



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Hipatia Press
www.hipatiapress.com



Visual Pages

Territorio, 2020. Carlos Velilla Lon.....	1
--	---

Articles

Art Games: Acción Lúdica Reflexiva. Ana Urroz Osés -	4
Procesos de Elaboración Onírica y Temporalidad Retroactiva en la Obra de Picasso. Javier Cuevas -	20
Arte y Traducción en la Era Digital: Estudio de El 27 The 27th, de Eugenio Tisselli. Anna Dot -	40
Tanatología mística: S. Mallarmé, H. Michaux, G. Scelsi. Antoni Gonzalo Carbó -	61

Reviews

En Tráns-ito, entre la Expedición Científica y la Deriva Artística. Anna Recasens -	89
La Imagen Pensativa. Ensayo Visual y Prácticas Contemporáneas en el Estado Español. 16 Miradas al Videoarte. Miriam Garlo -	92
List of Reviewers.....	96

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Territorio, 2020. ©

Carlos Velilla Lon¹

1) Universidad de Barcelona. España.

Date of publication: February 3rd, 2020

Edition period: October 2019 - February 2020

To cite this article: Velilla, C. (2020). Territorio, 2020. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(1), pp. 1-3. doi: 10.17583/brac.2020.5084

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.5084>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY-NC-ND). The indication must be expressly stated when necessary.

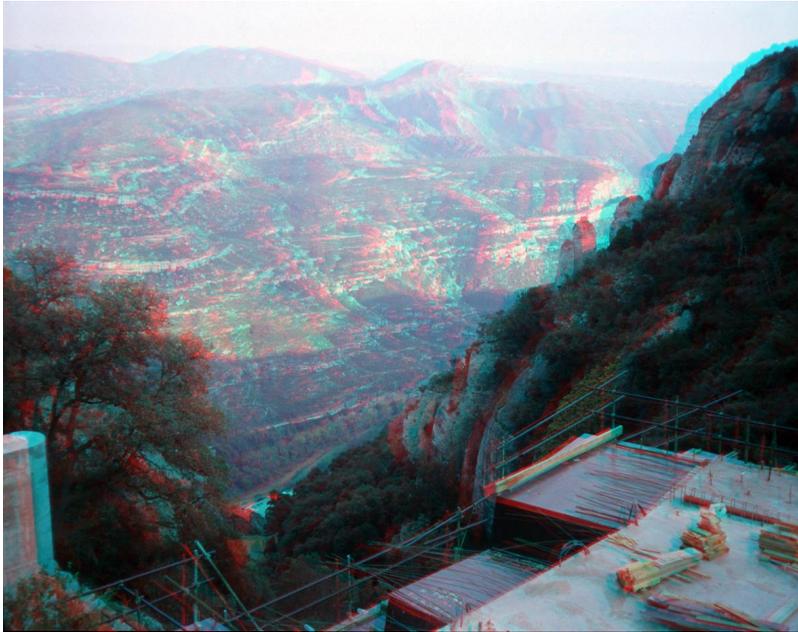


Imagen 1. Velilla Lon, C. *Territorio 1.* (1994-2019). Fotografía en papel baritado, Canson. Medidas variables. Anaglifo.

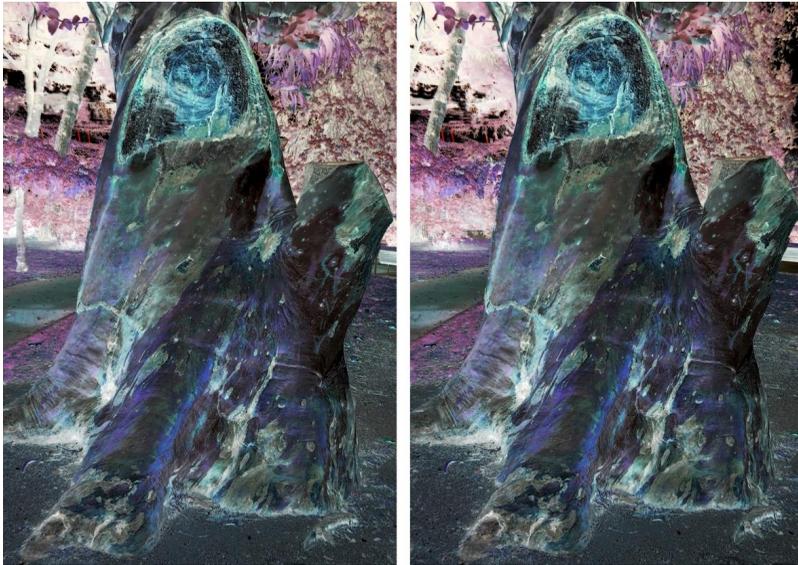


Imagen 2. Velilla Lon, C. *Territorio 2.* (2019). Fotografía estereoscópica en papel baritado, Canson. Medidas variables.

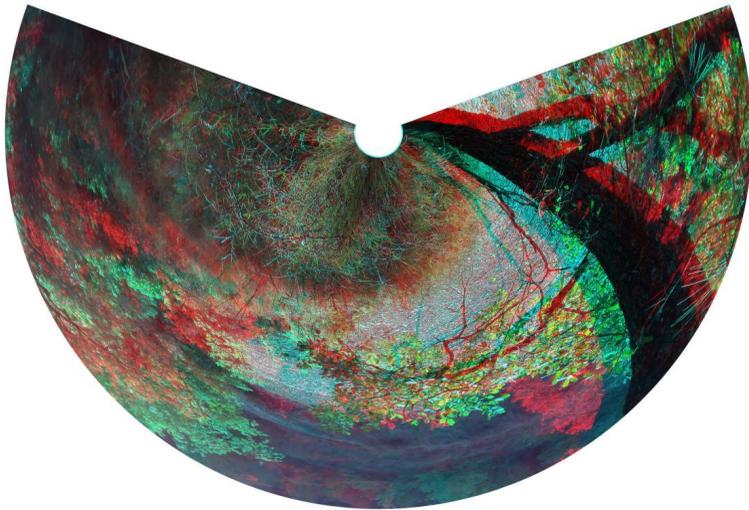


Imagen 3. Velilla Lon, C. *Territorio 3.* (2019). Fotografía en papel baritado, Canson. Medidas variables. Anamorfosis cilíndrica.

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Art Games: Acción Lúdica Reflexiva

Ana Urroz Osés¹

1) Escola Superior Politècnica, Tecnocampus. Centre adscrit a la Universitat Pompeu Fabra

Date of publication: February 3rd, 2020

Edition period: October 2019 - February 2020

To cite this article: Urroz, A. (2019). Art Games: Acción Lúdica Reflexiva. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(1) 4-19. doi: 10.17583/brac.2020.3084

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.3084>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

Art Games: Thoughtful Ludic Action

Ana Urroz Osés

Escola Superior Politècnica, Tecnocampus. Centre adscrit a la Universitat Pompeu Fabra

(Received: 11 November 2017; Accepted: 17 January 2019; Published: 3 February 2020)

Abstract

The role of games in human social configuration has been widely researched: since the 1930s by Johan Huizinga and, later by Roger Callois in the 1950s and other authors till our days. As soon as computer science became a regular and useful tool for human endeavour, videogames appeared, playful devices created and mediated by digital technology. Ever since a group of MIT students created Spacewar in 1962, electronic gaming has been responsible for a development that has expanded in forms, technologies and purposes.

Socially, videogames constitute a popular product which is used on a massive scale and a strong industry in continuous development. In addition, there is a great diversity of genres and platforms for serious games: from educational ones and those aimed at taking care of our health or our cognitive capacity, to strategy games which purpose is to train combat personnel or to improve productivity.

In this article we will focus on the discursive and operative capabilities that net art pioneers saw in videogames, and how those operate in the art world and in social activism. We will analyse what are the traits that establish them in this scope of action, and some strategies they utilise.

Keywords: Videogames, activism, politic, art, tactical media

Art Games: Acción lúdica reflexiva

Ana Urroz Osés

Escola Superior Politècnica, Tecnocampus Matar. Centre adscrit a la Universitat Pompeu Fabra

(Recibido: 11 noviembre 2017; Aceptado: 17 enero 2019; Publicado: 3 febrero 2020)

Resumen

El papel del juego en la configuración social humana ha sido ampliamente estudiado: desde los años 30 del siglo XX por Johan Huizinga y, posteriormente por Roger Callois en los años 50, hasta la actualidad. Cuando la informática deviene un instrumento útil y habitual en el quehacer humano, aparecen los videojuegos, aparatos lúdicos creados y mediados por tecnología digital. Desde que unos estudiantes del MIT crearan Spacewar en 1962, el juego electrónico ha protagonizado un desarrollo expandido en formas, tecnologías y objetivos.

Socialmente, los videojuegos constituyen un producto popular, de uso masivo y cuentan con una fuerte industria en continuo desarrollo. Además, existe una amplia diversidad de géneros y plataformas para los juegos electrónicos serios o formativos (serious games): desde los pedagógicos y los que nos ayudan a cuidar nuestra salud o la capacidad cognitiva, hasta juegos de estrategia cuya finalidad es formar personal de combate o mejorar la productividad.

En este artículo nos centraremos en la capacidad discursiva y operativa que los pioneros del net art vieron en los videojuegos, y en cómo éstos operan en el ámbito artístico y en el activismo social. Analizaremos cuáles son las características que lo sitúan en este ámbito de actuación, y algunas de las estrategias que utilizan.

Palabras clave: Videojuegos, artivismo, política, arte, medios tácticos

En una entrevista en El País a raíz de la inauguración de la muestra GAMEWORLD en Laboral centro de Arte y Creación de Gijón en 2007, Carl Goodman, el entonces subdirector y ahora director del Museum of the Moving Image de Nueva York explicaba la relación entre videojuegos y arte: “No es tan importante responder a la pregunta de si los videojuegos son arte o no como plantear correctamente la pregunta. ¿Puede un videojuego ser arte? La respuesta es que sí” (Lafont, 2007). Desde luego estaba considerando la posibilidad de que el creador del juego trabajara con ideas, pero también la posibilidad de que un juego pueda ser más que un mero entretenimiento. En aquel momento se comenzaba a hablar de los serious games, o juegos serios, como un formato para el aprendizaje y del desarrollo comercial a través de la gamificación:

Éste es el debate que está teniendo lugar en la industria en este momento: si hay juegos serios. Muchas personas piensan que un juego serio no es un juego porque el fin último de un juego debe ser la distracción. Los juegos serios tienen otra finalidad que no es la diversión exclusivamente. Pero eso no significa que no puedan ser entretenidos. (Lafont, 2007)

Por otra parte, artistas vinculados al net art y al activismo social hacían un uso artístico y político de las características intrínsecas del videojuego en propuestas que permitían la comprensión y la reflexión en torno a cuestiones sociales de toda índole. Estas creaciones comenzaron a aparecer a mediados de los años 90, mientras la investigación del nuevo medio, Internet, provocaba obras y proyectos artísticos activistas entre los pioneros del net art. Además de profundizar en el conocimiento del medio y sus posibilidades, utilizaron todas las técnicas y vehículos de comunicación populares o innovadores para sus fines. Y entre sus fines destacaban el conocimiento de los límites de la comunicación en línea, la investigación en nuevas narrativas disruptivas asociadas al hipertexto, la expansión de cierto espíritu crítico y propiciar la participación masiva en las obras de arte y en las acciones de carácter político.

Entre las expectativas generadas por la aparición de Internet, destaca especialmente la ilusión de democratización de la comunicación y la participación gracias al nuevo medio, y así los pioneros del net art, desde Vuk Cosic a Olia Lialina o el colectivo Electronic Disturbance Theater (EDT), desarrollaron muchas de las posibilidades entonces apenas exploradas que ahora resultan comunes en el uso social de la Red. Desde la experimentación con el hipertexto o el código ASCII de Cosic hasta las acciones de protesta

con el software Flood Net del EDT en 1998, y por supuesto, los textos y acciones en línea del Critical Art Ensemble (CAE) que trasladaron de forma incipiente las protestas ciudadanas y la desobediencia civil al espacio virtual. Formas de comunicación, asociación y organización que años después resultaron protagonistas en movimientos sociales y grupos de activistas se vieron ya en 1999. La red de Indymedia Center se creó con ocasión de las protestas contra la reunión en Seattle del WTO en diciembre de 1999 y contra el FMI en Washington. En el año 2000 se organizó otra protesta conjunta contra las políticas del Banco Mundial, realizando manifestaciones en Praga a la vez que acciones, y en 2001 se organizaron manifestaciones en Quèbec mientras se realizaban acciones virtuales contra el Tratado de Libre Comercio FTAA.

Además de la capacidad comunicativa y el potencial activista, otro de los aspectos a investigar en aquel momento inicial era la narratividad del hipertexto, algo que Olia Lialina propone en sus primeras obras (*My boyfriend come back from war*, 1996). Inmediatamente, y de manera natural, se investiga y trabaja en el ámbito del videojuego, por su narrativa y su capacidad de circular y existir en línea, y porque posee características propias que lo hacen especialmente atractivo para el público potencial: es reconocible en la forma, popular como producto comercial, con una narratología específica, de uso masivo y divertido en la experiencia. Con una larga tradición de artistas comprometidos socialmente que han defendido el uso de lo lúdico para potenciar la transformación del arte y de la sociedad, los videojuegos aparecieron desde los orígenes del net art activista como obras que rompen con el carácter elitista del mercado del arte al facilitar el acceso, la participación y la conexión con el objetivo final.

Aquí trataremos de contextualizar conceptual e históricamente la aparición del videojuego artista (arte activista), entendiendo el juego desde las teorías que lo sitúan en el origen de la cultura y la sociedad, hasta las últimas aproximaciones a una teoría del videojuego como forma cultural, pasando por las relaciones entre arte, juego y política. Finalmente, propondremos algunas de las estrategias que hacen del juego electrónico en línea un vehículo eficaz para la reflexión y el debate, tratando de conocer hasta qué punto se cumplen las expectativas de los artistas del juego.

Homo Ludens, Homo Ludens Ludens, Homo Video Ludens. Videojuegos, Arte y Política

A partir de la definición del Homo Ludens de Johan Huizinga Roger Callois y Vilém Flusser, y siendo testigos del auge de los videojuegos en la sociedad actual, LABoral Centro de Arte organizó en 2008 un proyecto expositivo en tres fases para investigar y analizar en profundidad la importancia y función del juego en la sociedad contemporánea. Esta trilogía del juego, Gameworld, Playware y Homo Ludens Ludens, buscaba explorar el significado y la relevancia del videojuego desde el punto de vista social y sobre todo en el ámbito del arte.

El planteamiento de Huizinga tiene el juego como origen de la cultura, y de ahí que introduzca el término Homo Ludens junto al de Homo Faber (Huizinga, 2012). Callois identifica dos polos en el jugar: la “paidia”, principio invisible asociado a la diversión y la improvisación, y el “ludus” o reglas del juego arbitrarias e imperativas (Callois, 1994). Flusser, por su parte, desarrolla otra descripción de la actividad lúdica, y propone ir más allá de las reglas, considerando el jugador una suerte de dios creador: si bien las nociones de regla, acuerdo y compromiso con los otros jugadores se mantiene implícito en cualquier juego compartido, lo cierto es que el componente tecnológico que avanza Flusser, en una sociedad telemática emergente de productores de imágenes que generan información a base de jugar con el elemento técnico (Berger, 2008), lo sitúa más próximo a nuestro presente. Un presente en el que el videojuego funciona como diversión y negocio, pedagogía y salud, entrenamiento y desdoblamiento, y que fomenta la inversión en investigación y desarrollo tecnológico.

