismo, porque lo interesante del fantástico extraño es que *su propia esencia, tanto o más que la calidad y pretensiones de los distintos autores, es la que constituye un instrumento cognitivo, analítico y creativo excepcional para la especulación filosófica*. Solo así entenderemos que un escritor de *pulp fiction* como H. P. Lovecraft, denostado por muchos críticos literarios por su estilo afectado, así como por sus tramas melodramáticas, se haya convertido en uno de los pensadores más influyentes en el siglo XXI, pues su concepto de horror cósmico deviene parte esencial del discurso de filósofos actuales como Ray Brassier, Reza Negarestani, Graham Harman o Eugene Thacker, amén de otros intelectuales como Michel Houellebecq, Iain Sinclair o el difunto Mark Fisher.

Ha sido, sin duda, el «movimiento» a menudo denominado, para disgusto de muchos de los implicados, realismo especulativo o materialismo especulativo el principal culpable de esta reificación intelectual, tan necesaria como, quizá, inevitable, de la literatura de lo extraño. De entre todos los asociados a este grupo, Eugene Thacker, autor de la trilogía *El horror de la filosofía*, compuesta por *En el polvo de este planeta* (2011/2015), *Rutilante cadáver especulativo* (2015/2018) y *Tentáculos más largos que la noche* (2015/2019), es quien de forma más sistemática ha recurrido al campo de lo fantástico, y complementariamente de lo esotérico, como instrumento de especulación filosófica estrictamente necesario para que, precisamente, la filosofía recupere su sentido como búsqueda del conocimiento de una realidad objetiva del mundo-sin-el-hombre, aun a sabiendas de que tal cosa es imposible. Thacker utiliza el género fantástico alternándolo con la escolástica medieval, la metafísica alemana, la teología negativa o el posestructuralismo, para denotar la naturaleza esencialmente teórica del mismo, subrayando su ventaja frente a las autolimitaciones impuestas al filósofo, tras el callejón sin salida al que se ha visto abocado a causa del materialismo dialéctico y el idealismo alemán. Especialmente en su segundo volumen, *Rutilante cadáver especulativo*, Thacker ratifica la muerte de la filosofía con la misma contundencia con que Nietzsche ratificara la de Dios en su momento: «¿No creen los filósofos, en el fondo, que de ser capaces de entender algo, lo hubiésemos hecho ya hace algún tiempo? Lo único que ha cambiado es

que ahora publicamos más libros, no mejores» (2018, p. 167). La conclusión a la que parece llegar el autor es que la única alternativa para mantener viva la llama de la reflexión filosófica es ampararse al calor del delirio de las especulaciones, a menudo visionarias, de lo fantástico y extraño. Frente al célebre axioma con el que Wittgenstein cierra lapidariamente su *Tractatus logico-philosophicus* (1921) — «De lo que no se puede hablar, hay que callar la boca» (2016, p. 278) —, con su categórica separación de filosofía y metafísica, tanto Thacker como varios de sus compañeros de promoción (Brassier, Meillassoux, Harman, Negarestani...) proponen una metafísica materialista que aproxima posiciones con la ciencia de vanguardia — desde la neurobiología a la física cuántica —, el género fantástico y, especialmente en el caso del propio Thacker, con la tradición hermética (no en vano ha creado el afortunado término de «estudios oculturales», con su parodia implícita, para referirse al estudio sistemático del esoterismo).

Este enfoque filosófico de la ficción de horror es radicalmente distinto a aquellos anteriores en los que su utilización era, como vimos, eminentemente analítica e incluso ejemplarizante — en el sentido de proporcionar *exempla* a partir de los cuales extraer moralejas aplicables a la realidad —, como si de un «simple» instrumento didáctico se tratara, una ilustración o, en el mejor de los casos, un texto cultural en relación dialéctica con el propio medio que lo genera, que debe examinarse e incluso *de-construirse* para determinar sus interacciones con los sistemas de producción de los que procede. Esta tendencia, por supuesto, no ha desaparecido y es característica de filósofos marxistas, deudores de la semiótica, el psicoanálisis, la escuela de Frankfurt y el estructuralismo, como Žižek, el converso Gilles Lipovetsky o incluso el también asociado al realismo especulativo Alberto Toscano, todos los cuales abundan en referencias al género fantástico y a otras mitologías de la cultura popular, bien para sostener sus puntos de vista, bien para ilustrarlos o para trazar una visión crítica de la sociedad-marco de sus diferentes expresiones, que se ve tanto reflejada como influida por ellas. Se trata de enfoques perfectamente lícitos, que abordan el material del que parten con respeto y rigor, pero que están mucho más cerca de la sociología, la filosofía política o la crítica cultural que de los objetivos que se marcan Thacker, Harman o Meillassoux. Para estos, la ficción

extraña y de horror es, en sí misma, una forma de expresión filosófica que genera pensamiento, reflexión y especulación, precisamente porque, desobedeciendo a Wittgenstein, se empeña en *no callar sobre aquello de lo que no se puede hablar*.

Aunque Thacker es el más entregado a la causa de la *weird fiction*, no es el único que se vale de ella para sus indagaciones. El nihilismo vitalista de Ray Brassier, expuesto y llevado a la sublimación en su voluminoso *Nihil desencadenado* (2007/2017), encuentra eco en la obra del escritor de horror contemporáneo Thomas Ligotti, cuyo ensayo *La conspiración contra la especie humana* (2010/2015) cuenta con prólogo del propio Brassier, quien no se priva de elogiar al autor dando cuenta de cómo este se halla «libre de las trabas de la deferencia servil a la utilidad social que mete en camisa de fuerza a la mayoría de los filósofos profesionales» (Ligotti, 2015, p. 16, prólogo de Brassier). Por su parte, Graham Harman no solo ha dedicado a Lovecraft su ensayo *Realismo raro. Lovecraft y la filosofía* (2012/2020), sino que su propia concepción de una «ontología orientada a objetos» (en algunos sentidos equivalente a la búsqueda del «mundo-sin-nosotros» de Thacker) se nutre también de motivos presentes en la urdimbre filosófica inherente al pensamiento lovecraftiano, más allá del horror cósmico. De hecho, el lenguaje distorsionado, alusivo y analógico propio de Lovecraft, tantas veces denostado por críticos literarios como Edmund Wilson, se ha colado en el discurso académico de algunos autores pertenecientes al entorno del realismo especulativo. ¿Qué pensar, si no, de un párrafo como este?:

Si miramos a través de la grieta que se ha abierto de este modo hacia el absoluto, descubriremos una potencia más bien amenazante, algo sorda, capaz de destruir tanto a las cosas como a los mundos; algo capaz de engendrar monstruos de ilogismo; capaz también de no pasar nunca al acto; capaz por cierto de producir todos los sueños, pero también todas las pesadillas; capaz de cambios frenéticos y sin orden o, a la inversa, capaz de producir un Universo inmóvil hasta en sus rincones más ínfimos. Como una nube portadora de las más feroces tormentas, de los más extraños intervalos soleados, en el momento de una calma inquietante. (Meillassoux, 2015, pp. 106-107)

¿Y qué es el grimorio de Negarestani, *Ciclonopedia*, sino un artefacto literario de horror cósmico travestido en teoría-ficción hipermoderna?