En este contexto, el simposio Homo Ludens Ludens, co-organizado por LABoral y el Planetary Collegium en 2008, recogía la herencia de los pensadores anteriores, y procuraba avanzar hacia la definición del juego en la actualidad, su relevancia social y la contextualización en relación a las diversas disciplinas que lo utilizan como estrategia,

aspirando, además, a responder a una serie de interrogantes como, por ejemplo: ¿cómo ha ido cambiando el concepto de juego y cuál es el efecto de ese cambio en el mundo de hoy?, ¿en qué medida el recurso al juego fortalece las diversas disciplinas?, ¿qué promesas, cambios y peligros traerá consigo una sociedad lúdica?, ¿podrá esa idea de la fusión de juego y vida real contribuir a una mejor comprensión de la sociedad contemporánea y sus ciudadanos? (Berger, 2008, p.18)

En el mismo sentido, Gómez-Baeza observar la evolución del videojuego como fenómeno social por la relación que establece con la educación, su importancia en la configuración social, y “en el desarrollo del razonamiento abstracto y la percepción del individuo, las nuevas corporalidades a las que da lugar o sus posibles usos emancipatorios” (Gómez-Baeza, 2008, p. 10). Más aún, Óliver Pérez Latorre advierte de que vivimos en una sociedad del entretenimiento, en una sociedad lúdica (López Latorre, 2008). Desde la imposición en los medios del infotainment sustituyendo los informativos serios, hasta los reality shows que sustituyen las fotonovelas, la ludificación inunda y posee nuestra cultura. Ya no es sólo que los videojuegos ocupan un lugar relevante en el ocio, el consumo o el aprendizaje, ni que la gamificación constituye una suerte de estrategia empresarial ganadora, es que vivimos en una cultura lúdica: “Lo lúdico, la ludicidad, se ha convertido en un filtro cultural fundamental en nuestra forma de abordar la realidad” (López Latorre, 2008, p. 224). La importancia en número y variedad de los videojuegos, su implantación con éxito en todos los ámbitos sociales, nos convierten en una suerte de Homo Videoludens en palabras de Scolari (2013).

En nuestro caso nos centraremos en analizar los juegos electrónicos desde la ocupación del espacio del arte activista. Es decir, cómo, porqué y hasta qué punto el videojuego se convierte en un elemento social con una interfaz desde la que interactuar, que mantiene su culturalidad de producto popular pero que permite conectar nuestro mundo real/físico con el alter ego virtual que nos duplica y multiplica más allá de nuestro control. “Si admitimos la presencia masiva de esa segunda realidad virtual nos parecerá más importante aún desarrollar interfaces que nos hagan no sólo conscientes de esos encuentros a un nivel mental, sino también físico, corpóreo, sensitivo” (Stocker, 2008, p. 433). Y así, artistas que proponen reflexiones sobre cuestiones sociales adoptan el videojuego como vehículo y obra. Consiguen de esta manera la interacción del público, que pasa a ser productor/operador de la obra, incluyendo en la semántica su participación, multiplicando su significación en cuanto deja de ser obra de creador demiurgo para ser actividad colectiva. Si el contenido social es central, la participación del público/usuario completa el sentido, por activa o por pasiva. Utilizar las estrategias lúdicas y la narratología del juego digital confieren sentido, aumentan la semántica y rompen el carácter elitista de la obra acabada y aurática.

Hemos de tener en cuenta que el acto de jugar conlleva mejorar algunas habilidades a la vez que fomenta la participación y el compromiso, aspectos todos presentes en el arte interactivo. Pero no son los únicos componentes que acercan al artista activista al videojuego como elemento de enunciación y

construcción de significado. Existe una diferencia entre el acto de jugar y el juego: mientras la acción (jugar) resulta espontánea y comporta cierto grado de alegría y diversión, el juego es un producto, un constructo diseñado con unos objetivos y reglas definidos, escenario perfecto para el acto de jugar, pero que pueden aparecer en circunstancias diferentes (elecciones, mercado de valores, las guerras) (Dragona, 2008, p. 28). En la era digital, el videojuego se ha extendido a multitud de disciplinas, y si los situacionistas propugnaban el juego como apropiación de la vida, parecería que ahora la vida adopta la forma de juego. Máxime cuando los entornos virtuales nos permiten vivir experiencias que de otra manera nos estarían vetadas.

Videojuegos, Arte y Política

El juego como propuesta artística, jugar como actitud vital

De Dadá a Fluxus, de éstos a la Internacional Situacionista, encontramos momentos en los que colectivos de artistas han propuesto el juego como eje de su discurso artístico, vinculando éste a una alternativa al modelo social imperante: el uso de la ironía, del humor, del juego de roles, de la experimentación sin cortapisas, de la diversión desbocada. El juego como espacio de desarrollo personal y social, jugar como forma de resistencia, de rebeldía, de creación. El arte como expresión, reflexión y convocatoria.

El colectivo Fluxus defendía seriamente que el arte había de ser de ser accesible, performativo, que había de independizarse del espacio museístico, perder el carácter elitista, y desmaterializarse. Concebían el arte como experiencia, no sólo para el artista, también para el público, que ha de formar parte indisoluble de la obra en tanto en cuanto la puede completar y configurar con su participación. Y en su afán por aproximar la obra al público, propiciaban que las obras se distribuyeran a bajo coste, en producciones seriadas. Esta desmitificación del arte y del artista, queda recogido en un manifiesto de Maciunas (1958) que enfrenta la idea del arte tradicional con su propuesta por el arte/juego:

El arte/juego debe ser simple, divertido, sin pretensiones, interesándose en las cosas insignificantes, no pedir ni habilidad particular ni repeticiones innumerables y no tener ningún valor mercantil o institucional. El valor del arte/juego será reducido porque será cuantitativamente ilimitado, producido en masa, accesible a todos y eventualmente producido por todos. (Maciunas, 1958)

La propuesta subversiva de Maciunas y su grupo invitaba a la diversión, a la participación física y mental del público. Los artistas que trabajan actualmente con videojuegos recogen su herencia y se apropian del carácter popular, expansivo y experiencial de estos “divertimentos” electrónicos para resultar accesibles y disminuir el aspecto elitista de la obra de arte museística. Obras que no lo son sin la incursión del jugador/público, invitado a participar de la creación. Invitado a jugar, si bien el resultado del juego pueda no ser inocuo. En cualquier caso, invitado a formar parte de un juego desacralizado y desacralizador. Además, se apropian de las características intrínsecas de estos juegos que proponen un jugar mediado y dirigido para, desvirtuando y manipulando dichas reglas, enfrentar a jugador/público a una contradicción de tal magnitud que lo obligue a posicionarse.

En el caso de la Internacional Situacionista, la apuesta por el jugar y la diversión lúdica, más en la línea de la *paidia*, se plantea como revuelta, revolución y opción de vida contra la muerte que es la sociedad del espectáculo. En un ejercicio de posicionamiento político, el grupo abraza la expresión artística como vehículo de comunicación, y el vitalismo, el juego y la deriva como reapropiación de la vida.

Los artistas de Internet recogen el testigo de estos antecedentes y utilizan un medio masivo y participativo para la enunciación. Los netartistas investigan las posibilidades comunicacionales de la Red, y aprovechan todas sus características para incorporar contenido a su obra. En el caso del arte más politizado, las particularidades esenciales de la comunicación en línea se utilizan como crítica y acicate. Cuestionan el propio medio y su apropiación mercantil, a la que asisten en riguroso directo desde sus inicios en los años 90. Entre las ventajas de la Red destaca el libre acceso y la expansión global, al menos potencialmente. Al principio se constató la existencia de una brecha digital que aislaba a aquellos que no tenían acceso a Internet. Con el tiempo la brecha ha ido disminuyendo gracias a los smartphones, y la Red continúa siendo un canal de aproximación cultural, generación de contenidos y participación. Y los activistas se valen de todos estos mecanismos para proyectar su trabajo y sus objetivos.

En el caso de los videojuegos, que generan participación masiva, posibilitan el entretenimiento, operan siguiendo unas reglas que pueden respetarse o no, y resultan de fácil comprensión, su aparición en el ámbito del arte politizado se dio desde el principio, en los años 90. Desde entonces diversos colectivos y artistas han desarrollado juegos que cuestionan el sistema social a través del entretenimiento, la *paidia*, y empleando el *ludus*

para la reflexión, bien evidenciando la obligatoriedad del cumplimiento de las normas, bien subvirtiendo dichas leyes.

Algunas tácticas y estrategias: Enmascaramiento, camuflaje, tergiversación

Hablamos de enmascaramiento como práctica que consiste en camuflar contenidos disidentes en formas estéticas o medios de expresión dominantes, propia de los happenings y el teatro invisible. Consiste en transmitir un discurso disidente a través de las formas, gestos y estética asumidos y habituales. A su vez, se denomina camuflaje el ardid por el cual las formas del poder son imitadas para superar las barreras de comunicación de manera que permita confrontar al ciudadano con un texto o una acción que de otro modo evitarían. Estas tácticas empleadas tradicionalmente por el arte activista reaparecen con fuerza en el quehacer de artistas de Internet con intención política, y por extensión en aquellas piezas en forma de juego electrónico. Utilizando productos comerciales manipulados, o disfrazando de oficial un acto subversivo, el espectador se enfrenta a un espejo que le devuelve la imagen de un ciudadano adormecido o un sistema de control manipulador.

En algunos casos el artista se apropia del software de un videojuego ajeno pudiendo modificar los gráficos, la arquitectura, el sonido o el diseño de personajes. De hecho, la práctica de la “ingeniería inversa” está ampliamente extendida. El resultado de estos *patches* (alteraciones) se denominan *mod* (modificaciones) que se aprovechan del motor de un juego con copyright para parodiar su ética y/o estéticas originales, propiciando además la discusión en torno a la propiedad de los 0 y 1. En 1999, Anne-Marie Schleiner comisariaba una exposición en línea titulada “Cracking The Maze: Game Plug-ins and Patches as Hacker Art” en la que artistas y game hackers proponían obras de este tipo a partir de alterar juegos comerciales. Estas prácticas se pueden considerar una forma de tergiversación, entendiendo por tergiversación un método de distanciamiento que cambia la manera de ver objetos o imágenes generalmente conocidos, sacándolos de su contexto usual y poniéndolos en un contexto nuevo, inusual.

En el caso de los videojuegos contamos con dos elementos propios con los que actuar: la narratividad del juego y la ludología. Utilizar videojuegos como plataforma para el activismo social comienza a popularizarse con el nuevo siglo. Ya en 1999 Etoy, un grupo de artistas austro-suizos que operaban en la red, recibieron los ataques de una compañía juguetera online registrada con la URL etoys.com que pretendía quedarse con su dominio. Primero ofreció

500.000 \$ para comprar el dominio, y ante la negativa de los artistas, presentaron una demanda judicial que sirvió para que un juez de Los Ángeles fallara en su favor y obligara a etoy.com a cerrar su sitio y dejar de usar el dominio. La respuesta de los europeos fue diseñar *The Etoy Foundation Online Game*, un juego online que permitía atacar simbólicamente a la compañía juguetera. Se unieron a ellos otros grupos activistas como ®TMMark, The Thing, Rhizome, Nettime, l'Electronic Disturbance Theater, Hell.com y hasta un total de 1798 participantes reclutados entre diciembre de 1999 y febrero de 2000. Esta guerra de los juguetes (*toywar*) se basó en tácticas de Desobediencia Civil Electrónica (DCE): informar, conseguir apoyos y participantes, bombardear con correos electrónicos a empleados de eToys.com, y realizar sentadas virtuales (Baigorri, 2003).

En el juego que formularon, cada participante que se registraba se enrolaba en un ejército de soldaditos Lego, algo tan simbólico como sus propias acciones. Estos soldaditos disponían de un transmisor de radio y tenía la capacidad de enrolar más combatientes. Todas sus actividades resultaban inocuas más allá de las molestias que suponen recibir un *mailing* masivo o corregir una caída del servidor de la web por una sentada virtual (*Denial of Service* por solicitud masiva de acceso). Sin embargo, en la entonces incipiente era digital, la CNN se hizo eco de la *netstrike* convocada para los días 15-25 de diciembre, y las acciones de la compañía eToys.com bajaron de 67\$ a 31\$ de valor nominal. Siendo vísperas de navidad, la dificultad de efectuar compras, la campaña de disuasión y la pésima cobertura recibida de los medios en línea y fuera de línea habían contribuido a redimensionar notablemente el coloso virtual. El 29 de diciembre, Ken Ross, vicepresidente del sector de comunicaciones de eToys.com, anunciaba la voluntad de abandonar la causa "en atención a los numerosos mails recibidos que invitaban a coexistir con el grupo etoy.com".

Este es uno de los primeros ejemplos de activismo en la Red, que contaba con todos los elementos propios de la contienda social del momento, y que además tomó la forma de un juego, algo que facilitó el enganche de voluntarios. El tema era de interés candente en aquellos años, ya que la lucha por conseguir los dominios comerciales acaba de comenzar; los contrincantes representaban a la sociedad civil y a los gigantes empresariales en liza como David contra Goliath; la acción contenía y manipulaba las características comunicacionales de Internet; y la forma se parecía poderosamente a un videojuego. Todos los elementos embrionarios del posterior desarrollo de la lucha activista en la Red se daban cita en aquella propuesta.

Así que cuando hablamos de videojuegos creados por artistas, hablamos de camuflaje porque se valen de un medio, de un vehículo aceptado socialmente con un público amplio y convencido de antemano, y que puede ser utilizado para enunciar mensajes alternativos no sólo a la industria del juego sino a las voces del poder económico y gubernamental. Nos encontramos dos tipologías recurrentes en este tipo de proyectos artísticos, los que ofrecen el fracaso como solución única situando al jugador frente a una realidad que el ocio electrónico pretende hacer olvidar; y los que sitúan al jugador en la posición de un demiurgo con capacidad de decisión mientras le ofrece la posibilidad de reflexionar y ensayar nuevas formas de socialización.

Al realizar la obra artística/activista en forma de juego se cuenta con la ventaja del conocimiento de las convenciones al uso, ya que es un lenguaje común a un gran número de interlocutores en la Red, que conecta con los deseos de diversión de los usuarios y que al apropiarse del producto también se cuestionan las formas de mercadotecnia de las multinacionales. Tratándose de un producto lúdico habitual, su traslado al ámbito de la reflexión crítica convierte en medio táctico un soporte cotidiano. Esta cuestión facilita la comprensión y además es una forma de modificar el código sin eliminarlo. En esta línea de actuación existen numerosos proyectos que trastocan las normas del juego, que las subvierten cambiando el objetivo habitual llevándolo al fracaso y la frustración, y que proponen la identificación del jugador con un personaje perdedor cuya única posibilidad es perder en el juego, como en la vida (Baigorri, 2005). Al convertir la frustración y la pérdida en el fin de la partida, se enfrenta al usuario ante una realidad en muchos casos desconocida.