La literatura fantástica y la filosofía comparten un origen común: la superación de la creencia religiosa pura, de la teología — con sus mitos y escatologías sobrenaturales —, como fundamento del entendimiento humano, a la que buscan sustituir, de un lado, con una elaborada forma de ficción artística y, de otro, con una perpetua indagación en «los principios más generales que organizan y orientan el conocimiento de la realidad, así como el sentido del obrar humano» (RAE, 2014) a partir de la razón y la lógica. Ambas proponen reemplazar la metafísica religiosa por una nueva metafísica materialista que se niega a aceptar los límites impuestos, en el caso de la ficción fantástica, por el realismo naturalista y, en el caso de la filosofía del realismo especulativo, por el correlativismo kantiano-hegeliano. Ambas apuntan, en un momento de crisis global a todos los niveles, a la agonía, si no a la muerte, de la filosofía misma, en el límite entre lo humano y lo no humano, donde «el sujeto de la filosofía debe asimismo reconocer que se encuentra ya muerto y que la filosofía no es ni un medio de afirmación ni una fuente de justificación, sino más bien el órgano de la extinción» (Brassier, 2017, p. 436). Ambas se necesitan urgente y obligatoriamente para seguir vivas — *pues no está muerto lo que yace eternamente* — más allá del discurso académico, como acelerantes de un proceso apocalíptico cuya deriva nos deparará, sin duda, extraños eones.

Referencias

- Brassier, R. (2017). *Nihil desencadenado (Ilustración y extinción)* (B. García Bercero, Trad.). Materia Oscura. (Obra original publicada en 2007)
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante* (N. Molines, Trad.). Alpha Decay.
- Freud, S. y Hoffmann, E. T. A. (1979). *Lo siniestro. El hombre de la arena* (L. López Ballesteros y C. Bravo Vilasante, Trad.). José J. de Olañeta Editor.
- Harman, G. (2015). *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias* (C. Iglesias, Trad.). Caja Negra Editora. (Obra original publicada en 2010)

Harman, G. (2020). *Realismo raro. Lovecraft y la filosofía* (A. Jiménez Morato y F. Fernández Giordano, Trads.). Holobionte Ediciones. (Obra original publicada en 2012)

Houellebecq, M. (2006). *H. P. Lovecraft: contra el mundo, contra la vida* (E. Castejón, Trad.). Siruela.

Ligotti, T. (2015). *La conspiración contra la especie humana* (J. A. Santos, Trad.). Valdemar.

Lovecraft, H. P. (2010). *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos* (J. A. Molina Foix, Trad.). Valdemar.

Meillassoux, Q. (2015). *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia* (M. Martínez, Trad.). Caja Negra Editora.

Negarestani, R. (2016). *Ciclonopedia (Complicidad con materiales anónimos)* (H. Castignani, Trad.). Materia Oscura.

Real Academia Española (RAE). (2014). Filosofía. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado 10 de diciembre de 2020, de <https://dle.rae.es/filosof%C3%ADa>

Thacker, E. (2015). *En el polvo de este planeta. El horror de la filosofía vol. 1* (H. Castignani, Trad.). Materia Oscura. (Obra original publicada en 2011)

Thacker, E. (2018). *Rutilante cadáver especulativo. El horror de la filosofía vol. 2* (F. Jota-Pérez, Trad.). Materia Oscura. (Obra original publicada en 2015)

Thacker, E. (2019). *Tentáculos más largos que la noche. El horror de la filosofía vol. 3* (F. Jota-Pérez, Trad.). Materia Oscura. (Obra original publicada en 2015)

Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica* (E. Gandolfo, Trad.). Paidós.

Wittgenstein, L. (2016). *Tractatus lógico-philosophicus* (L. M. Valdés Villanueva, Trad.). Tecnos. (Obra original publicada en 1921)

«El alma del pueblo»: un proyecto de antropología teatral desde la perspectiva del arte de los títeres

Yanisbel Victoria Martínez

El interés que la historia del teatro de muñecos tiene, la enorme extensión que abarca sobre la tierra, su antigüedad y variantes demuestra que no existe pueblo, civilización, régimen político, ni religión, indiferente a lo que constituye la expresión teatral popular más característica del mal y del bien, de lo justo y de lo injusto, del drama y del sainete, del mundo real y del imaginario.

Hermenegildo Lanz.

Paisajes, climas, vegetación, regímenes políticos, religiones, comidas, colores, vestimentas, ambientes, ritmos...; todo esto y más configura al ser humano, lo hace diferente a la vez que parecido, único en la variedad, similar en el conjunto. La relación con los objetos no es ajena a esta evidencia, desde los más cotidianos hasta las formas de navegación y transporte, las herramientas, los instrumentos musicales. El títere tradicional es una metáfora de estas diferentes vidas humanas. Está presente en culturas muy distantes, siempre síntesis del pensamiento, la espiritualidad, la sensibilidad, el saber hacer de cada sociedad. El títere es esa encrucijada en la que se encuentran y cruzan formas de artesanía, materiales y herramientas, danzas, músicas, cantos, mitos, historias, máscaras, formas teatrales. Toda la vida converge hacia el títere, y este es un hermoso reflejo de su gente, el alma del pueblo.

Hace cien años los intelectuales y artistas en toda Europa miraron con otros ojos hacia el teatro de títeres. En el siglo XX, en pleno apogeo de las vanguardias artísticas, estas incorporaron las figuras animadas como útiles en la renovación teatral que se llevó a cabo en todo el continente, como una herramienta artística más, sin prejuicios. Dentro de aquellas experiencias de vanguardia, la llevada a cabo por Federico García Lorca, Manuel de Falla y Hermenegildo Lanz en Granada, en los años 20 del siglo pasado, pretendió una renovación, pero también procuró reivindicar el valor de la tradición, del títere popular como semilla fértil de la modernidad.

Enrique Lanz, director de la compañía teatral granadina Títeres Etcétera y nieto de Hermenegildo Lanz, cree firmemente que hoy, casi cien años después, urge dar un paso más; pues si el siglo XX fue ese en el que se defendió el valor del títere tradicional y popular, el siglo XXI será ese en el que desaparezcan muchas de esas tradiciones que, tras múltiples generaciones, han llegado hasta nosotros: la gran rueda de la globalización, inevitablemente, pasará por encima de ellas.

Ese peligro de extinción que sufre nuestro patrimonio titiritero, lo entendimos de golpe hace algunos años, viendo el hermoso documental *Por los siete mares. Los últimos marineros a vela* (Hollander y Mertes, 1985), filmado hace tan solo tres o cuatro décadas. En la película aparecen marineros y formas de navegación que hoy ya no existen, como consecuencia de los acelerados cambios que nos ha impuesto la globalización.