No es casual que muchas de estas propuestas de los años 90 tuvieran el Tratado de Libre Comercio México-EE.UU. como tema central, señalando las dificultades que encuentran en su camino los inmigrantes que se trasladan a Estados Unidos en busca de un futuro mejor. Para estos trabajadores que abandonan su patria, su familia y sus amigos, el camino hacia el país de las oportunidades es un continuo de arriesgadas y peligrosas situaciones hacia un hipotético final feliz. Sin embargo, como mostraba *Beaner* (2002), de Fran Ilich y Blas Valdez, lo que encuentran tras superar el cauce del río Grande, son las patrullas fronterizas del desierto y los peligros del "frigiüey": un trabajo mal pagado y unas condiciones de vida funestas en la mayoría de los casos. Si el objetivo del juego es alcanzar la tierra de las oportunidades, una vez allí la recompensa se convierte en la frustración de una nimia victoria que no sólo trastoca las pulsiones de deseo y triunfo, sino que coloca al jugador en tierra de nadie y frente a las frustraciones diarias que tienen que ver con su situación laboral, o su concepción del mundo. Tanto *Vagamundo* (2002) de Ricardo

Miranda Zuñiga, como *The Maria Sisters* (2003) del colectivo Global Arcade, y *Crosser* (2000) o *La Migra* (2001) de Rafael Fajardo, ahondan en este tema, colocando al jugador en el rol de un "espalda mojada" o en el de un agente fronterizo (*La Migra*), lo que tampoco le revierte mayores satisfacciones. Cuando la vida golpea, el juego te permite huir del dolor. Aquí, sin embargo, el éxito del juego sólo sirve para recordar la realidad.

A partir de los atentados del 11-S de 2001, las críticas a la política internacional de los EE.UU. aumentan y recrudecen. Activistas sociales y artistas que cuestionen o se oponen frontalmente a los ataques en Afganistán encuentran en los videojuegos bélicos una plataforma enunciativa fácil de subvertir. Mientras los juegos, que en ocasiones se crean para el entrenamiento militar, ofrecen siempre la posibilidad de resultar vencedor o vencido, los juegos activistas imposibilitan este desenlace. En *AntiwarGame* (2001, <http://www.antiwargame.org>) Josh On ofrece un anti-juego: la imposibilidad de ganar la partida en una hipotética guerra que amenaza a los Estados Unidos. El juego nos propone convertirnos en presidente de los EE.UU. y el éxito o el fracaso de nuestro personaje depende de las decisiones que tomemos en cuanto a presupuestos: a mayor presupuesto bélico y menor gasto social, menos aceptación social y viceversa. De este modo, sólo podemos ganar la guerra perdiendo aceptación popular en una suerte de paradoja irresoluble. El planteamiento del juego evidencia y hace patentes las contradicciones del sistema y coloca al jugador en el papel del presidente, teniendo que tomar las difíciles decisiones que se presentan en caso de guerra y sin posibilidad alguna de éxito.

Otra de las propuestas de mayor interés que surgieron a partir del alud de noticias relacionadas con los conflictos en Irak y Afganistán fue la aparición de los *newsgames*, término acuñado por Gonzalo Frasca para definir pequeños juegos o animaciones relacionadas con las noticias. Junto a un grupo de programadores crearon www.newsgaming.com para desarrollar juegos que provocaran alguna reflexión. Tratándose de uno de los principales medios de entretenimiento de nuestra época, se basan en sus códigos tergiversándolos, para evidenciar los conflictos y perversiones de nuestra sociedad. El juego *September 12th* (2003) nos coloca en el lugar del francotirador que tras los sucesos del 11 de septiembre de 2001 es trasladado a Afganistán o Irak. Y la función del jugador es matar guerrilleros rebeldes, aunque la recompensa se convierte en fracaso siempre, pues por cada terrorista asesinado mueren civiles cuyos familiares se convertirán en nuevos terroristas. Nunca se gana.

Cabe destacar en este breve repaso a la gestación y desarrollo de los juegos artísticos con vocación política el colectivo Molleindustria

(<http://www.molleindustria.org/>). Desde su formación en 2003 producen juegos que plantean cuestiones en torno al uso de las armas (*The Best Amendment*, 2013), el poder y la inmunidad de las religiones mayoritarias (*Operation Pedopriest*, 2007), y especialmente los conflictos socio-laborales provocados por las grandes corporaciones (*Every day the same dream*, 2009)

La crítica a las “corporaciones” de la fe subió de tono cuando presentaron *Operation Pedopriest* (2007), un juego que coloca al jugador en la posición de salvar curas y monjas pederastas de ser pillados abusando de niños. Así que, en lugar de salvar a los niños, deben procurar ocultar y silenciar el delito. En definitiva, colocan luces de neón sobre el silencio cómplice, generalmente revestido de impotencia, de una sociedad que ha consentido y oculta todavía hoy el abuso de menores por parte de la curia eclesiástica.

Uno de los temas recurrentes en sus propuestas es la alienación del trabajo, la indefensión del trabajador y la impunidad de las corporaciones empresariales. Se valen del juego, del artefacto lúdico, para resaltar por contraste la deshumanización que representa el trabajo. En *Every day the same dream* (2009) un hombrecillo gris ejecuta monótona y lentamente las mismas acciones día tras día. Aunque el juego no dura más de 10 o 15 minutos, el ritmo de la música, la estética del juego y lo previsible del conjunto no pueden sino hacernos pensar en nuestro día a día de levantarnos, vestirnos, saludar a la familia, vecino y transeúntes, para encerrarnos en un trabajo del que no saldremos hasta el final de día. No es muy divertido como juego. No es muy divertido como vida.

Más serio y doloroso resulta el conjunto de juegos *Phone Story* (2011), con el que trazan un recorrido por la conflictiva cadena de creación y montaje de nuestros dispositivos electrónicos: desde las consecuencias de la extracción del coltán en el Congo, la explotación laboral en China, la contaminación de Pakistán y el consumismo descontrolado de occidente. Cada minijuego sitúa al consumidor del aparato electrónico que tiene en sus manos en la situación de evitar que descansen los maltratados mineros del Congo, o evitar el suicidio de las trabajadoras chinas. Apple prohibió su venta y lo sacó de la Apple Store después de que se hubiera aprobado 4 días antes, el 13 septiembre de 2011.

Vemos como la tergiversación y el camuflaje operan efectivamente para enfrentarnos con una realidad que se nos oculta, o nos ocultamos. Y no sólo al público. A pesar de tratarse de juegos “inocuos”, que una compañía como Apple retire el juego de su tienda indica hasta qué punto evidenciar las contradicciones del sistema, en la forma y en el fondo, provocan reacciones más allá del simbolismo. Queda por determinar, en todo caso, hasta qué punto resultan efectivas estas propuestas artivistas en forma de juegos.

A modo de conclusión: Entre la simulación y la efectividad

Si hemos visto cómo los juegos poseen la capacidad de educar, instruir, entrenar y divertir, podríamos asumir que los videojuegos artísticos activistas poseen la capacidad de hacer reflexionar al público. Cuando los artistas ocupan la Red como medio táctico y contenido de sus obras, tratan de romper con la dinámica elitista del arte entendido como “alta cultura”, procurando resultar accesible e interesantes a un sector más amplio de la población. Al emplear las estrategias de los videojuegos, consiguen aumentar su atractivo y disminuir el componente elitista y críptico del arte conceptual. Sin embargo, podemos constatar algunas dificultades en el planteamiento de estos juegos. Si bien se valen de la Red como vehículo expandido, abierto y omnipresente para su difusión, también debemos recordar que la infoxicación y el carácter exclusivo del arte dificultan su acceso.

Esta contradicción en apariencia irresoluble no debería socavar el valor de unas propuestas que consiguen plantear preguntar desde nuevos ángulos, y enfrentar al espectador/participante con sus propias contradicciones. En todo caso, deberíamos considerar que existe una distancia real entre el arte, por muy activista que pretenda ser en sus objetivos conceptuales, y el activismo social. Mientras la lucha política opera y se enfrenta con el objeto que le agrade, el arte no deja de ser un operador en el terreno simbólico que no puede sustituirlo, sino en el mejor de los casos, acompañar y activar la reflexión. Decía Antoni Muntadas en una entrevista a Jaume Vidal en 2002 que el arte político cuenta con la facultad de provocar espacios para la reflexión, pero que no se puede esperar una efectividad equiparable a la acción política, sino que su sentido está en "atraer la atención, enfatizar y servir de plataforma para su reflexión" (Vidal, 2002). En un contexto en el que los videojuegos ocupan un lugar central en el espacio social-espectacular y económico-industrial, quizás lo más interesante de los videojuegos artísticos de contenido político sea que se sitúan en la estela de la célebre consigna que popularizó Jello Biafra: Don't hate the media, be the media.

Referencias

- Baigorri, L. (2003). No más arte, sólo vida. 4.0. Del activismo simulatorio a las tácticas de suplantación en la Red. Recuperado de https://www.academia.edu/9938889/No_m%C3%A1s_arte_s%C3%B3lo_vida_4.0._Del_activismo_simulatorio_a_las_t%C3%A1cticas_de_suplantaci%C3%B3n_en_la_Red

- Baigorri, L. (2005). GAME as CRITIC as ART 3.0. Recuperado de https://www.academia.edu/20042681/Game_as_Critic_as_Art_3.0
- Berger, E. (2008). Situando el juego en la cultura y sociedad contemporáneas. En: Laboral Centro de Arte y Creación industrial (ed.) *Homo Ludens Ludens: Tercera entrega de la trilogía del juego*. Gijón: Laboral Centro de Arte.
- Callois, R. (1994). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez-Baeza, R. (2008). Nuevos horizontes artísticos y de relación social. En Laboral Centro de Arte y Creación industrial (ed.) *Homo Ludens Ludens: Tercera entrega de la trilogía del juego*. Gijón: Laboral Centro de Arte.
- Huizinga, J. (2012). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza.
- Lafont, I. (2007). Entrevista: Carl Goodman Subdirector del Museum of the Moving Image. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2007/04/05/cultura/1175724006_850215.html
- López Latorre, O. (2013). Apuntes sobre la teoría de la diversión. En: Scolari, Carlos A. (ed.) *Homo Videoludens 2.0. De Pacman a la gamification*. (pp. 223-252). Col·lecció Transmedia XXI. Barcelona: Laboratori de Mitjans Interactius. Universitat de Barcelona.
- Maciunas, G. (1958). *Manifesto on Art / Fluxus Art Amusement*, Recuperado de <http://artecontempo.blogspot.com.es/2005/06/tentativa-de-manifiesto-fluxus-george.html>
- Scolari, C. A. (ed.) (2013). *Homo Videoludens 2.0. De Pacman a la gamification*. Col·lecció Transmedia XXI. Barcelona: Laboratori de Mitjans Interactius. Universitat de Barcelona.
- Stocker, G. (2008). Playware-Jugando a explorar la nueva realidad. En: Laboral Centro de Arte y Creación industrial (ed.) *Homo Ludens Ludens: Tercera entrega de la trilogía del juego*, pp. 432-433. Gijón: Laboral Centro de Arte.
- Vidal, J. (2002, 28 de November). Antoni Muntadas “El arte político sólo tiene valor testimonial”. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/antoni-muntadas-el-arte-politico-solo-tiene-valor-testimonial>

Ana Urroz Osés: Doctora en Bellas Artes.

Email address: anaurroz.grafics@gmail.com

Contact Address: Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona.

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Procesos de Elaboración Onírica y Temporalidad Retroactiva en la Obra de Picasso

Javier Cuevas¹

1) Universidad de Málaga

Date of publication: February 3rd, 2020

Edition period: October 2019 - February 2020

To cite this article: Cuevas, J. (2019). Procesos de Elaboración Onírica y Temporalidad Retroactiva en la Obra de Picasso. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(1) 20-39. doi: 10.17583/brac.2020.3861

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.3861>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

Oniric Elaboration Processes and Retroactive Temporality in Picasso's Work

Javier Cuevas

Universidad de Málaga

(Received: 2 November 2018; Accepted: 25 November 2019; Published: 3 February 2020)

Abstract

The aim of this article is to point out the structural coincidence between Pablo Picasso and Sigmund Freud in two matters. Firstly, in the ways of analysing and creating images based on the principles of oniric elaboration such as displacement and condensation. This fact makes it possible to propose a reading of the works created by Picasso after the First World War from a retroactive temporality that would link them not so much to a return to order but to a conception of the image close to the surrealist poetics. Secondly, this article points to another structural coincidence between the two authors that is paradoxical: the construction of modernity in both is produced through recourse to the mythological signifier.

Keywords: Picasso, Freud, displacement, condensation, mythology



Procesos de Elaboración Onírica y Temporalidad Retroactiva en la Obra de Picasso

Javier Cuevas
Universidad de Málaga

(Recibido: 2 noviembre 2018; Aceptado: 25 noviembre 2019; Publicado: 3 febrero
2020)

Resumen

El objetivo de este artículo es señalar la coincidencia estructural entre Pablo Picasso y Sigmund Freud en dos asuntos. En primer lugar, en los modos de analizar y crear imágenes a partir de principios propios de la elaboración onírica como el desplazamiento y la condensación. Este hecho, permite proponer una lectura de las obras realizadas por Picasso después de la Primera Guerra Mundial a partir de una temporalidad retroactiva que las vincularía no tanto a un retorno al orden sino a una concepción de la imagen cercana a las poéticas surrealistas. En segundo lugar, este artículo apunta a otra coincidencia estructural entre ambos autores que es paradójica: la construcción de la modernidad en ambos se produce a través del recurso al significante mitológico.

Palabras clave: Picasso, Freud, desplazamiento, condensación, mitología



El objetivo de este artículo no es plantear si existió o no una relación directa entre Pablo Picasso y Sigmund Freud. Ni averiguar si pudieron llegar a conocerse o no. Tampoco si sabían el uno del otro a través de terceros, ni si esto supuso una influencia del uno sobre el otro.

El punto de partida de esta investigación es que, aunque no se conocieran, ambos coinciden en una estructura de la historia de la cultura a partir de la cual los nuevos modos de lectura de la imagen onírica a los que se refiere Freud en *La Interpretación de los sueños* (Freud, 1996a), esto es, el desplazamiento y la condensación, son similares al modo en el que Picasso trabajó la construcción de ciertas imágenes. Además, estas coincidencias estructurales entre Picasso y Freud se producen antes de que los surrealistas leyeran a Freud, de que André Breton y Philippe Soupault trabajaran la escritura automática o de que Salvador Dalí leyera compulsivamente a Freud en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Asimismo, la citada coincidencia estructural entre Picasso y Freud también tiene que ver con los modos de uso del significante mitológico en la construcción de la modernidad. Christopher Green, en *Modern Antiquity*, analiza el empleo de significantes como “clásico” y “antigüedad” para definir la obra de artistas como Picasso, De Chirico, Léger o Picabia en diversos contextos, entre ellos, el de la revalorización de ciertos mitos clásicos llevada a cabo por Sigmund Freud en el desarrollo del psicoanálisis (Green, 2011).

Esta comprensión de los procesos históricos no parte, por lo tanto, de la influencia o importancia de acontecimientos concretos sino de estructuras a partir de las cuales se crea una nueva episteme, en este caso, la episteme moderna. Siguiendo a Foucault, todos los períodos de la historia han poseído ciertas “condiciones subyacentes de verdad” que constituyeron lo que era aceptable (Foucault, 1997). De este modo, el objetivo de este artículo es mostrar los paralelismos en la creación de la episteme moderna que tuvieron lugar durante el desarrollo de dos campos distintos: el arte de Picasso y el psicoanálisis de Freud.

Metodología

La coincidencia estructural ya señalada entre Picasso y Freud permite comprobar cómo algunas imágenes de Picasso funcionan a partir de conceptos similares a los definidos por Freud en *La interpretación de los sueños*,

publicada en 1900. Nos referimos a la elaboración onírica basada en el desplazamiento y la condensación.

Aunque estos términos son conocidos, debemos recordar brevemente que el desplazamiento consiste en dirigir a través de varias cadenas asociativas algunas emociones de un objeto y/o representación psíquica que se percibe inaceptable a uno aceptable. Por su parte, la condensación consiste en una representación única que contiene en sí misma varias cadenas asociativas, como las matrioshkas rusas. Al igual que éstas, ciertas imágenes contienen en su interior otras imágenes, en un número variable que puede ir desde dos hasta un número mayor.

La relectura de la teoría freudiana que realizó el psicoanalista francés Jacques Lacan en términos estructuralistas le permitió definir el inconsciente estructurado como un lenguaje y con ello redefinir los términos freudianos de condensación y desplazamiento a partir de la metáfora y la metonimia (Lacan, 1995).

Además, para entender los nuevos usos de la mitología en Picasso después de la Primera Guerra Mundial (en adelante, IGM), recurriremos a una temporalidad de la imagen definida por el concepto freudiano de *nachträglichkeit*. Este concepto, que podemos traducir como retroactividad, da cuenta del funcionamiento del mecanismo psíquico y del trauma en dos tiempos distintos: un primer tiempo donde se da una escena (que puede ser la huella mnémica de una escena real, una fantasía de seducción o una fantasía originaria -*Urphantasie*) y un segundo tiempo en el que se da un acontecimiento (desde un detalle trivial o un sueño, a una escena real, sexual y traumática). Es el segundo tiempo el que produce una significación o resignificación a posteriori, esto es, retroactiva del primero. Este concepto es fundamental en la teoría psicoanalítica y está vinculado al mecanismo de la represión. Aunque aparece en distintos momentos de la teoría freudiana fue en el caso clínico del hombre de los lobos (escrito en 1914 y publicado en 1918) (Freud, 1996d), donde lo desarrolló en profundidad y a la luz de un caso clínico. Posteriormente, fue Jacques Lacan quien, en la década de 1950, insistió en la importancia capital de este concepto en la teoría freudiana (Lacan, 1995).

El *nachträglichkeit* freudiano, así como el *nachleben* de Aby Warburg, le ha servido a Georges Didi-Huberman para plantear la existencia de un “régimen discontinuo de la temporalidad” en los procesos histórico-artísticos (Didi-Huberman, 2009, p. 317). Esta orientación epistemológica relacionada con la temporalidad retroactiva será tenida en cuenta en el análisis de la obra de Picasso que se realizará en este artículo.

Además, la relación epistemológica entre el psicoanálisis y el arte moderno será abordada teniendo presente la pauta de autores como Hal Foster que contemplan “el psicoanálisis desde una perspectiva histórica, en un campo discursivo a menudo compartido con el arte moderno”, y su aplicación teórica, “como un método para la comprensión de ciertos aspectos de este arte” (Foster, 2008, p. 12). De este modo, no pretendemos buscar las relaciones directas entre Picasso y Freud, sino más bien aplicar la teoría psicoanalítica como método para la comprensión del arte moderno en general y de Picasso en particular.

La vinculación de Picasso con una crítica de arte psicoanalítica tiene cierta tradición. Las primeras referencias de Marius de Zayas en 1923 (Palau i Fabre, 1999) fueron continuadas por Carl Einstein quien, reflexionando sobre algunas obras de Picasso de 1928, decía: “Los cuadros son encrucijadas de los procesos psicológicos dirigidos por el artista”, para añadir, a continuación, “no hay nada más humano ni más inconsciente que la geometría de las formas” (Fleckner, 2008, pp. 165-66). Einstein también vinculaba el cubismo picassiano con el inconsciente: “Los cuadros de Picasso se sitúan entre los dos polos de la visión inconsciente y de la figuración consciente y, al contener así los grandes conflictos psíquicos, acceden a una totalidad más rica” (Einstein, 2013, pp.10-11).

Ya en la década de 1940, debemos destacar la querrela entre Daniel Schneider y Alfred Barr. Tras la publicación por parte de Alfred Barr de *Picasso Fifty Years of his Art* (1946) (Barr, 1946), Daniel Schneider publicó el artículo “The Painting of Picasso: a Psychoanalytic Study” (Schneider, 1947) que, posteriormente, sería incluido como capítulo, sin modificaciones ni adendas, en *The Psychoanalyst and the Artist*, 1950 (Schneider, 1950). Como reacción a este artículo, Alfred Barr escribió una respuesta en 1948 con el título *Psychoanalysis and Picasso* (Barr, 1948), en el que cuestiona el empleo de ciertas orientaciones psicoanalíticas en el estudio de la vida y obra de Picasso.

Por último, en la década de los años 1970 y 1980, motivado por el fallecimiento de Picasso en 1973, algunos autores centraron su análisis de la obra de Picasso en elementos psico-biográficos. Entre esos autores debemos destacar a Mary Matthew Gedo que escribió entre 1979 y 1985 varios artículos sobre obras concretas de Picasso (La vida, El viejo guitarrista, Las señoritas de Avignon y El Guernica) analizadas a partir de una concepción del arte de Picasso como autobiografía (“art-as-autobiography”) (Gedo, 1994). Esta aproximación psico-biográfica fue duramente criticada por autores como

Rosalind Krauss, quien, en su artículo “In the Name of Picasso”, respondió no sólo a Gedo sino también a William Rubin (Krauss, 2002).

Primer Tiempo en Picasso: el Desplazamiento y la Condensación en los Usos del Significante Mitológico

Los usos del significante mitológico en Picasso antes de la IGM están atravesados por procesos de elaboración de la imagen en los que el desplazamiento y la condensación están presentes.

Son numerosos los ejemplos de desplazamiento en la obra de Picasso anterior a la IGM, pero nos centraremos sólo algunos de ellos. En primer lugar, vamos a ver el modo en el que Picasso desplaza el motivo mitológico en *Las tres holandesas*, obra realizada en 1905 después del viaje a Holanda (véase figura 1). Como se puede apreciar en la imagen, Picasso desplaza el motivo mitológico original que en este caso es el de las Tres Gracias. El artista malagueño conocía muy bien una de las versiones más famosas de ese tema, la pintura del artista flamenco Peter Paul Rubens, gracias a sus estudios en el Museo del Prado de Madrid (Casado, 1995). Este proceso de desplazamiento continuará durante el período cubista en obras como *Tres figuras bajo un árbol* de 1907.

Plantear los usos del significante mitológico en la obra de Picasso nos obliga a tener presente la diferencia entre contenido manifiesto y contenido latente que emplea Freud en *La interpretación de los sueños*. Tomando el ejemplo de *Las tres holandesas*, el contenido manifiesto sería la representación de las tres mujeres holandesas, mientras que el contenido latente sería el motivo mitológico de *Las tres Gracias*.

El segundo de los ejemplos de desplazamiento que vamos a analizar es el que se produce en la obra *Los dos hermanos* (véase figura 2), realizada en 1906, durante los cuatro meses de estancia en Gósol. En esta obra, de la que Picasso hizo numerosos dibujos preparatorios y que muestra el universo bucólico y sereno propio de la experiencia en Gósol, el proceso de desplazamiento está vinculado a otro motivo mitológico: el de Eneas llevando a Anquises a sus espaldas y que remite al *Incendio del Borgo* realizado por Rafael en las Estancias Vaticanas.



Figura 1. Picasso, P. (1905). Las tres holandesas. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Recuperado de <https://collection.centrepompidou.fr>

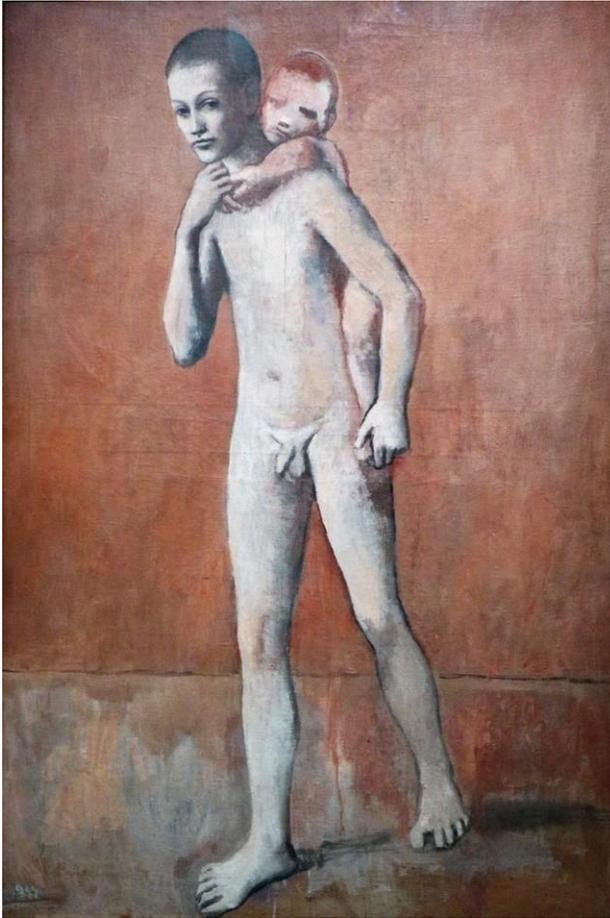


Figura 2. Picasso, P. (1906). Los dos hermanos. Kunstmuseum Basel. Recuperado de <https://kunstmuseumbasel.ch/>

El tercer ejemplo de desplazamiento es el que se produce en obras como *La Coiffure* (véase figura 3), en la que el significante mitológico desplazado ha sido el de la Venus Anadiómena, que remite a los conocidos modelos de Ingres o Théodore Chassériau y que, además, es un retrato de Fernande Olivier, por aquel entonces pareja del pintor.



Figura 3. Picasso, P. (1906). La coiffure. The Museum of Modern Art, Nueva York. Recuperado de <https://www.moma.org/>

El cuarto y último ejemplo de desplazamiento que vamos a analizar es el de *Mujer ante el espejo* (véase figura 4) en el que Picasso desplaza de nuevo el significante mitológico, en este caso, el de Venus ante el espejo, que remite a numerosos ejemplos entre los que podemos destacar los de Tiziano y Rubens.



Figura 4. Picasso, P. (1905). Mujer ante el espejo y mirón. Sotheby's. Recuperado de <https://picasso.shsu.edu/>

Estos ejemplos de desplazamiento que hemos mostrado dan cuenta de cómo la construcción de la modernidad visual en Picasso se fundamenta en el recurso al significante mitológico, pero no del mismo modo en el que lo realizan los pintores renacentistas o barrocos, sino desplazándolo. Para el joven y moderno Picasso de 1906 el empleo del significante mitológico de forma directa era inaceptable, por ese motivo lo desplaza a representaciones de la modernidad que sí eran aceptables.

En los usos del significante mitológico en Picasso antes de la IGM observamos, además de este proceso de desplazamiento, un complejo proceso de condensación de la imagen. Un buen ejemplo de ello son obras como *La toilette*, en la que se condensan dos motivos distintos en una sola imagen (véase figura 5). Así, en esta obra se puede observar cómo una representación única que contiene varias cadenas asociativas. Por su condición de imagen condensada, *La toilette* remite tanto a la *Venus Anadiómena* como a la *Venus ante el espejo*, es decir, una misma imagen condensa dos motivos distintos. Es un caso similar al que describe Freud *Psicopatología de la vida cotidiana* cuando se refiere al olvido del significante “Signorelli” (Freud, 1996b). Dicho significante condensa tanto el significante “Signor”, Herr en alemán, como el significante “Boticelli”. Este ejemplo pone de manifiesto cómo el funcionamiento de la condensación, en el olvido, es similar al de la elaboración onírica.

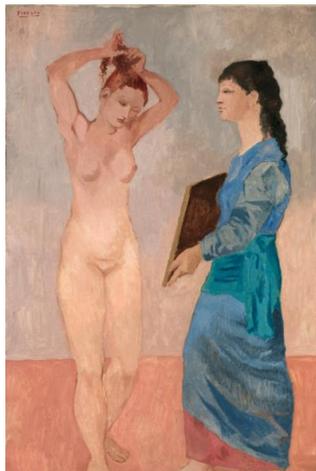


Figura 5. Picasso, P. (1906).
La toilette. Albright-Knox
Art Gallery, Buffalo, NY.
Recuperado de
<https://picasso.shsu.edu/>

Primer Tiempo en Freud: el Empleo del Significante Mitológico como Fuente Argumentativa

A lo largo de su obra, Freud se sirvió del significante mitológico de diversas maneras. En algunas ocasiones, para desentrañar el sentido de las formaciones del inconsciente, en otras para desvelar sentidos inéditos de los mitos a partir de las aportaciones del psicoanálisis, y en otras ocasiones como fuente argumentativa (Krasnogor, 2009).

Además, este recurso al significante mitológico fue articulado a través de su propia colección de estatuillas. Las fotografías del despacho de Freud muestran el lugar privilegiado que estos objetos tenían en el día a día del trabajo con los pacientes, la elaboración teórica y, en definitiva, cómo el psicoanálisis emergió bajo la mirada del objeto, una cuestión que ha abordado en profundidad Griselda Pollock (Pollock, 2010).

Nos podemos hacer una idea del aspecto de la mesa del despacho de Freud y sus figurillas en 1914 gracias al aguafuerte que realizó el artista Max Pollack. En él podemos apreciar los ojos abiertos de Freud, reflexionando sobre lo que está escribiendo, e inspirado en la observación de los diversos objetos.

A continuación, vamos a analizar dos usos de la mitología en la obra de Freud anterior a la IGM: el Complejo de Edipo y el Narcisismo.

Un buen ejemplo del modo en el que el mito le sirve a Freud para confirmar e ilustrar construcciones teóricas es el uso del relato de Edipo en *La interpretación de los sueños*, un texto fundamental de la teoría y práctica psicoanalítica de corte freudiano. Para el vienés, ningún mito alcanzó un mayor poder explicativo en relación con el psicoanálisis que el de Edipo y la Esfinge. En este caso, Freud se sirve del mito para sostener conceptualmente los descubrimientos realizados en la práctica clínica. La referencia al mito se produce cuando constata la enorme importancia de los padres en la vida psíquica infantil. El amor hacia uno de los progenitores y el odio hacia el otro serán la base a partir de la cual se construirá la vida anímica infantil (Krasnogor, 2009).