Con los títeres ocurre algo parecido: en el último medio siglo formas tradicionales se han extinguido — como en Laos — y en otras, como el teatro de sombras en China, merma rápidamente su número de practicantes. Se da además el triste caso de que muchos maestros no tienen discípulos y, por tanto, la continuidad no está asegurada. En países como Malí, además, la amenaza de destrucción de estas figuras viene dada también por parte de los extremistas islámicos. Yaya Coulibaly, un titiritero de Malí, nos decía que, el día que su pueblo quiera saber cómo fue, tendrá que recurrir a los títeres para recordarlo. Porque los títeres son también la memoria de nuestras civilizaciones: nos cuentan de nuestros héroes, de nuestros dioses y demonios, de nuestras músicas, danzas, cantos, ritos; en definitiva, de nuestros modos de ser, relacionarnos y representarnos. Contienen además mucha información sobre los materiales, métodos constructivos y artesanías. Son efímeras metáforas de nuestras sociedades.

Aunque la Unesco ha declarado algunas de estas tradiciones como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, la amenaza está presente. Como los recursos naturales del planeta, los títeres tradicionales tienen sus días contados si no reaccionamos entre todos para su preservación. Más allá de esta alarma, constatamos la carencia de un estudio riguroso y de conjunto sobre las tradiciones titiriteras, que aborde estas prácticas desde un punto de vista científico y antropológico y proporcione material suficiente — en cantidad y calidad — para su conocimiento y difusión entre las futuras generaciones.

Por eso, conscientes de esta urgencia, en Títeres Etcétera decidimos documentar estas tradiciones, filmarlas para conservar algún rastro de ellas, registrarlas como forma de preservación de cara al futuro. Así, en el año 2009 iniciamos un proyecto de investigación y documentación llamado «El alma del pueblo».

Entonces constatamos otra paradoja: íbamos a viajar para aprender de los grandes maestros, para documentar sus enseñanzas sobre un oficio milenario a punto de perderse, en un momento en el que la tecnología digital nos permite filmar y registrar estas tradiciones con mayor facilidad y resolución que nunca.

En Títeres Etcétera siempre nos hemos sentido atraídos por el teatro de títeres tradicional. Desentrañar ese «genoma teatral» ha sido algo esencial para nosotros y por eso el estudio de las tradiciones ha sido una constante en nuestros casi cuarenta años de experiencia. El ir al encuentro de maestros titiriteros tradicionales para conocer de cerca no solo sus espectáculos, sino sus modos de vida y trabajo, cómo transmiten a su vez el oficio titeril, lo vimos como una oportunidad excepcional de aprendizaje. También porque mucho de ese conocimiento no se halla documentado en libros, pues proviene de culturas de tradición oral, y es remitiéndonos a las fuentes directas que podemos acercarnos a él.

Con la experiencia y material acumulados durante estos rodajes, con la conciencia de la urgencia, la sensibilidad hacia el arte de los títeres y la empatía con los colegas, la compañía pretende crear un fondo, un archivo audiovisual de documentación de las tradiciones de títeres vivas y las relaciones con sus entornos sociales y naturales.

Este proyecto, «El alma del pueblo», lo iniciamos en 2009 y, en 2020, continuamos enfrascados en ello. El diario *El País* publicó en 2016 un artículo sobre el mismo y, con gran acierto, lo tituló «La obra sin fin». En la medida de las posibilidades que nuestra agenda nos permite, entre giras y giras de nuestros espectáculos o aprovechando los periplos de estas, viajamos para conocer otras tradiciones, para pasar jornadas viendo tallar la madera, circulando por carreteras polvorientas por el

interior de Malí o metidos en el agua con una compañía de Vietnam, para entrevistar a los maestros, a los artesanos, a los que guardan el saber milenario y nos lo ofrecen como un tesoro único.

Para conseguir la mejor calidad desde el punto de vista tecnológico, la inversión material es importante. Y lo hacemos sin ayudas públicas, lo financiamos (casi exclusivamente¹) con los recursos de nuestra propia compañía. Es un trabajo que hacemos para el presente, pero, sobre todo, con una perspectiva de responsabilidad hacia el futuro.

Intentamos documentar estas tradiciones desde un punto de vista casi holístico, pues no nos interesa solo ese trocito que el público ve, el del «espectáculo». Nos interesa toda la sabiduría que hay en torno a la tradición: ¿cómo vive un titiritero?, ¿cómo construye sus títeres?, ¿qué herramientas emplea?, ¿de dónde obtiene los materiales?, ¿qué pigmentos utiliza?, ¿cómo integra todos los saberes?, ¿cómo aprende?, ¿cómo transmite lo que sabe?, ¿cómo ensaya?, ¿cómo se transporta?, ¿qué conexión tiene todo eso con las culturas, las religiones, las danzas, las artesanías?

Si bien existe la antropología teatral como disciplina y está sistematizada, con sus tratados y terminología, esta se centra en el arte del actor. Nosotros intentamos acercarnos a la antropología teatral pero desde el punto de vista titiritero y en un formato audiovisual.

Es también una llamada de atención para tomar conciencia colectivamente de lo que fuimos y somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos, de la riqueza del patrimonio que tenemos y, sobre todo, del patrimonio que debemos y podemos aún salvar.

¹ Decimos casi exclusivamente, pues para el rodaje en Vietnam, en 2013, sí recibimos una ayuda de Unima Internacional, del Ministerio de Cultura de Vietnam y de la compañía Thang Long Water Puppet.

Referencias

Hollander, N. y Mertes, H. (Directores). (1985). *The Last Sailors: The Final Days of Working Sail* [Por los siete mares. Los últimos marinos a vela] [Documental]. Adventure Films Productions.

Valdés, I. (2016, 8 de abril). La obra sin fin. *El País*. https://elpais.com/cultura/2016/04/06/actualidad/1459962701_349548.html

**«Guerra»,
la narración
gráfica
experimental
de Sergio
García**

Rosario Velasco
Marisa Mancilla

No podemos hablar sobre investigación artística sin detenernos en la naturaleza del proceso artístico y referirnos a la capacidad que este tiene para adentrarse en territorios inexplorados y desafiar lo establecido. Como ejemplo de esta conjetura rescatamos un resumen de la entrevista en formato *podcast* realizada a Sergio García (García y Velasco, 2020) e incluida en el seminario de investigación «El saber oscuro. Ritos, senderos y tránsitos del conocimiento artístico», organizado en el marco de actividades de investigación, divulgación y transferencia del Festival de Artes Contemporáneas de Bellas Artes FACBA 20.

Sergio García es uno de los dibujantes españoles más apreciados en Nueva York y en París. Es profesor de la Facultad de Bellas Artes de Granada, historietista y teórico de la historieta. Trabaja con numerosas editoriales nacionales e internacionales. Actualmente está centrado en el periodismo gráfico y en la narración gráfica experimental. Colabora con el *New York Times* y con *El País*.

La contribución de Sergio García al seminario nos adentra en las profundidades teóricas y técnicas del dibujante, sus inquietudes y sus extensas investigaciones artísticas. Nos enseña su evolución dentro del mundo de la viñeta y cómo esta se ha expandido en su producción hacia la sala expositiva, espacio donde encuentra otra manera con la que articular un discurso normalmente marcado por la comunicación. En esa intersección entre la comunicación y el arte, Sergio nos muestra aspectos relevantes de sus últimas exposiciones, «Viñetas desbordadas», celebrada en el Centro José Guerrero, y, sobre todo, «Guerra», la más reciente, expuesta en el Museo Picasso de París.

La obra *Guerra* homenajea al *Guernica* de Picasso. El *Guernica* fue un gran encargo del Estado español a Pablo Picasso para el pabellón de España de la Exposición Internacional de París en 1937. La inspiración que impulsó a Picasso a pintar fueron los bombardeos efectuados por la aviación alemana, durante la guerra civil española, sobre Guernica, el pueblo vasco que da nombre a la obra:

Todo el concepto de la guerra que Picasso focaliza en el bombardeo, un bombardeo en general. Se habla que es Guernica, pero puede ser también el bombardeo y el ametrallamiento que hubo en Málaga, por ejemplo, cuando un montón de civiles huían de la provincia de Málaga y fueron ametrallados y bombardeados por el ejército alemán. De la misma manera, quería representar, no solamente ese fragmento, sino el conjunto de la obra..., cuáles son las razones de la guerra y, luego, cuáles son las consecuencias de la guerra, de ahí el nombre de la obra. (García y Velasco, 2020, min. 24:18)

En este trabajo manifiesta un desarrollo de la forma gráfica, narrativa e independiente más allá de los límites de la página. Esta pieza desborda las dos dimensiones y sustituye sugestivamente la puesta en página por la puesta en sala. El trabajo es un deleite narrativo: una enorme pieza de 27 m², dividida en 33 escenas en las que se acumulan infinidad de lecturas, ritmos y detalles:

Tenía muy claro desde el principio que quería contar una historia, no me puedo olvidar de que soy un dibujante de cómic. Y el cómic se basa en la fragmentación: justamente fragmentar el espacio para subdividirlo en unidades más pequeñas, que se llaman viñetas y que se articulan como el conjunto de la narración. Entonces, una de las primeras cosas que me obsesionaba era ver dividida en partes esa narración. Para ello, en una de las etapas de documentación me encontré con una radiografía del Reina Sofía y me di cuenta de que el bastidor del Guernica está dividido exactamente en 33 partes iguales. Me puse a investigar sobre ese bastidor y me di cuenta de que no era el bastidor original. (García y Velasco, 2020, min. 20:20)

El sentido gráfico que el autor estudia en esta pieza tiene su punto de partida en la estructura integrante y en la relación inherente e inseparable que él mantiene con el ámbito universitario: plantear desde la investigación, iniciar los procesos creativos desde la propia necesidad de investigar, de probar, de ir cambiando y mutando conforme se trabaja.

El bastidor original se lo quitaron en el MoMA en el año 64. Era ligeramente asimétrico y estaba rompiendo la tela. De hecho, si veis la parte inferior del *Guernica* que hay en el Reina Sofía, hay un reentelado en la esquina que corresponde a ese tirón. Después se volvió a hacer un bastidor — el mismo que se ha mantenido hasta nuestros días — que tiene una separación perfecta de 33 partes. Partí de esta división porque así podía trabajar en

formato de unidades más pequeñas, que me permitían hacer un enorme puzle con el que generar la obra a tamaño real (27 m² que corresponden al tamaño del original). Una vez que tuve esa división, había que darle una coherencia gráfica a todo ello, para no caer en la banalidad de que todo fuera un cómic normal y corriente que empezara por una esquina y acabara por la otra. (García y Velasco, 2020, min. 21:39)

La pieza, realizada con plumilla y tinta china, analiza el lenguaje pictórico de Picasso y juega con su misma sobriedad cromática. En ella se evidencia la tendencia hacia la fragmentación que García manifiesta en toda su producción y que en *Guerra* se despliega especialmente.

Básicamente se fragmenta en 3 filas y 11 columnas, es la división original del *Guernica*. 11 es un número impar, de modo que, en la columna central, se me ocurrió colocar un pantocrátor y, de esa manera, construir un retablo. De modo que, en la parte de la izquierda, queda articulada toda la narración previa a lo que ocurre antes de que la figura central — que ahora describiré la que es — emerja y luego decaiga. Es como el nacimiento y la muerte del ciclo de la vida. La figura que hay en el centro — el pantocrátor — refiere a un dictador [...] A la izquierda de este dictador pantocrátor, encontramos las razones de la guerra y, a la derecha, encontramos las consecuencias de la guerra. Y evidentemente, acaba con la muerte del dictador. Acaba muerto de la forma más ruin... (García y Velasco, 2020, min. 23:46)

La narrativa del cómic posee una cierta consciencia del medio, de la página, de la viñeta, en tanto que esta narrativa se enmarca en un espacio. Los autores de cómic juegan muy ágilmente con esta dimensión creando sorprendentes itinerarios que se manifiestan al leer, ya sea al utilizarse como efecto conclusivo, interrogativo o para generar ciertas emociones y sensaciones visuales impactantes. Un efecto en la narración, justo al pasar o al terminar una página, se desenvuelve en *Guerra* en un formato y un soporte donde todo está expuesto al unísono. La historia al completo se nos muestra desde una visión frontal en la que la navegación entre las distintas escenas se sucede en un único plano de 7,77 m de ancho por 3,49 m de alto. Este formato genera un recorrido concreto, concebido para que el espectador entre y enfrente la narración desde las particularidades del detalle:

En la primera parte (la que queda a la izquierda del pantocrátor) la lectura se desarrolla con el formato del bustrófedon, que es el dibujo en arado, un formato que yo uso mucho, basado en el dibujo de trayecto, una forma de dibujo y escritura previa al retorno de línea de la escritura convencional, en la que cuando llegas al final de la línea se continúa por la siguiente; es decir, se crea un efecto un poco extraño, ya que se tiene que jugar especularmente con la tipografía, y por eso, en la antigua Grecia, se inventa el retorno de línea. Pero, para el dibujo, este recurso es fantástico, porque tú creas una especie de hilo narrativo que empieza en la parte inferior del cuadro y sube hacia arriba para luego volver a bajar y a subir sucesivamente. Se comporta como un río. En *Guerra* vas navegando por los diferentes paneles hasta que llegas al pantocrátor. Una vez se llega al centro de la escena, la narración se sucede como una narración multilineal: hay una línea continua que avanza de izquierda a derecha, pero funcionan todas de forma simultánea, y este es el desarrollo compositivo de *Guerra*. Además, se evidencia claramente al aparecer en el centro el dictador: se nos muestra muy heroico, montado en su caballo, hasta que se cae de su montura, llega derrotado y muere. Esa parte central articula el resto del discurso gráfico, tanto arriba como abajo, complementando la historia al funcionar como una narración multilineal. De modo que se dan tres niveles de lectura: la primera lectura, como retablo; la segunda lectura, como estructura del camino, dibujo a trayecto o bustrófedon, y la tercera, como narración multilineal... (García y Velasco, 2020, min. 39:31)