La experiencia clínica observada en sus pacientes será contrastada por Freud en el mito y la tragedia griegos, de los que el vienés se sirve como fuente argumentativa para desarrollar el Complejo de Edipo. Dice Freud:

También en mí he hallado el enamoramiento de la madre y los celos hacia el padre y ahora lo considero un suceso universal de la niñez temprana... Si esto es así, se comprende el poder cautivador de Edipo Rey a despecho de todas las objeciones que el entendimiento eleva contra la premisa del hado... (Freud, 2008, p. 293)

El segundo de los usos de la mitología en la teoría y práctica clínica en la obra de Freud anterior a la IGM es el de la *Toilette de Venus*. La presencia de una estatuilla que representa a Venus ante el espejo en la colección de Freud recuerda la vinculación del motivo de la Toilette con el autoerotismo. Será en *Introducción al narcisismo* de 1914 cuando Freud distinga claramente entre autoerotismo y narcisismo, entendiendo el segundo como “una etapa necesaria del desarrollo en la transición desde el autoerotismo hasta el amor objetal” (Freud, 1996c, p. 2027). Además, Narcisismo era un término atractivo que recordaba a uno de los más queridos mitos griegos de Freud: el del hermoso joven que murió de amor por sí mismo. En este caso, el recurso al significante mitológico le sirve a Freud para dar cuenta de un aspecto de la subjetividad moderna: el narcisismo.

Segundo Tiempo en Picasso: Significación Retroactiva

Desde los años ochenta se ha producido una línea de pensamiento dentro de la historiografía picassiana que entiende que Picasso sucumbió a una corriente nacionalista y conservadora que tuvo un gran desarrollo durante la Primera Guerra Mundial y que supuso un *retour à l'ordre* (retorno al orden). Autores como Kenneth Silver consideraban que lo más característico del ambiente cultural del París de posguerra era la demanda de un arte moderno más disciplinado, ordenado y clasicista (Silver, 1989). Desde esta perspectiva, ciertos usos de la mitología y el clasicismo en Picasso después de la Primera Guerra Mundial han sido interpretados bajo el prisma del retorno al orden (Lynton, 1988).

Estas interpretaciones venían apoyadas por la valoración de artistas como André Breton que entendían la obra que Picasso estaba realizando tras la guerra como una “renuncia parcial” estratégica para “desanimar a seguidores insufribles o arrancar un suspiro de alivio a la bestia reaccionaria”, en definitiva, que Picasso fingía “adorar lo que quemó” (Cox, 2016, p. 78).

Sin embargo, la lectura que se propone en este artículo es otra. Como vamos a ver a continuación, la Primera Guerra Mundial funciona en Picasso como catalizador de toda una experiencia en el modo de producir imágenes a partir del desplazamiento y la condensación. Aquello que había sido experimentado en las obras de 1905 y 1906, que hemos visto brevemente, toma un nuevo valor tras la experiencia de la guerra cuando se produce una reconsideración del mundo figurativo. No se trata de copiar el pasado ni por lo tanto de un retorno al orden, sino de concebir la imagen a partir de los principios de desplazamiento y condensación.

Un buen ejemplo del uso del significante mitológico desplazado en la obra de Picasso posterior a la IGM es la obra *Tres mujeres en la fuente* pintado en Fontainebleau en 1921 (véase figura 6). Esta obra, de la que Picasso realizó varios estudios preparatorios, está concebida a partir del desplazamiento del motivo mitológico de las Tres Gracias, siguiendo un modelo similar al de *Las tres holandesas* de 1905. Como han señalado algunos autores, el artista reelabora aquí la técnica de estilización del modelado fotográfico, como se percibe claramente en los estudios previos (Warncke, 2007). Además, la composición, en la que las figuras llevan atuendos de estatuas antiguas, constituye una variación de una pintura del pintor barroco clasicista francés Nicolas Poussin (*Et in Arcadia Ego*, 1638), y remite igualmente a obras de Puvis de Chavanne, como *Las chicas jóvenes en la orilla de la playa* de 1880.

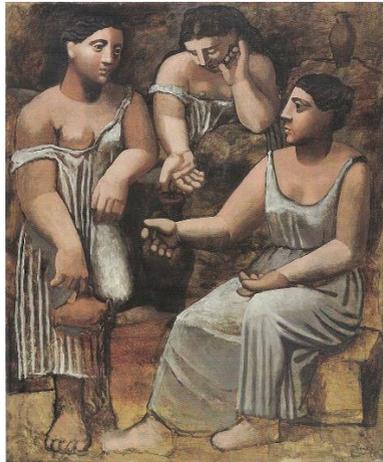


Figura 6. Picasso, P. (1921). *Tres mujeres en la fuente*. The Museum of Modern Art, Nueva York. Recuperado de <https://www.moma.org/>

Otro ejemplo, algo más complejo, de desplazamiento del significante mitológico se da en *El rapto*, obra realizada en el verano de 1920 (véase figura 7). Esta obra funciona como un desplazamiento del significante mitológico de Neso y Deyanira procedente de las *Metamorfosis* de Ovidio (véase figura 8), trabajado por Picasso durante sus vacaciones en Juan-les-Pins, y remite a modelos como *El rapto de Deyanira* de Guido Reni, presente en las colecciones del Louvre, o *El rapto de las hijas de Leucipo* de Rubens.

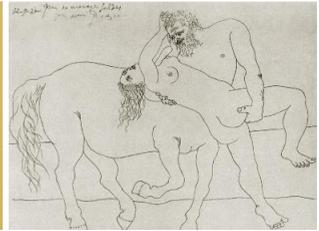
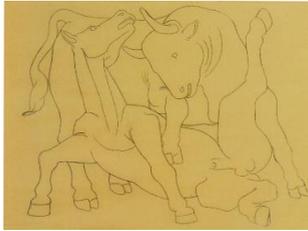


Figura 7. Picasso, P. (1920). El rapto. The Museum of Modern Art, Nueva York. Recuperado de <https://www.moma.org/>

Figura 8. Picasso, P. (1920). Neso y Deyanira. Gilbert Seldes Collection. Recuperado de <https://picasso.shsu.edu/>

Figura 9. Picasso, P. (1921). Toro y caballo. Marina Picasso Collection. Recuperado de <https://picasso.shsu.edu/>

A su vez, obras como *El toro y el caballo* de 1921 también son concebidas a partir del proceso de desplazamiento del motivo mitológico (véase figura 9). En este caso, el motivo mitológico de Neso y Deyanira ha sido desplazado al motivo del toro y el caballo que tan productivo será en la obra de Picasso de los años treinta, cuando retoma la serie de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Y, por último, en esta serie que demuestra el complejo proceso creativo de Picasso, las dos figuras (hombre y caballo) de la escena de *El rapto* se han condensado en una sola: el Centauro Neso en la obra *Neso y Deyanira*. Como es bien sabido, estas figuras mitológicas, a medio camino entre lo humano y lo animal, funcionan precisamente a partir del principio de condensación (el Centauro: hombre-caballo; El Minotauro: hombre-toro; El fauno: hombre-cabra), y, además, le interesaron enormemente a Picasso a lo largo de toda su vida y obra.

En tercer lugar, vamos a ver una variante respecto a los usos del significante mitológico en Picasso después de la IGM. La presencia del Arlequín en la obra de Picasso se remonta al período azul y rosa y es retomado con intensidad a partir de 1914-15. También se retoma el motivo de la mujer con espejo como desplazamiento del significante mitológico de la Toilette de Venus, en obras como *La Coiffure* de 1922. Estos dos motivos, trabajados en ocasiones de manera independiente, serán condensados por Picasso en obras como *Desnudo, Amor y Arlequín tocando la guitarra* (véase figura 10), incluyendo en otras versiones la figura de Pierrot.



Figura 10. Picasso, P. (1918).
Desnudo, Amor y Arlequín
tocando la guitarra. The Art
Institute of Chicago.
Recuperado de
<https://picasso.shsu.edu/>

Por último, Picasso llevó a cabo un proceso de condensación de ambos motivos en una sola figura: la del Arlequín con espejo (véase figura 11). Esta obra de 1923 contiene una representación única que incluye por sí sola varias cadenas asociativas. El arlequín con espejo es pues el producto de una síntesis o condensación de los experimentos formales y temáticos anteriores y posteriores a la IGM.



Figura 11. Picasso, P. (1923).
Arlequín con espejo. Museo
Thyssen-Bornemisza, Madrid,
Recuperado de
<https://www.museothyssen.org/>

Segundo Tiempo en Freud: el Empleo del Significante Mitológico para el Cambio de Paradigma

En una carta a Lou Andreas-Salomé, del 25 de noviembre de 1914, Freud se refiere en estos términos a la experiencia de la guerra y al papel del psicoanálisis:

No dudo que la humanidad también superará esta guerra, pero tengo la certidumbre de que ni yo ni mis contemporáneos volveremos a ver alegría en este mundo. Todo esto es demasiado vil, pero lo más triste es que todo es precisamente tal como debiéramos imaginarnos a las gentes y su comportamiento según nos las hace conocer el psicoanálisis. (Jones, 1960, p. 191)

La Gran Guerra, que en los combates y en las editoriales sacó a la luz la verdad sobre el salvajismo humano, también había forzado a Freud a asignar a la agresión dimensiones realzadas. Durante los años de la inmediata posguerra la producción de Freud fue escasa, casi se podía medir contando las palabras. Publicó tres libros pequeños: *Más allá del principio del placer*, en 1920; *Psicología de las masas y análisis del yo*, en 1921; y *El yo y el Ello*, en 1923.

Un buen ejemplo de cómo Freud empleó el mito como fuente argumentativa, allí donde la ciencia del momento no alcanzaba, es en el texto *Más allá del principio del placer*, de 1920 (Freud, 1996e). La cuestión principal de este texto es demostrar que en la psique hay fuerzas que invalidan el principio del placer. En él, Freud descubrió que en todo lo que vive funciona, no sólo el principio del placer, sino también el principio de realidad. Para ello, se sirvió de la mitología griega, al comprobar que esos dos principios se correspondían con Eros y Tánatos. Esto le llevó a redefinir el concepto de pulsión y diferenciar entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte, lo que supuso un cambio de paradigma en su obra. De este modo, el anterior dualismo pulsional que oponía las pulsiones de autoconservación a las pulsiones sexuales fue sustituido por un nuevo dualismo: pulsión de vida y pulsión de muerte.

A través de *Más allá del principio del placer* podemos comprobar cómo los usos del significante mitológico en Freud después de la experiencia de la guerra sirven como fuente argumentativa y para llevar a cabo un cambio de paradigma en su obra.

Conclusiones

Como ya se ha señalado, Picasso y Freud no se conocieron, pero coincidieron estructuralmente en los usos del significante mitológico para construir la episteme moderna. Ambos coincidían, no sólo en los usos de la mitología, sino, y quizá más importante, en los modos de lectura y elaboración de las imágenes de la modernidad. Esto se debe a que compartían una estructura de la historia de la cultura que consistía en una concepción de la imagen a partir de los principios de desplazamiento y condensación.

Como en las imágenes oníricas, la atención en algunas obras de Picasso va de lo importante a lo que aparentemente carece de importancia (desplazamiento) y se pueden reunir muchos significados en una sola imagen (condensación).

Como hemos comprobado, este modo de abordar la lectura y elaboración de las imágenes estaba presente en la obra de ambos antes de la Primera Guerra Mundial, y ésta funcionó como catalizadora de esas experiencias previas. Por ese motivo, en ambos casos, los usos del significante mitológico se explican retroactivamente, en el sentido que el *nachträglichkeit* freudiano le da a este término.

De este modo, hemos podido analizar que hay un primer tiempo donde se da una escena (los usos del significante mitológico en la obra de Picasso a través del desplazamiento y la condensación antes de la Primera Guerra Mundial) y un segundo tiempo en el que se da un acontecimiento (los usos del significante mitológico en la obra de Picasso a través del desplazamiento y la condensación después de la Primera Guerra Mundial). Es el segundo tiempo el que produce una significación o resignificación a posteriori, esto es, retroactiva del primero y no al contrario.

Por lo tanto, los usos del significante mitológico en la obra de Picasso antes y después de la Primera Guerra Mundial dan cuenta de un “régimen discontinuo de la temporalidad” (Didi-Huberman, 2009, p. 317). Por ese motivo, los usos del significante mitológico en Picasso después de la Primera Guerra Mundial no deben contemplarse a partir del concepto de retorno al orden, sino a partir de esta coincidencia estructural con Freud en el modo de leer y producir imágenes a partir del desplazamiento y la condensación.

Frente a las lecturas que ubicaban en los años ochenta la obra de Picasso después de la Primera Guerra Mundial bajo la influencia de un retorno al orden, lo que observamos es que ha impulsado un proceso creativo basado en el desplazamiento y la condensación, que coincide estructuralmente con el modo en el que Freud define el funcionamiento de las imágenes oníricas, y

que se adelanta en varios años a los procesos de creación de imágenes surrealistas en los que sí hay una influencia directa del corpus freudiano.

Al defender la discutible participación de Picasso en el mundo elegante de los Ballets Rusos a comienzos de los años veinte, y en particular sus caprichosos diseños para el ballet *Mercure* en 1924, Breton ofrece la metáfora de los juguetes de la infancia vistos con el desencanto de la edad adulta, como señaló Neil Cox en *Toys for Adults: Cubism as Surrealism* (Cox, 2009). Sin embargo, nuestra lectura pretende destacar cómo a través de esta coincidencia estructural en los modos de analizar y producir imágenes en Picasso y Freud lo que se da es un antecedente del surrealismo.

Referencias

- Barr, A. (1946). *Picasso: Fifty Years of his Art*. Nueva York : The Museum of Modern Art.
- Barr, A. (1948). Letters to the editor. *Psychoanalysis and Picasso*. *College Art Journal*, 7(3), 220.
- Casado, E. (1995). Picasso como copista de Prado. *Goya*, 245, 281-290.
- Cox, N. (2009). *Picasso's "Toys for Adults": Cubism as Surrealism*. Edimburgo : National Galleries of Scotland / The University of Edinburgh.
- Cox, N. (2016). Europa después de la lluvia: el Cubismo y el “Espíritu nuevo”, 1918-1925. En C. Green, *Cubismo y guerra: el cristal en la llama*. Barcelona : Museu Picasso.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid : Abada.
- Einstein, C. (2013). *Picasso y el cubismo*. Madrid : Casimiro.
- Fleckner, U. (ed.) (2008). *Carl Einstein. El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)*. Valencia : Lampreave y Millán.
- Foster, H. (2008). *Dioses prostéticos*. Madrid : Akal.
- Foucault, M. (1997). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid / México : Siglo XXI.
- Freud, S. (1996a). La interpretación de los sueños. En Freud, S., *Obras completas*, (pp. 343-720), vol. I. Madrid : Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1996b). Psicopatología de la vida cotidiana. En Freud, S., *Obras completas*, (pp. 755-932), vol. I. Madrid : Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1996c). Introducción al narcisismo. En Freud, S., *Obras completas*, (pp. 2017-2033), vol. II. Madrid : Biblioteca Nueva.