En sus procesos de investigación artística, el autor siempre trabaja con algún tipo de referencia dentro del mundo de la historia del arte o del arte popular:

Me han interesado muchísimo, siempre, las formas de representación previas al Renacimiento. Me encanta cómo dibujaban los egipcios, también los dibujos de las cuevas rupestres, me gustan mucho los muros como contenedor. Siempre me ha sorprendido cómo se trabajará o cómo trabajan los pueblos primitivos, los niños con el abatimiento de plano, trabajar con los ejes de representación en el efecto de 90°, la jerarquía de representación... Siempre hay una imagen recurrente, muy potente, que sirve como imagen iniciática para poder generar esa narración. En el caso de *Guerra*, es un retablo medieval, con esa imagen tan poderosa del pantocrátor, que es una imagen muy hierática, muy autoritaria, muy fuerte, que es lo que yo quería como elemento referencial. (García y Velasco, 2020, min. 30:21)

Las conexiones que mantiene el trabajo de Sergio García con el tema del seminario, el saber oscuro, nos llevan a constatar cómo gran parte del proceso de creación artística desplegado en *Guerra* emana lóbrego de las imágenes acumuladas en la memoria colectiva de atroces documentos y relatos históricos. Transformado en el laboratorio creativo personal a través de íntimos procesos de investigación, este cúmulo de conocimientos muta en la obra de Sergio García para plantear «una nueva puesta en página» que, esta vez, invade la sala y que, como en la caverna del *iatromantis*, hilvana conexiones entre disciplinas y lenguajes provenientes de miradas divergentes y oscuras para revelarnos nuevos conocimientos.

Referencias

García, S. (Ponente) y Velasco, R. (Moderadora). (2020, mayo). Sergio García Sánchez: Narración gráfica experimental (# 11) [Podcast]. En *El saber oscuro. Ritos senderos y tránsitos del conocimiento artístico*. <https://soundcloud.com/webmaster-bbaa/cap-sergio-garcia-v1>

De la contra- visión a la postfotografía

Joan Fontcuberta

En 1977 publiqué un artículo titulado «Contravisiones: la subversión fotográfica de la realidad» en *The Village Cry*, una revista alternativa de arte y cultura editada en Basilea por Rolf Paltzer y Beat Presser. Ese texto fue reelaborado y ampliado para su publicación al año siguiente en la revista *Nueva Lente*, portavoz de una generación que aspiraba a insuflar aire fresco a la fotografía española. Posteriormente me he ido refiriendo a esa propuesta *contravisual* en otros escritos, conferencias y entrevistas (Fontcuberta 1986a; 1986b; 1998), dado que articulaba en buena medida el programa de mi propia actuación artística. Con el concepto de la *contravisión* planteaba una práctica creativa capaz de romper el pacto mimético con la realidad. Una práctica, en consecuencia, que discurría a contracorriente de las ortodoxias canónicas de la época, cuya hegemonía fotográfica era ejercida por un estilo documental estrictamente normativizado y excluyente de cualquier desviación hacia los márgenes. En su formulación, también es justo decirlo, participaban componentes de confrontación generacional y la contagiosa sensibilidad libertaria que derivó de los movimientos contestatarios y contraculturales de finales de los años 60.

En la década de los 70 parecía razonablemente funcional, y por tanto no incomodaba, que se constriñesen los usos de la fotografía aplicada a registros realistas fidedignos, concebidos para la exclusiva transmisión de una información visual. La publicidad, la prensa, la fotografía científica, familiar, policial, etc., requerían prioritariamente una transcripción literal de la realidad, pero se suponía, en cambio, que la excepcionalidad del arte habría de incentivar un amplio margen de libertad y experimentación. Sin embargo, no era así. En 1977 la Documenta de Kassel, comisariada por Klaus Honnef y Evelyn Weiss, encumbró el monopolio de la fotografía documental también en su homologación artística. Dos años antes, en Estados Unidos, la George Eastman House de Rochester lanzaba la corriente de la *new topographics*, destinada a ejercer una tremenda influencia, y que instauraba la asepsia documental como dogma. Las manifestaciones de sus acólitos no dejaban ni un ápice de duda: Bevan Davis amparaba «el esfuerzo para que la cámara casi vea por sí misma» (citado por Baltz, 1972). Lewis Baltz ahondaba en idénticas intenciones: «Quiero que mi obra sea neutral y libre de cualquier postura estética o ideológica» (Di

Grappa, 1980). Y Joe Deal sentenciaba que «las preferencias personales y los juicios morales son elementos que necesariamente actúan como interferencia en la imagen», abogando por «el rechazo decidido de todo rasgo subjetivo en la fotografía» (Hajicek, 1977, p. 9).

En tal clima de postureo antirromántico, la contravisión venía a ser la antítesis del tufo reaccionario que aquellas declaraciones implicaban. Ya en aquel embrionario texto de 1977 yo proponía:

Si llamamos contradicción al absurdo que rompe la lógica interna de la estructura del lenguaje verbal, la contravisión sería su correlato en el lenguaje visual, y su misión consistiría en provocar la reacción del espectador frente a la imagen presuntamente realista en su doble plano perceptivo e histórico. (p. 28)

Yo entendía que solo la ficción podría curar la realidad, que a toda imagen le correspondía un estatuto de ficción y que la única verdad posible subyacía en la contradicción. El texto concluía con un párrafo que ha constituido desde entonces mi divisa:

La fotografía entendida como documento es vital para nosotros. Por esta razón es preciso que la contravisión nos mantenga en estado de alerta predisponiéndonos al escepticismo e inculcándonos una especie de duda crítica. La desconfianza es aquí sinónimo de prudencia. (p. 28)

Preconizaba, en definitiva, la suspicacia como práctica crítica: la suspicacia, se entiende, respecto a la agentividad de la imagen.

Visto en la perspectiva de cuatro décadas, con los tumbos políticos, tecnológicos, culturales y artísticos que ha dado el mundo, aquellas premisas han sido plenamente asumidas y nos resultan obvias. Cuesta creer que entonces tuvieran que defenderse cuestiones tan palmarias hoy como que la fotografía es siempre interpretación y no mero registro mecánico; o que aunque la corriente dominante de la fotografía sea el documentalismo, su repertorio expresivo es mucho más extenso; o que, en fin, el «principio de realidad» que se atribuye a la cámara no es un imperativo ontológico, sino un protocolo social. Este debate se nos antojaría en la actualidad absolutamente relegado a la obsolescencia

si no fuera porque se ha visto reactualizado, e incluso con mayor intensidad si cabe, con la irrupción del fenómeno de la postverdad, las *fake news* y los hechos alternativos.

Por otra parte, ese mismo distanciamiento en el tiempo nos otorga otra forma dialéctica de abordar la cuestión, que consiste en partir de la consideración del dispositivo fotográfico como un sistema caótico. Los fotógrafos documentales seguían una doctrina precisa que regía disciplina y predicción de resultados. Obedecían unas reglas convencidos de que el futuro era predecible. La contravisión optaba, en cambio, por la libertad y el azar. Apostaba por la imprevisibilidad, la incertidumbre y el riesgo frente al modelo determinista y prefijado del mundo. La contravisión implicaba aceptar también que hay un azar imbricado en la naturaleza más íntima de la fotografía que no es consecuencia de la ignorancia del operador, sino que es una propiedad fundamental del propio dispositivo.

En 1984, Vilém Flusser escribió la introducción de mi libro *Herbarium* (1984; 1985), y a partir de esa colaboración mantuvimos un contacto asiduo. Un año antes había publicado la primera edición, en alemán, de *Por una filosofía de la fotografía*. Flusser pensaba que el reto del fotógrafo era lograr oponerse al flujo de imágenes redundantes producidas por un uso convencional de la cámara, con el fin de conseguir fotografías realmente informativas, es decir, que introdujeran alguna novedad no prevista originariamente en su programa científico-tecnológico. No nos costó constatar que nuestros puntos de partida eran distintos, Flusser, desde la teoría de los medios, y yo, desde la poética de la praxis, pero que apuntábamos a un mismo horizonte. Nos pareció acertado, en consecuencia, trabajar conjuntamente en un ensayo, que al final quedó en un simple pero sustancioso esbozo. En él se determinaba que la condición contravisual exige una triple subversión: la del «inconsciente tecnológico» de la cámara, la del estatus ontológico de la fotografía y la del significado usual del concepto de *libertad*. En el fondo, pues, la contravisión no era una vocación ni una doctrina, sino más bien una ética de la visión, un acto de imagen como pensamiento, una manera de estar en el mundo. Respecto a qué fotografiar, me interesaba tomar algo ordinario y

mostrarlo como si fuera extraordinario. La retórica del encuadre, o sea, la gestión del «espacio decisivo» (por analogía con el «instante decisivo» cartierbressoniano) permitía la gestión del contenido visual, la tensión entre lo mostrado y lo oculto, el cuadro y el extracuadro. Se forzaba al espectador a proyectar sentido sobre aquello que faltaba, sobre aquello que había quedado invisible y cuya privación provocaba desconcierto o turbación.

Eugenio Trías, uno de los miembros del entonces llamado Col·legi de Filosofia en Barcelona (con Xavier Rubert de Ventós, Jordi Llovet, Antoni Marí, Josep Ramoneda, Miguel Morey y otros), publicó en 1982 *Lo bello y lo siniestro*, un ensayo que me cautivó porque ponía andamiaje filosófico y elocuencia erudita a algunas de las que eran solo toscas y balbuceantes intuiciones agujerando mi cabeza. Trías sostenía que lo bello, sin referencia a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello; y que la belleza es siempre un velo ordenado a través del cual debe presentirse el caos. A mí me fascinaba la ambigüedad y el enigma, esa tierra de nadie en la que se refugiaba el *unheimlich* freudiano, la inquietante extrañeza. Rilke había escrito que «la belleza es el comienzo de aquello terrible que todavía somos capaces de soportar» (*Las elegías de Duino*, 1922), y bajo esa convicción me aprestaba a buscar situaciones que cumplieren tal requisito. Muchas veces las encontraba en lugares dedicados a la naturaleza artificializada, como museos de historia natural, o en escenarios donde un determinado objeto quedaba descontextualizado y generaba la cualidad del extrañamiento. La estrategia surrealista del *objet-trouvé* era, desde luego, una referencia evidente.

Este tipo de planteamientos explica muy bien, sobre todo, el tipo de obras que realicé entre 1974 y 1989. Se trata de un lapso histórico no exento de convulsiones y cambios. Se inicia con los últimos coletazos de la dictadura franquista y termina con el desplome del Muro de Berlín. Pero 1989 es también el año en que aparece Photoshop. Coincidiendo con esa fecha, la fotografía celebraba sus 150 años de existencia y numerosos museos e instituciones dedicaron exposiciones, libros y simposios a hacer balances mirándose el ombligo, ajenos por completo a la colosal caída del meteorito que terminaría borrando del mapa el *ancien régime* de la fotografía. Photoshop no era más que el aviso del fenómeno postfotográfico que

se avecinaba: la clamorosa asunción de la fotografía como artificio y no como emanación de lo real. Si la desaparición del Muro instauraba un nuevo orden político, la aparición de Photoshop instauraba un nuevo orden visual. A partir de ese momento se podía despedir el *ça-a-été* de Barthes y la fotografía pasaba a ser otra cosa.

En la década de los 90 se popularizan, además de los programas de procesamiento de imagen, las cámaras digitales y los escáneres domésticos. La transición de la fotografía analógica a la digital facilitará la emergencia de una nueva narrativa de ficción, que en mi caso dio lugar a proyectos como Sputnik. La fotografía analógica (en realidad deberíamos llamarla argéntica) expresaba la imagen de la sociedad industrial y funcionaba con los mismos protocolos que el resto de la producción que tenía lugar en su seno. La materialidad de la fotografía argéntica tenía que ver con el universo de la química, el desarrollo del acero y del ferrocarril, el maquinismo y la expansión colonial incentivada por la economía capitalista. En cambio, la fotografía digital ya era la consecuencia de una economía que privilegiaba la información como mercancía y las transacciones invisibles. Tenía como material el lenguaje, los códigos y los algoritmos, compartía la sustancia del texto o del sonido y podía existir en sus mismas redes de difusión. Respondía a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad.

En las siguientes décadas asistimos a la consolidación de internet, de la telefonía móvil y la mensajería instantánea, de las redes sociales, los dispositivos automatizados de captación de imagen (satélites, cámaras de vigilancia, drones), etc. Es en ese momento cuando realmente podemos empezar a hablar de postfotografía. La aparición de ese término se remonta a los textos teóricos de finales de los 80 y desde entonces se ha empleado con distintos significados. Yo propongo entenderlo no tanto como la fotografía que llega después de la fotografía, sino de la fotografía que agazapa detrás de la fotografía. No es una cuestión cronológica, sino más bien filosófica. En la práctica diría que la postfotografía es la consecuencia de la creciente desmaterialización y circulación masiva de imágenes impulsada por los medios digitales. La postfotografía se refiere, pues, a la fotografía

que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital. En ese espacio la imagen pierde dimensión mágica y se seculariza. El documento se repliega en la inscripción autobiográfica. El relato y la actividad conversacional se imponen sobre la descripción. Y la dictadura de las pantallas impone una nueva interlocución social.