- Freud, S. (1996d). Historia de una neurosis infantil (Caso del ‘Hombre de los lobos’). En Freud, S., *Obras Completas* (pp. 1941-2009), vol. II. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1996e). Más allá del principio del placer. En Freud, S., *Obras completas*, (pp. 2507-2541), vol. III. Madrid : Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (2008). *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Buenos Aires / Madrid, Amorrortu.
- Gedo, M. (1994). *Looking at Art from the Inside Out. The Psychoiconographic Approach to Modern Art*. Cambridge : University Press.
- Green, C. (2011). “There is no Antiquity”: Modern Antiquity in the work of Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Fernand Léger, and Francis Picabia (1906-36). En C. Green, J. Daehner, (Eds.), *Modern Antiquity. Picasso, De Chirico, Léger, Picabia* (pp. 1-15). Los Angeles : J. Paul Getty Museum.
- Jones, E. (1960). *Vida y obra de Sigmund Freud*. Buenos Aires : Nova.
- Krasnogor, R. (2009). Freud: las antigüedades y el mito. *Cuaderno de ética, estética, mito y religión*, 3, pp. 107-136.
- Krauss, R. (2002). En el nombre de Picasso. En Krauss, R., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid : Alianza.
- Lacan, J. (1995). *Escritos*. México : Siglo XXI.
- Lynton, N. (1988). *Historia del arte moderno*. Barcelona : Destino.
- Palau i Fabre, J. (1999). *Picasso. De los ballets al drama. 1917-26*. Barcelona : Polígrafa.
- Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid : Cátedra.
- Schneider, D. (1947). The Painting of Pablo Picasso: A Psychoanalytic Study. *College Art Journal*, 7(2), 81-95.
- Schneider, D. (1950). *The Psychoanalyst and the Artist*. Nueva York : Farrar, Straus & Co.
- Silver, K. (1989). *Esprits de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*. Princeton : Princeton University Press.
- Warncke, C. (2007). *Pablo Picasso, 1881-1973*. Koln : Taschen.

Javier Cuevas: Doctor en Historia del Arte. Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.

Email address: jcuevasb@uma.es

Contact Address: Facultad de Filosofía y Letras, Bulevard Louis Pasteur, 27. Campus de Teatinos, Universidad de Málaga. 29010 Málaga.

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Arte y Traducción en la Era Digital: Estudio de El 27 || The 27th, de Eugenio Tisselli

Anna Dot¹

1) Universidad de Vic - Universidad Central de Catalunya

Date of publication: February 3rd, 2020

Edition period: October 2019 - February 2020

To cite this article: Dot, A. (2019). Arte y Traducción en la Era Digital: Estudio de El 27 || The 27th, de Eugenio Tisselli. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(1) 40-60. doi: 10.17583/brac.2020.2677

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.3206>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY).

Art and Translation in the Digital Age: Study of El 27||The 27th, by Eugenio Tisselli

Anna Dot

Universidad de Vic - Universidad Central de Catalunya

(Received: 23 January 2018; Accepted: 19 December 2019; Published: 3 February 2020)

Abstract

The speed in obtaining responses characterizes our use of the information and communication technologies (ICT). The feeling of immediacy comes along with the occultation of the intermediate processes and the agents that mediate those uses. In this sense, McKenzie Wark came up with the term “third nature”, which refers to the separation between the ICT and the natural resources with which they interact. Likewise, Michael Cronin (2013) described the “3T paradigm” (trade, technology and translation) to address the issue of the invisibilization of the entailments between trade, technology and translation in the digital age. These thoughts emphasize the need of raising awareness about the ICT infrastructure in order to understand the political, economic, social and environmental consequences of the use of digital tools. By taking all this into account, the goal of this paper is to bring to light the interaction between the 3T paradigm and its linkage to environmental issues by analysing Eugenio Tisselli’s digital art project El 27 || The 27th (2014 - nowadays).

Keywords: Digital art, translation, technology, trade, environment



Arte y Traducción en la Era Digital: Estudio de El 27 || The 27th, de Eugenio Tisselli

Anna Dot

Universidad de Vic - Universidad Central de Catalunya

(Recibido: 23 enero 2018; Aceptado: 19 diciembre 2019; Publicado: 3 febrero 2020)

Resumen

La velocidad de obtención de respuestas caracteriza nuestro uso de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC). La sensación de inmediatez se acompaña de la ocultación de los procesos intermedios y los agentes que median dichos usos. En este sentido, McKenzie Wark acuñó la noción “tercera natura”, con la que se refiere a la separación entre las TIC y los recursos naturales con los que interactúan. De manera similar, Michael Cronin (2013) describió el “paradigma de las 3T (mercado, tecnología y traducción)” para abordar la invisibilización de los vínculos entre tecnología, traducción y comercio en la era digital. Estos pensamientos enfatizan la necesidad de tomar conciencia de la infraestructura sobre la cual las TIC se construyen para entender las consecuencias políticas, económicas, sociales y medioambientales del uso de las herramientas digitales. Desde esta perspectiva, el objetivo de este estudio es poner de manifiesto la interacción entre el paradigma “3T” y su vinculación a aspectos medioambientales mediante el análisis del proyecto de arte digital *El 27 || The 27th* (2014 – actualidad), del artista Eugenio Tisselli.

Palabras clave: Arte digital, traducción, tecnología, comercio, medio ambiente

En *Life in Code. A Personal History of Technology* (2017) la programadora y escritora Ellen Ullman recuerda cuando la fibra óptica llegó a su barrio, en el South of Market de San Francisco, en los Estados Unidos, el año 1999. La autora describe los ritmos de trabajo de unos obreros que de noche perforaban con martillos eléctricos las calles que unas semanas más adelante acogerían un nuevo cable por el que los datos viajarían a gran velocidad. Ullman (2017) explica:

(...) sabía que algo así estaba llegando gracias a las marcas en el asfalto. Primero, vinieron los topógrafos, después, los que pintaban la calzada y las aceras con espray de colores Day-Glo explosivos. Naranja, rojo, azul, amarillo, y un blanco cegador. Diamantes, cuadrados, “Z”s, círculos, flechas; líneas rectas, líneas quebradas, líneas angulares, líneas ondulantes. Empresas como Pacific Bell, Comcast, Pacific Gas and Electric, y el Departamento de Obras Públicas. Agua, electricidad, alcantarillado, teléfono, cable. Todo lo que yace bajo el suelo de la calle, el subterráneo de la civilización. (p. 97)

No es casual que sea una programadora la que se fija en los procesos de invisibilización de unos elementos que funcionan como vasos sanguíneos del cuerpo social. Tubos y cables por los que circulan suministros energéticos: gas, agua, datos. El espacio subterráneo en el que se esconden es una caja negra para la mayoría de ciudadanos, de la misma forma que también lo son las líneas de código que estructuran cualquier sitio web, o que determinan las acciones que llevará a cabo cualquier agente digital. En este fragmento de sus memorias, Ullman describe la materialidad de unos procesos que normalmente permanecen invisibles, por más que se encuentran ubicados en un espacio cotidiano que nos resulta muy cercano: la calle. Estos procesos vinculan nuestros aparatos tecnológicos y sus usos potenciales con nuestro entorno medioambiental, pero no los vemos. Es en este sentido que el profesor en estudios culturales McKenzie Wark (2015) acuñó la noción de “tercera natura”: para referirse a la relación invisible pero existente entre el medio ambiente y nuestro trabajo en el marco de un sistema capitalista.

Si hacer visible aquello invisible, o dar forma a las ideas, ha sido siempre uno de los deseos de los que se dedican a las prácticas artísticas, no sorprende que, en los últimos años, hayamos podido detectar que en los sectores artísticos se manifiesta la voluntad de mostrar la imagen de esta “tercera natura”. Así, nos encontramos con algunos artistas e investigadores en las

tecnologías digitales que trabajan para dar a conocer la presencia real de todas estas infraestructuras de las telecomunicaciones, así como sus efectos sobre las condiciones medioambientales a escala planetaria. Algunos de estos artistas e investigadores son Joana Moll, José Luís de Vicente y Eugenio Tisselli. A lo largo de este artículo nos aproximaremos a algunos de sus proyectos para ilustrar estas palabras. Nuestro análisis y reflexión sobre los trabajos de estos artistas y su relación con la tercera natura se basa en el paradigma de las 3T, teorizado por el profesor en estudios de traducción Michael Cronin. La idea del paradigma de las 3T engloba las relaciones de complejidad entre traducción, tecnología y comercio que se han dado a lo largo de la historia, desde las primeras muestras de economía capitalista, hasta nuestros días.

En este orden de cosas, la traducción se presenta como el proceso clave que media entre todas las formas de comunicación humana y no humana, sea cual sea su objetivo. Se trata de un proceso que resulta tan inevitable, como invisible: es el traslado de una información de un punto a otro, es un movimiento implícito en cualquier acto comunicativo. Veremos que, siguiendo el pensamiento de Cronin y McKenzie Wark, prestar atención a la traducción en la era digital significa hablar de algoritmos, de líneas de código, de cables subterráneos de fibra óptica, de transacciones económicas automáticas... Ninguno de estos elementos deja de vehicular las diferencias implícitas entre los sujetos interrelacionados. Para empezar, presentaremos la idea de la tercera natura de McKenzie Wark y expondremos la teoría del paradigma de las 3T de Cronin. A continuación, analizaremos el tratamiento de las interrelaciones entre tecnología, traducción y comercio en el trabajo de Moll y de Vicente y nos centraremos muy especialmente en el caso de *El 27* || *The 27th* (2014-actualidad) de Tisselli.

La Tercera Natura

El cambio de perspectiva y de percepción del mundo que vino vehiculado a través de la Revolución Industrial se actualizó a partir de la segunda mitad del siglo XX con el desarrollo y la popularización de las TIC. Los usos que se dieron a estas tecnologías cada vez predominan más sobre el resto de aparatos tecnológicos. Así, la información ha ascendido en la escala de poder hasta el punto en que tanto el capital, como el trabajo industrial, dependen directamente de los flujos de información que hacemos circular por medio de las TIC. Así es como McKenzie Wark llega a hablar de la noción de “tercera natura”, la cual, según el autor, “abarca el flujo de información que no solo

dobla el paisaje natural, sino también el de la segunda natura” (McKenzie Wark, 2015, p. 5), y añade:

Los enormes centros de datos que seguirán multiplicándose en los primeros años del siglo XXI aún requerirán cantidades masivas de energía y acceso al agua para hacer funcionar los sistemas de refrigeración. Pero toda esta nueva infraestructura ya produce un espacio topológico en el que la información controla el movimiento y el despliegue de los recursos industriales, que a su vez dominan la extracción y la utilización de los recursos naturales. (McKenzie Wark, 2015, p. 5)

Esta serie de desarrollos técnicos y transformaciones sociales ha servido para distinguir el período en el cual estos avances han tenido lugar; un período que empezó en los años 50, con la Segunda Guerra Mundial y los primeros ordenadores digitales, y se bautizó como Era de la Información (Castells, 1996). La tercera natura que McKenzie Wark atribuye a esta nueva etapa no conlleva la pérdida de la referencia a los recursos naturales y al territorio, pero la posiciona en un tercer puesto. Su vínculo con los flujos de información resulta complejo de deducir a simple vista. Eso no quiere decir que no exista. Para llegar a encontrarlo es necesario que una se pregunte por todos los agentes mediadores implicados en los procesos que hacen posible la interacción entre el usuario y la información que se da a través de las TIC.

Estos agentes, sean humanos o cosas, tienen unos cuerpos por los que la información circula. Podemos decir que la encarnan y la transforman. De hecho, es con esta idea en mente que Claude E. Shannon, conocido como el padre de la teoría de la información, pudo elaborar un cálculo del ruido en los procesos de comunicación. El matemático entendía que en el canal que transmite una determinada información se producen una serie de ruidos que modifican la información, que llega a su destino en una forma distinta de la que tenía en su origen (Shannon, 1948). La información nunca puede aparecer autónomamente, siempre se expresa y nos llega a través de un cuerpo con el cual nos relacionamos. McKenzie Wark llama a estos cuerpos “vectores” y entre ellos encontraríamos los aparatos de emisión de ondas wifi, los enrutadores (o *routers*), los cables, los discos duros, los centros de datos y, en definitiva, todo aquello necesario para hacer circular la información de punto a otro (Cronin, 2016).

La tercera natura describe una transformación en las relaciones que mantenemos con el espacio y esto implica, como interpreta Cronin, “un cambio en las relaciones con la proximidad y la distancia. Ir más lejos resulta

fácil” (Cronin, 2013, p. 13). Las TIC y toda su infraestructura son también tecnologías de la movilidad porque trasladan significados de un lugar a otro, como también lo hace la traducción.

El Paradigma de las 3T: Trade, Technology and Translation

Con el objetivo de reivindicar una atención hacia los procesos de mediación en los actos comunicativos por medio de las TIC, Cronin (2013) propone sustituir el nombre de “Era de la Información” por “Era de la Traducción”. De esta manera el mismo nombre del período estaría señalando directamente a los procesos de transformación y conversión entre signos verbales y no verbales (traducción intersemiótica) que se dan en el sí de todo aquello que es posible de hacer con las TIC. El mismo Cronin (2013) explica:

La variabilidad de resultados de estas máquinas [las herramientas digitales] es posible, en parte, gracias a la convertibilidad universal del código binario, la capacidad que las palabras, imágenes y sonidos tienen de ser convertidos al lenguaje universal del código. En este sentido, los cambios radicales que se han llevado a cabo en todas las áreas de la vida como resultado de la llegada de la tecnología de la información están marcados por el signo de la convertibilidad o traducción (p. 3)

Asimismo, además del protagonismo de la traducción intersemiótica, la interlingüística también toma un papel relevante, si tenemos en consideración la siempre creciente expansión de las redes de comunicación que se sobreponen al territorio y que permiten intercambios económicos de información a escala global, que se producen sobre la estructura capitalista (Castells, 1996). Según Cronin, en este marco la traducción supone “un intento de lidiar con las consecuencias espaciales y culturales de la expansión” (Cronin, 2013, p. 3), entre las cuales se encuentra la interacción de distintas culturas y sociedades, además de los intercambios comerciales que estas mantienen.

Las relaciones sociales a lo largo de la historia de la humanidad se han desarrollado condicionadas no solo por las relaciones entre los humanos y el mundo, sino también por las herramientas que hemos creado y que nos han ido constituyendo, ya que “las herramientas nos configuran tanto como nosotros a ellas” (Cronin, 2013, p. 10). Así, si cuando hablamos de relaciones sociales y formas de comunicación, pensamos en términos de traducción, siguiendo el criterio de Cronin, tenemos que hacerlo tomando en

consideración su vínculo con los aparatos tecnológicos. De hecho, el autor se remonta al reinado de Ptolomeo V, en el Antiguo Egipto, para llevar a escena un contexto en la estructura del cual se encontraban vinculados tres aspectos concretos: el comercio, la tecnología y la traducción.

El artefacto que, según Cronin, ilustra los vínculos entre estos tres elementos es la Piedra de Rosetta que, con sus inscripciones trilingües, “es una evidencia material de la zona de traducción que fue el Egipto Ptolemaico” (Cronin, 2013, p. 12). Es justamente la vinculación entre comercio, tecnología y traducción (“trade, technology and translation”) aquello que permite a Cronin hablar del Antiguo Egipto como una zona de traducción en la cual, gracias al desarrollo de las tecnologías de la movilidad fluvial, las culturas griegas y romanas llegaron al territorio egipcio. Esto desencadenó intercambios culturales, políticos (como demuestra la misma inscripción en la Piedra de Rosetta) y comerciales. Con palabras de Cronin (2013):

Lo que la lógica del mercado implica es la posibilidad de traducción para ‘extrangeros en una tierra extraña’, y es dicha posibilidad la que hace que el mercado sea una ‘agencia potente en la difusión de la cultura’. En este caso, la necesidad económica junto a la tecnología del transporte ofrece el contexto para una cultura de la traducción que permite una poderosa ‘puesta en común de la experiencia humana’. Las fortunas de la traducción se vuelven inseparables de la tecnología (la rueda, la metalurgia, la navegación, la embarcación) que hace que los intercambios comerciales a larga distancia sean posibles. (p. 17)

Cuando Cronin escribía estas palabras pensaba en el Egipto de Ptolomeo V, pero si las llevamos a nuestros días, podríamos sustituir esta lista de elementos de tecnología que él propone por artefactos como internet, la fibra óptica, los algoritmos, o la computación, que nos permiten realizar la mayoría de relaciones comerciales cotidianas. Para Cronin, la idea de este paradigma tiene el potencial de corregir “las repetidas constricciones geopolíticas en la ordenación de los hechos o en la explicación de las transformaciones de las lenguas, las sociedades y las culturas” (2013, p. 19). Así, entendemos que la traducción, con relación a los intercambios económicos y culturales y a la tecnología, permite que la complejidad implícita en las narraciones más habituales de la historia emerja.