En efecto, las pantallas se han convertido de hecho en la interfaz prioritaria con la realidad, nuestra experiencia del mundo se vehiculiza cada vez más a través de pantallas. Las pantallas han pasado a ser las nuevas superficies de inscripción de la fotografía: la impresión de la imagen sobre un soporte físico ya no es imprescindible, por tanto, la foto digital es una imagen sin lugar y sin origen, desterritorializada, no tiene lugar porque está en todas partes.

Todo ello introduce otra cuestión que es la saturación de imágenes. Las imágenes artesanales han sido remplazadas por las imágenes automatizadas, que se prodigan de forma masificada. La paradoja es que tal inflación, más que facilitar la hipervisibilidad, parece sumirnos en la ceguera. El tránsito del *Homo sapiens* al *Homo photographicus* ha relegado la fotografía como escritura y la ha encumbrado como lenguaje. Hoy para hablar nos valemos de imágenes, y lo hacemos con la naturalidad del hábito adquirido sin darnos cuenta. El *Homo photographicus* tiene condición de *prosumer*: productor y consumidor a la vez. Hay muchas imágenes porque su producción ya no es prerrogativa de operarios especializados, sino dominio común. Hablamos con imágenes de forma espontánea, tal como hablamos con palabras. Claro que de la masificación derivan cambios en nuestra relación con la imagen: lo que antes era una mercancía escasa y valiosa ahora se vuelve profusa y sobrante. La imagen se *des-auratiza*, se desacraliza, se banaliza, pero también se democratiza. El problema, pues, no es la saturación, sino el uso y la agencia de las imágenes.

El riesgo que a partir de ahora se cierne sobre nosotros es que cada vez más las imágenes ya no son hijas de la cámara, sino de los algoritmos. Y entonces:

¿Qué pasa — se pregunta Jorge Luis Marzo — cuando las fotos están hechas para que las máquinas puedan hablar entre ellas, sin contar con nosotros, con el fin de que nos analicen y pronostiquen? ¿Qué sucede cuando la función y el valor de las imágenes son determinados por lenguajes inhumanos, sin contar con nosotros? ¿Dónde quedan los ojos que no son máquinas? (2021, en prensa)

El problema no es la saturación de las imágenes, sino el fin de las imágenes humanas. Lo cierto es que la computación está engullendo a las cámaras y la representación ya no es un producto de la imaginación, sino del cálculo. Los algoritmos y la inteligencia artificial empiezan a prevalecer sobre el binomio ojo-cámara en los actuales modos de ver. Ese *sorpasso* de la postfotografía es el reto sobre el que actualmente me interesa trabajar.

Referencias

Baltz, L. (1972). *Contemporary American Photographic Works* [Catálogo de exposición]. The Museum of Fine Arts, Houston.

Di Grappa, C. (Ed.). (1980). *Landscape: Theory*. Lustrum Press.

Flusser, V. (1983). *Für eine Philosophie der Fotografie*. European Photography Verlag.

Fontcuberta, J. (1977). La subversion photographique de la réalité. *The Village Cry*, (7).

Fontcuberta, J. (1984). *Herbarium* (ed. en castellano y catalán). Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (1985). *Herbarium* (ed. en inglés y alemán). European Photography Verlag.

Fontcuberta, J. (1986a). *Countervisions*. *European Photography*, 7(4).

Fontcuberta, J. (1986b). *Contravisions: a fotografia outra*. 40 por 50, (1).

Fontcuberta, J. (1998). Contravisiones: la fotografía otra. En J. Fontcuberta, *Ciencia y fricción: Fotografía, naturaleza y artificio* (pp. 33-55). Mestizo. (Texto original de 1984)

Hajicek, J. (Ed.). (1977). Joe Deal: New Topographics [Entrevista con Joe Deal]. *Northlight*, 4. Art Department, Arizona State University.

Marzo, J. L. (2021, en prensa). *Oficina de adivinos. La cultura de la predicción*. Arcàdia.

Trías, E. (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Seix Barral.

SEMINARIO FACBA 20
El Saber Oscuro. Ritos, Senderos y
Tránsitos del Conocimiento artístico
2020

Coordinación

Ana López Montes

Marisa Mancilla Abril
Rosario Velasco Aranda

Apoyo coordinación

Patricia Crespo Robles
Raquel Victoria Rodríguez López

Comité de dirección

Domingo Campillo García
Ana López Montes
Asunción Lozano Salmerón
Marisa Mancilla Abril
Pedro Osakar Oláiz
Fco. José Sánchez Montalbán
Rosario Velasco Aranda

Moderadores/as

Domingo Campillo García
Antonio Collados Alcaide
Ana López Montes
Asunción Lozano Salmerón
Fernando Manjarrés González
Pedro Osakar Oláiz
María Regina Pérez Castillo
Fco. José Sánchez Montalbán
Rosario Velasco Aranda

Ponentes

Ernesto Castro Córdoba
Abraham Cordero Rodríguez
Beatriz Coto Megido
Mery Cuesta Reigada
Joan Fontcuberta Villà
Sergio García Sánchez
Abel Jaramillo Arévalo
Stefanos Kroustallis
Santiago Lara Morcillo
José López Montes
Marisa Mancilla Abril
Yanisbel Victoria Martínez
Federica Matelli
Jesús Palacios Trigo
María Regina Pérez Castillo
Cristina Ramírez Bueno
Mauro Reis
Rosario Velasco Aranda
David Wiehls

Identidad visual

Patricia Crespo Robles

Edición de sonido

Andrés Cándido Corral

Música apertura

José López Montes - Funky Riff

Locución apertura

Marisa Mancilla Abril

Difusión y comunicación

Patricia Crespo Robles
Raquel Victoria Rodríguez López

Transcripciones

Patricia Crespo Robles
Raquel Victoria Rodríguez López

FESTIVAL FACBA 20

El Saber Oscuro

2020

Equipo de dirección y
comisariado

Antonio Collados Alcaide
Marisa Mancilla Abril
Regina Pérez Castillo
Rosario Velasco Aranda

Coordinación Interinstitucional

Fco. José Sánchez Montalbán
M.ª Luisa Bellido Gant
Ana Isabel García López
Francisco Baena Díaz
Miguel Muñoz García-Ligero
Miguel Arjona Trujillo
Poli Servián López
Lucía Garrido Guardia
Juan Antonio Jiménez Villafranca

INSTITUCIONES

COLABORADORAS FACBA 20

FACULTAD DE BELLAS ARTES.
UNIVERSIDAD DE GRANADA
Decano

Fco. José Sánchez Montalbán

Vicedecana de Extensión
Cultural y Transferencia

Marisa Mancilla Abril

Vicedecana de Estudiantes,

Redes y Comunicación

Rosario Velasco Aranda

Vicedecana de Relaciones
Institucionales, Movilidad e
Investigación

María Reyes González Vida

Vicedecana de Ordenación

Académica

y Planificación Docente

Elizaberta López Pérez

Secretaria/o

Inmaculada López Vílchez
Javier Pérez García

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Rectora

Pilar Aranda Ramírez

Vicerrector de Extensión

Universitaria y Patrimonio

Víctor Jesús Medina Flórez

Directora del Secretariado de
Bienes Culturales

M.ª Luisa Bellido Gant

Director de La Madraza. Centro
de Cultura Contemporánea

Ricardo Anguita Cantero

Director de Promoción Cultural y
Artes Visuales

Antonio Collados Alcaide

Directora de Unidad de Cultura
Científica y de la Información

Ana Isabel García López

CAJAGRANADA FUNDACIÓN

Presidenta

María Elena Martín-Vivaldi
Caballero

Director Gerente

Fernando Bueno López-Viota

Responsable de Actividad y

Producción

Miguel Arjona Trujillo

FUNDACIÓN CAJA RURAL
GRANADA

Presidente

Antonio León Serrano

Patrono responsable

José Aurelio Hernández Ruiz

Coordinadora de Actividades

Poli Servián López

AYUNTAMIENTO DE GRANADA

Alcalde

Luis Miguel Salvador García

Delegada de Cultura

Lucía Garrido Guardia

Director del Área de Cultura

Responsable de la Actividad

Javier de Pablos Ramos

DIPUTACIÓN DE GRANADA

Presidente

José Entrena Ávila

Diputada de Cultura y Memoria

Histórica y Democrática

Fátima Gómez Abad

Jefe del Servicio de

Acción Cultural

Miguel Muñoz García-Ligero

Director del Centro

José Guerrero

Francisco Baena Díaz

INSTITUTO DE AMÉRICA- CENTRO DAMIÁN BAYÓN DE SANTA FE

Alcalde

Manuel Alberto Gil Corral

Concejala de Cultura

Patricia Carrasco Flores

Director

Juan Antonio Jiménez Villafranca

CENTRO FEDERICO GARCÍA LORCA

Presidente Consejo Rector

Luis Miguel Salvador García

Presidenta de la Fundación

Laura García-Lorca de los Ríos

Directora Gerente

Sara Navarro Valero

Coordinadora

Mónica Muriel de los Ríos

FUNDACIÓN ESPAÑOLA PARA LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA (FECYT)

Presidenta

Ángeles Heras Caballero

Directora General

Paloma Domingo García

MÁSTER UNIVERSITARIO EN PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN EN ARTE. UNIVERSIDAD DE GRANADA

Coordinadora

Ana López Montes

MATERIA OSCURA EDITORIAL

Director

Fernando Manjarrés González

AGRADECIMIENTOS

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada y el Equipo de Dirección de FACBA 20 quieren expresar su agradecimiento a todas las personas y entidades que han colaborado y apoyado en el largo proceso de gestión de esta edición del festival y de su seminario. Entre ellas muy especialmente al Comité de Dirección del Seminario, La Unidad de Cultura Científica y de la Innovación de la Universidad de Granada, el Máster en Producción e Investigación en Arte de la Universidad de Granada, a moderadores, ponentes, técnicos y colaboradores que, tan generosamente, han hecho posible el seminario «El saber oscuro. Ritos, senderos y tránsitos del conocimiento artístico»

PUBLICACIÓN

SEMINARIO FACBA 20.

El Saber Oscuro. Ritos, Senderos y Tránsitos del Conocimiento Artístico

2020

Editorial

Editorial Universidad de Granada

Coordinación editorial

Marisa Mancilla Abril

Rosario Velasco Aranda

Textos

Ernesto Castro Córdoba

Abraham Cordero Rodríguez

Mery Cuesta Reigada

Joan Fontcuberta Villà

Sergio García Sánchez

Abel Jaramillo Arévalo

Stefanos Kroustallis

Santiago Lara Morcillo y

Beatriz Coto Megías (Colectivo

Laramascoto)

José López Montes

Marisa Mancilla Abril

Yanisbel Victoria Martínez

Federica Matelli

Jesús Palacios Trigo

María Regina Pérez Castillo

Cristina Ramírez Bueno

Mauro Reis

Rosario Velasco Aranda

David Wiehls

Corrección

Ana del Cid Mendoza

Polimnia Correctores

Diseño y maquetación

Patricia Crespo Robles

Imágenes

Abel Jaramillo Trigo

Cristina Ramírez Bueno

Impresión

Imprenta Comercial Motril

ISBN: 978-84-338-6372-0

Depósito Legal: GR-690-2020

© De la presente edición,

Editorial Universidad de Granada

© De los textos, los autores

© De las imágenes, los autores

Esta publicación ha sido

compuesta con la familia

tipográfica Public Sans. Impresa

en offset sobre papel Soporset g/

m2 120. Portada impresa en papel

Tintoretto Black Pepper g/m2 250.

Esta publicación ha obtenido

financiación del Programa 43.

Ayudas para la Cofinanciación

de Actividades de Extensión

Universitaria del Plan Propio de

Investigación y Transferencia de

la Universidad de Granada (2019).



Índice

- 1** **FACBA 20**
- 3** **Presentación del seminario.**
«El saber oscuro. Ritos, senderos y tránsitos del conocimiento artístico»
Marisa Mancilla y Rosario Velasco
- 9** **Prospectiva de un mundo en metamorfosis. La imaginación como elemento transformador y de acción política**
Colectivo Laramascoto.
Beatriz Coto y Santiago Lara
- 17** **Centellas: magia y cultura visual de lo oculto en el arte contemporáneo**
Mery Cuesta
- 23** **Serendípicos y aleatorios. Al hilo de una conversación con Domingo Campillo**
José López Montes
- 29** **La historia a tuestas**
Abel Jaramillo
- 37** **Kenofilia. Reflexiones sobre mi obra**
Cristina Ramírez
- 45** **Revisitar el *Mapea clavícula*: una reflexión metodológica sobre el uso de los recetarios medievales de tecnología artística**
Stefanos Kroustallis
- 57** **Shestov desencadenado. Tanatofilia, o por una filosofía de la muerte**
Abraham Cordero
- 65** ***Sub specie nihili***
David Wiehls
- 73** **Metáforas de la oscuridad. Eugene Thacker y las ruinas del saber**
Federica Matelli
- 81** **Pandemia 2020. Virus, monstruos y horror (un comentario)**
Mauro Reis
- 89** **François Laruelle: el último neoplatónico**
Ernesto Castro
- 97** **... Y vivirás en el terror. Notas sobre la ficción de horror y el horror de la filosofía**
Jesús Palacios
- 105** **«El alma del pueblo»: un proyecto de antropología teatral desde la perspectiva del arte de los títeres**
Yanisbel Victoria Martínez
- 111** **«Guerra»: la narración gráfica experimental de Sergio García**
Rosario Velasco y Marisa Mancilla
- 117** **De la contra-visión a la postfotografía**
Joan Fontcuberta