El Arte Digital y la Representación de los Vectores

La popularización de las TIC ha convertido estas herramientas en un objeto de trabajo más de muchos artistas que en las últimas dos décadas han introducido la programación computacional en la lista de métodos artísticos contemporáneos. Pensamos en movimientos como el *net.art*, el *glitch*, o la *new aesthetic*: todos ellos se caracterizan por englobar los resultados de prácticas artísticas que han utilizado las características de los entornos digitales para elaborar mensajes que, cada vez más, critican y cuestionan las infraestructuras sobre las cuales se basan las relaciones sociales y económicas que se producen en estos contextos. Entre los diferentes aspectos que se han abordado, se encuentra la representación de la tercera natura y los vectores de McKenzie Wark. Así lo denotan casos como dos exposiciones que tuvieron lugar en el contexto catalán: *Big Bang Data*, comisariada por la arquitecta Olga Subirós y el investigador José Luis de Vicente en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) entre el 9 de mayo y el 16 de noviembre de 2014; y *Después del fin del mundo*, también comisariada por de Vicente en el CCCB, entre el 25 de octubre y el 29 de abril de 2018.

La primera partía de una reflexión sobre la generación constante de datos a la que estamos vinculados como usuarios y presentaba los caminos transnacionales que hacen estos datos, así como los lugares en los que se almacenan. Para hacerlo, en las salas del CCCB se había agrupado una selección de proyectos académicos y artísticos que comunicaban de forma muy vivencial información sobre estas realidades tan invisibles. Uno de estos era la instalación “Del secreto al monumento”, del mismo de Vicente, que respondía a la ilusión que el espacio digital es una dimensión desvinculada de cualquier coordenada territorial específica. La pieza se formaba de una serie de fotografías de los edificios que funcionan como centros de datos y que se reparten alrededor del mundo, ubicados en localizaciones que se escogieron con mucha cura, y es que estos espacios “han buscado deliberadamente el anonimato durante mucho tiempo, y raramente identifican al exterior lo que realmente son” (De Vicente, 2014). Estas fotografías se presentaban en forma de postales, como si así convirtieran en monumento (y por tanto, en un símbolo de identidad colectiva) aquello que hay representado en ellas. De esta manera, hacían manifiesto el significado social, cultural, económico y político de estos cuerpos arquitectónicos (véase figura 1).

Además de la materialidad arquitectónica de estas infraestructuras, la actividad que se lleva a cabo en sus interiores y en el conjunto de la red mediante las TIC requiere un alto consumo energético que produce la emisión de una gran cantidad de partículas de dióxido de carbono (CO₂). Como es bien sabido, el exceso de estas partículas en la atmósfera provoca el efecto invernadero. Hace años que la artista e investigadora Joana Moll se encarga de comunicar en su web la cantidad de CO₂ que se emite cada vez que un usuario visita los diferentes apartados de su web. En cada página, una nota indica la cifra relativa a la emisión que está provocando, así como la que provocará si el usuario activa la reproducción de algún contenido multimedia que pueda haber enlazado.

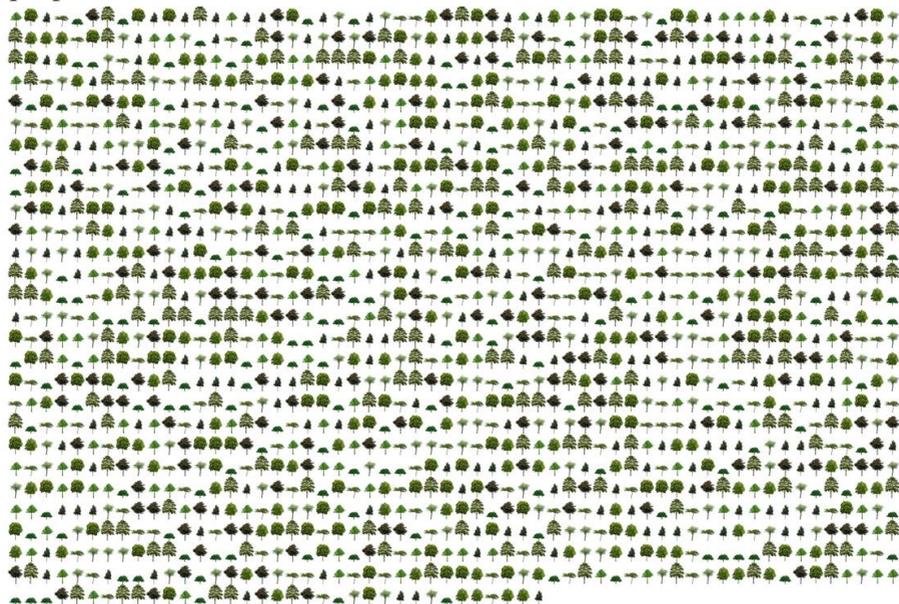


Figura 1. Jose Luís De Vicente. *Del secreto al monumento*, (2013). Recuperada de <http://bigbangdata.cccb.org/es/del-secret-al-monument-jose-luis-de-vice-nto-es/>

Con su proyecto *GO2GLE*, Moll también da a conocer la cantidad de CO₂ que emiten las búsquedas a Google que se están produciendo a tiempo real. Para hacerlo, la artista pone a disposición del usuario un sitio web en el que leemos la frase “GOOGLE.COM EMITTED X KG OF CO₂ SINCE YOU OPENED THIS PAGE”. En este contexto “X” equivale a una cifra siempre creciente que se actualiza segundo tras segundo. En la explicación del proyecto, Moll nos hace saber las relaciones lógicas que han dado lugar a los cálculos que le permiten saber la cifra aproximada de CO₂ emitida por Google:

En promedio, la producción de 1kWh emite 544 gr. de CO₂. Consume 13 kWh para transmitir 1GB de información, lo equivalente a 7,07 kg. de CO₂. Según un estudio de CISCO, el tráfico global anual de datos en Internet en 2015 llegará a los 966 Exabytes (1.037.234.601.984 GB) y se espera que alcance los 1579,2 Exabytes a finales de 2018. (Moll, 2014a)

Si con *GO2GLE* Moll nos hace conocedoras de la cantidad de CO₂ generada cada segundo por las visitas a Google, con la obra *DEFOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOREST* la misma artista nos pone frente a la imagen esquemática de la cantidad de árboles que se necesitan para absorber tal cantidad teniendo en cuenta que, de media, un árbol absorbe 21,77kg de CO. Como no podía ser de otra forma, si la cantidad de CO₂ no para de incrementar a cada segundo, la cantidad de árboles necesarios para asumirlo crece exponencialmente. Así mismo se representa en la web de *DEFOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOREST*, en el que la barra de desplazamiento vertical de la ventana del navegador se alarga cada vez más debido a las nuevas filas de árboles que se van dibujando en la pantalla (véase figura 2). De esta manera, podemos hacernos una idea de lo que supone para nuestro entorno una de las acciones que más a menudo realizamos en navegar por la red: buscar en Google.

El vínculo entre este gesto y la salud de los bosques es tan estrecho como invisible. Por esto, para Moll, este proyecto surge de la necesidad de “trazar continuamente las conexiones que existen entre las cosas con el objetivo de adquirir un conocimiento complejo del mundo” (Moll, 2014b). Una comprensión compleja del mundo que podríamos decir que, dadas las condiciones actuales, implica una mirada al inconsciente con el objetivo de poder establecer una consciencia ecológica. A partir de una cita de Freud, el filósofo Timothy Morton afirma que “las zonas salvajes son el inconsciente de la sociedad moderna” (Morton, 2010, p. 9). Si pensamos en los bosques como unas de estas áreas salvajes, Moll contribuye a la configuración de nuestra consciencia ecológica recordándonos la tarea de purificación del aire que efectúan los árboles en estos contextos naturales que nos resultan tan alejados, tan abstractos, en la mayoría de ocasiones en las que estamos haciendo uso de las TIC.

parte de intereses extranjeros. El día en que se inició la web de Tisselli se celebraba el 20o aniversario del Tratado de Libre Comercio (TLC) entre los Estados Unidos, Canadá y México. El tratado se firmó en 1994, cuando México estaba inmerso en una crisis financiera importante que venía de la transformación del país en una “plataforma industrial para vender en el mercado integrado norteamericano artículos industriales producidos a costes más reducidos que los de los Estados Unidos y con una productividad similar” (Castells, 1996, p. 157). El TLC llegó a México anunciado como un rescate económico por parte de los Estados Unidos y que, con palabras de Castells, hace que en la actualidad la economía mexicana esté “ligada inextricablemente con la de su poderoso vecino” (Castells, 1996, p. 157). El Artículo 27 de la Constitución Mexicana es importante porque, según contaba Tisselli en una conversación personal mantenida a mediados de 2014,

México tiene una larga historia de explotación de recursos por parte de intereses extranjeros (sobre todo de Estados Unidos) y en su momento el artículo fue un gran avance para protegerlos. El NAFTA (o TLC) abrió otra vez la puerta a la apropiación de los recursos mexicanos por parte de empresas de Estados Unidos y Canadá y, potencialmente, de otros países. (Tisselli, comunicación personal, 7 de agosto de 2014)

Dos años más tarde, en 2016, el mismo artista reflexionaba sobre las transformaciones políticas que México ha vivido tras la signatura del TLC. Según el autor, aquel gesto supuso la entrada del país en el necrocapitalismo determinado por políticas algorítmicas, que se ha visto reflejada en una serie de hechos como “una cadena caótica de privatizaciones, saqueos y crímenes ejecutados con una intensidad hasta ahora desconocida gracias a la destrucción casi completa de la anterior esfera política” (Tisselli, 2016). Eso conllevó la reforma necesaria del Artículo 27 de la Constitución Mexicana que, si bien en un primer momento determinaba que la propiedad de los recursos naturales del país correspondía a la Nación, en la versión actual esta “Nación” tiene la potestad de transferir el dominio sobre estos recursos a propietarios privados (Tisselli, 2016).

En la web [El 27 || The 27th](#) este artículo está vinculado a las variaciones porcentuales del Índice Compuesto de la Bolsa de Valores de Nueva York (“The New York Stock Exchange Composite” o ^NYA), tal como se indica en un breve texto situado en la parte superior de la página. En este mismo apartado se muestra el valor percentual (“Percent Change”) con el que cierra cada día, a las 16h (hora local), el ^NYA, que funciona como un indicador del estado general de las acciones en un momento dado. Este índice

expresa el comportamiento del valor agregado, el cual es el valor económico que se genera en los procesos productivos sobre las materias primas y no necesariamente está relacionado con los beneficios que obtienen las empresas. Según el artista, este apunte es importante porque señala al hecho que “el mundo de las finanzas tiende cada vez más a la abstracción. Su estado y comportamiento cada vez se refieren menos a cosas concretas, como la actividad de una empresa” (Tisselli, comunicación personal, 10 de enero de 2018). En *El 27 || The 27th*, este valor actúa como variable condicional para hacer funcionar el algoritmo que decide si se lleva a cabo o no un proceso de traducción automática de fragmentos aleatorios del Artículo 27. Es decir: si el ^NYA cierra el día con un valor positivo y, por lo tanto, favorable para la economía norteamericana, una serie de palabras del Artículo 27 se traducirán automáticamente al inglés. Los resultados de esta traducción se presentan de manera inmediata en el cuerpo del texto original, escritos en tipografía roja y sustituyendo al texto original. Por otro lado, si el valor porcentual es negativo, no se traduce ningún fragmento de dicho artículo constitucional.

Cada actualización diaria de la web no supone que el Artículo 27 vuelva a su estado original, sino que las frases traducidas se mantienen. Así, a día de hoy, en consultar la web, nos encontramos con un texto bilingüe (véase figura 3). Pasado un tiempo que no podemos determinar, pues depende de la frecuencia con la que el ^NYA cierre con valores positivos, todo el Artículo 27 habrá quedado traducido al inglés. El gesto del autor es simple: él únicamente ha elaborado una condición para que un texto se traduzca de forma automática dadas unas determinadas circunstancias. Tisselli escogió un texto, escribió unas condiciones, unas instrucciones y decidió cuál sería el programa que traduciría el texto. En estos pasos no hay nada que sea poco ortodoxo, ni se está solicitando al programa de traducción automática (TA) que lleve a cabo alguna cosa para la cual no está preparado. Incluso podemos decir que los fragmentos de texto que se traducen cada vez que se cumple la condición predefinida son breves, tal y como se recomienda hacer en usar las herramientas de TA (Oliver, Moré, & Climent, 2007; Tordera Yllescas, 2011).

Ahora bien, lo cierto es que el texto original no se caracteriza por su sencillez. Su estilo presenta un gran número de ambigüedades y complejas oraciones subordinadas que problematizan la tarea del programa de TA. Por este motivo, las traducciones presentan algunos errores, especialmente de estilo pero también gramaticales y léxicas. En consecuencia, se ve afectada de forma progresiva la inteligibilidad del texto que nos vamos encontrando. Aquello que en un momento había sido un artículo constitucional se ve convertido ahora en un escrito que roza lo absurdo, en el que podemos

encontrar palabras mejicanas para las cuales el algoritmo de traducción no disponía de ningún vocablo equivalente en inglés en su corpus, como “latifundia”, “ejido”, “manto”, “rendísticas”, “ejidatario”, “comuneros”, “montes”. Para el artista, uno de los aspectos que se denotan de esta característica es la poca cura con la que actúa el algoritmo de TA. Un traductor humano habría añadido una “nota del traductor” argumentando la no traducción de dicha palabra, pero el algoritmo no ha sido programado para esto. Así, cualquier usuario que lea el texto sin conocer la cultura mexicana se encontrará con palabras como “ejido”. Sobre este hecho, el artista opina:

The 27th. El 27.

[EN] Each time the New York Stock Exchange Composite Index (Symbol: ^NYA) closes with a positive percent variation, a fragment of the 27th article of the Mexican Constitution is automatically translated into English. [more]

[ES] Cada vez que el Índice Compuesto de la Bolsa de Valores de Nueva York (Símbolo: ^NYA) cierra con una variación porcentual positiva, un fragmento del artículo 27 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos será traducido automáticamente al inglés. [más]

Code: ^NYA
Name: NYSE COMPOSITE INDEX
Last closing price: 10268.40
Last closing date: 10/27/2015
Last closing time: 4:38pm
Percent Change: +1.01%

ARTICLE 27.PROPERTY

LAND AND WATER INCLUDED WITHIN THE CITY HOME LAND, CORRESPONDE ORIGINALMENTE A LA NACION, WHICH HAS HAD AND HAVE THE RIGHT TO TRANSMIT THE DOMAIN OF THESE INDIVIDUALS, CONSTITUTING PRIVATE PROPERTY.

LAS EXPROPIACIONES SOLO PODRAN HACERSE POR CAUSA DE UTILIDAD PUBLICA Y MEDIANTE INDEMNIZACION.

THE NATION WILL HAVE AT ALL TIMES THE RIGHT TO IMPOSE ON PRIVATE PROPERTY MODALITIES THAT DICTATES THE INTEREST PUBLIC, ASI COMO EL DE REGULAR, SOCIAL BENEFIT, EL APROVECHAMIENTO DE LOS ELEMENTOS NATURALES SUSCEPTIBLES DE APROPIACION, IN ORDER TO MAKE AN EQUITABLE DISTRIBUTION OF WEALTH PUBLIC, TAKE CARE OF YOUR CONSERVATION, LOGRAR EL DESARROLLO EQUILIBRADO DEL PAIS Y EL MEJORAMIENTO DE LAS CONDICIONES DE VIDA DE LA POBLACION RURAL Y URBANA, AS A CONSEQUENCE WILL DICTATE EFFORTS TO ORDER HUMAN SETTLEMENTS AND ESTABLISH APPROPRIATE PROVISIONS, USES RESERVATIONS AND DESTINATIONS OF LAND, WATER AND FORESTS, IN ORDER TO EXECUTE WORKS TO PUBLIC AND TO PLAN AND REGULATE THE FOUNDATION, CONSERVATION MEJORAMIENTO Y CRECIMIENTO DE LOS CENTROS DE POBLACION; TO PRESERVE AND RESTORE THE ECOLOGICAL BALANCE, FOR THE DEVELOPMENT OF LATIFUNDIA, TO PROVIDE, UNDER THE TERMS OF THE REGULATORY ACT, ORGANIZATION AND OPERATION OF COLLECTIVE EJIDOS AND COMMUNITIES; DEVELOPMENT OF SMALL RURAL PROPERTY; FOR THE PROMOTION OF AGRICULTURE, OF LIVESTOCK, FORESTRY AND OTHER ECONOMIC ACTIVITIES IN RURAL AREAS, AND TO PREVENT THE DESTRUCTION OF NATURAL ELEMENTS AND PROPERTY DAMAGE THAT MAY RESULT IN INJURY TO THE COMPANY. CORRESPONDS TO THE NATION THE DOMAIN DIRECT ALL RESOURCES NATURAL OF THE CONTINENTAL SHELF AND ISLANDS SUBMARINE SOCKETS; OF ALL THE MINERALS OR SUBSTANCES THAT IN VEINS, MANTO MASS OR DEPOSITS, DEPOSITS WHICH CONSTITUTE BE DIFFERENT NATURE OF COMPONENTS OF LAND, THE DEPOSITS OF PRECIOUS STONES, DE SAL, DE GEMA Y LAS SALINAS FORMADAS DIRECTAMENTE POR LAS AGUAS MARINAS; PRODUCTS DERIVED FROM THE DECOMPOSITION OF ROCKS, CUANDO SU EXPLOTACION NECESITE TRABAJOS SUBTERRANEOS; THE MINERAL DEPOSITS OR ORGANIC SUBSTANCES SUSCEPTIBLE OF BEING USED AS FERTILIZER, SOLID MINERAL FUELS; THE OIL AND ALL THE CARBIDES OF SOLID HYDROGEN LIQUID OR GAS, AND THE SPACE LOCATED ABOVE THE NATIONAL TERRITORY, EXTENSION AND TERMS IN INTERNATIONAL LAW THAT SET.

ARE THE PROPERTY OF THE NATION, THE WATERS OF THE TERRITORIAL SEAS IN THE EXTENT AND TERMS THAT SET INTERNATIONAL LAW; WATERS MARINE INTERIORS; LAS DE LAS LAGUNAS Y ESTEROS QUE SE COMUNIQUEN PERMANENTE O INTERMITENTEMENTE CON EL MAR; THOSE OF THE INLAND LAKES OF NATURAL FORMATION THAT ARE DIRECTLY LINKED TO CONSTANT CURRENTS; THE RIVERS AND TRIBUTARIES, DIRECT OR INDIRECT, FROM THE POINT OF THE CHANNEL IN WHICH TO BEGIN THE FIRST PERMANENT WATERS, INTERMITTENT OR TORRENTIAL, UP YOUR MOUTH AT SEA, LAGOS LAKES OR ESTUARIES OF NATIONAL OWNERSHIP, THE CONSTANT CURRENTS OR INTERMITTENT AND ITS DIRECT OR INDIRECT TRIBUTARIES WHEN THE RUNWAY OF THOSE IN ITS ENTIRETY OR IN PART, MAN TO LIMIT OR TWO NATIONWIDE FEDERAL ENTITIES, PASS OR WHEN A FEDERAL ENTITY TO ANOTHER OR CROSSING THE BOUNDARY OF THE REPUBLIC; LAS DE LOS LAGOS, LAGUNAS O ESTEROS CUYOS VASOS, AREAS OR RIVER BANKS, DIVIDING LINES ARE CROSSED BY TWO OR MORE ENTITIES OR BETWEEN THE REPUBLIC AND NEIGHBOR COUNTRY; O CUANDO EL LIMITE DE LAS RIBERAS SIRVA DE LINDERO ENTRE DOS ENTIDADES FEDERATIVAS O A LA REPUBLICA CON UN PAIS VECINO; THOSE OF THE SPRINGS THAT SPROUT ON THE BEACHES, MARITIME AREAS, CHANNELS GLASSES OR BANKS OF LAGOS, ESTEROS O LAKES NATIONAL PROPERTY AND BEING EXTRACTED MINE, AND THE CHANNELS, LECHOS O RIBERAS DE LOS LAGOS Y CORRIENTES INTERIORES EN LA EXTENSION QUE PLE LA LEY. THE SUBSOIL WATERS CAN BE FREELY ILLUMINATED BY ARTIFICIAL WORKS AND APPROPRIATED BY THE DUE OR THE GROUND, BUT WHEN THE PUBLIC INTEREST REQUIRES OR OTHERS IS AFFECTED, THE FEDERAL EXECUTIVE WILL REGULATE ITS USE AND EXTRACTION AND EVEN SET CLOSED AREAS, AS FOR THE OTHER NATIONAL WATER PROPERTY. CUALESQUIERA OTRAS AGUAS NO INCLUIDAS EN LA ENUMERACION ANTERIOR, SE CONSIDERARAN COMO PARTE INTEGRANTE DE LA PROPIEDAD DE LOS TERRENOS POR LOS QUE CORRAN O EN LOS QUE SE ENCUENTREN SUS DEPOSITOS, BUT IF LOCATED IN TWO OR MORE PROPERTIES, THE USE OF THESE WATERS WILL BE CONSIDERED PUBLIC UTILITY, AND REMAIN SUBJECT TO THE PROVISIONS ISSUED BY THE STATES.

Figura 3. Eugenio Tisselli. *El 27* || *The 27th*, (2014). Recuperada 8 octubre 2015 de <http://motorhueso.net/27>

Personalmente, ver la palabra 'ejido' en rojo, sumergida en un mar de palabras en inglés, me da escalofríos. Pienso en lo que dirá la máquina ultracapitalista: "Me da igual saber qué es un ejido, es una palabra como cualquier otra, la procesamos y ya está, ningún problema". Y el ejido, como sabrás, es una tierra comunitaria, cuyo uso comunal viene desde la época de los aztecas. Entonces se le llamaba "calpulli". El sistema del ejido sufrió bajo la colonización española, y su restauración fue la razón por la cual los revolucionarios zapatistas de 1910 se levantaron en armas pidiendo "tierra y libertad". Pero hoy es una palabra sin valor,

digerida y vomitada por el monstruo tecnocapitalista (Tisselli, comunicación personal, 10 de enero de 2018).

Así, para Tisselli, en la obra *El 27 || The 27th* el algoritmo de TA funciona como una analogía de la máquina tecnocapitalista. Además de estas palabras, también podemos encontrarnos con frases como:

TO PREVENT THE DESTRUCTION OF THE NATURAL ELEMENTS AND GIVES THEM TO YOU THAT THE PROPERTY MAY SUFFER TO THE DETRIMENT OF SOCIETY. CORRESPONDS TO THE NATION THE DOMAIN DIRECT OF ALL THEM RESOURCES NATURAL OF IT PLATFORM CONTINENTAL AND THE SOCKETS SUBMARINE OF THE ISLANDS;

O bien:

XI. (IT REPEALS)

XII. (IT REPEALS)

XIII. (IT REPEALS)

XIV. (IT REPEALS)

15TH. IN THE STATES UNITED MEXICAN IS PROHIBITED THE ESTATES.

O fragmentos como:

SE CONSIDERARA, ASIMISMO, LA SUPERFICIE QUE NO EXCEDA POR INDIVIDUO DE CIENTO CINCUENTA HECTAREAS CUANDO LAS TIERRAS SE DEDIQUEN AL CULTIVO DE ALGODON, SI ARE IRRIGATED; AND 300, WHEN IS INTENDED FOR THE CULTIVATION OF BANANAS, CAFE, HENEQUEN MOUTH - LIPS (GUATEMALA) PALMA VID, OLIVE CINCHONA BARK VAINILLA, CACAO, AGAVE NOPAL OR FRUIT TREES.

Así es como *El 27 || The 27th* encuentra una fuente de significado en la consecuencia de las limitaciones del sistema de TA, puesto que la presencia del error de traducción en esta obra refleja la interpretación que Tisselli hace de los cierres porcentuales diarios del ^NYA: si acaba el día con un valor positivo, Tisselli entiendo que esto perjudica a los ecosistemas y comunidades de México. El artista afirma que la representación simbólica que presenta *El 27 || The 27th* es reduccionista pero hace referencia a una relación real:

El símbolo denota una relación de explotación mediada por procesos financieros de apropiación y especulación. Como todo símbolo, es reduccionista. Es decir, que las cosas no funcionan del todo así, pero la relación simbólica que traza *El 27* || *The 27th* se refiere a la realidad de los términos del TLC: ventajas para las grandes empresas y poderes económicos a costa del ecosistema y tejido social mexicano. (Tisselli, comunicación personal, 7 de agosto de 2014)

Hacia el Conocimiento de las Relaciones Complejas

En encontrarnos frente a los proyectos de De Vicente y Moll, la comunidad de usuarios de las TIC podemos adquirir el conocimiento de una realidad invisibilizada. Como han afirmado Garnet Hertz y Jussi Parikka, es sobre esta realidad que “se construyen las nuevas tecnologías e infraestructuras” (Hertz & Parikka, 2012, p. 428) y añaden, a manera de ilustración, el siguiente ejemplo: “El sistema de un ordenador, por ejemplo, es casi incomprensible en términos de sus millones de transistores, circuitos, cálculos matemáticos y componentes técnicos” (Hertz & Parikka, 2012, p. 428). Si tomamos en consideración los conceptos de tercera natura y las interrelaciones entre traducción, tecnología y comercio enfatizadas por Cronin, podemos decir que estos proyectos artísticos contribuyen a la formación del individuo como a uno dotado de las aptitudes del *digital connoisseur*, es decir, aquel usuario que sabe abrir la caja negra y es conocedor del funcionamiento de los mecanismos de las herramientas digitales. En este sentido, la obra *El 27* || *The 27th*, revela un tipo de interrelaciones invisibles parecidas a las de Moll y de De Vicente, pero un poco más complejas: se trata de la red de relaciones económicas, políticas, culturales y medioambientales entre los Estados Unidos y México que se producen por canales digitales. En la obra se vehiculan a través de un dispositivo de TA. Eso no solo tiene que ver con el funcionamiento de las herramientas que usamos, sino también con las lógicas generales del capitalismo en la era de la información.

La obra de Tisselli funciona como una especie de Piedra de Rosetta de las relaciones actuales entre México y los Estados Unidos. El hecho que, a diferencia de lo que sucedía con la Piedra de Rosetta, el texto de *El 27* || *The 27th* se pueda transformar diariamente es un reflejo de la inestabilidad, así como de la vitalidad, de estas relaciones internacionales y sus efectos sobre el territorio. Como la Piedra de Rosetta, la obra de Tisselli, con su multilingüismo, es un objeto que simboliza la zona de traducción que es el territorio mexicano y su frontera con los Estados Unidos. El motivo por el cual podemos afirmar esto es el hecho que la obra permite entender, de la misma

manera que lo hacía la Piedra de Rosetta, “la red entera de interacciones humano-*techné* presupuestas por los sistemas de vinculaciones” (Cronin, 2013, p. 13). En *El 27 || The 27th* no solo se está llevando a cabo una traducción, sino que esta acción se ejecuta a través de unas conexiones que definen los vínculos políticos y económicos entre una nación y la otra; refleja la complejidad de un todo más grande que el simple Artículo 27 por sí mismo.

Toda la infraestructura técnica implícita en la existencia de *El 27 || The 27th* construye un retrato de las formas de comunicación actuales: los algoritmos de traducción, sistemas de aprendizaje automático (“machine learning”, “deep learning artificial neural networks”...) e inteligencia artificial aplicados al sector financiero, al gobierno mexicano, al gobierno y las empresas estadounidenses que hacen uso de los recursos naturales mexicanos, el Artículo 27 de la Constitución de los Estados Unidos de México, la bolsa de Nueva York y todo aquello que la hace funcionar. Finalmente, este entramado tiene una incidencia real en los métodos de gobernanza algorítmica que caracterizan cada vez más las sociedades tecnocapitalistas. Estos se basan en procesos algorítmicos de procesamiento de datos masivos para la resolución de problemas de gobernanza (Morison, 2016).

En esta situación, con palabras de Tisselli, “los ingenieros de *software* traducen los procesos y los códigos sociales y políticos a algoritmos informáticos” (Tisselli, comunicación personal, 10 de enero de 2018). En definitiva, nos referimos a todos los agentes que median (en el sentido que trasladan información de punto a otro) entre las condiciones que harán que se produzca, o no, una traducción en la web de *El 27 || The 27th*. Estas condiciones son comerciales, ya que surgen y se estructuran sobre las bases del TLC. De esta manera vemos como el paradigma de las 3T que Cronin ilustraba con la Piedra de Rosetta como principal antecedente puede actualizarse a día de hoy en ponerse en diálogo con el concepto de “tercera natura”, que como simbólicamente representa *El 27 || The 27th*, señala a las consecuencias directas de las relaciones invisibles entre los tres agentes que conforman el paradigma de las 3T. Mientras que este paradigma nos hace ver cómo las relaciones internacionales transforman las condiciones territoriales e ideológicas de las naciones implicadas en estas relaciones que forman parte de una red, también hace evidentes sus asimetrías.

Errores de Traducción y Transformaciones Culturales

La pregunta que plantea Tisselli con *El 27 || The 27th* es de qué forma este software puede llegar a transformar el lenguaje que utilizamos y, en consecuencia, nuestra percepción del mundo. Esto lo vemos especialmente a partir del momento en que Tisselli cierra una primera versión de *El 27 || The 27th*, el 23 de febrero de 2016, y vuelve a empezar el proceso. A día de hoy, podemos comparar dos versiones: la primera, que ya no se somete a ningún proceso de traducción; y la que se puso en marcha, de nuevo, a continuación, y que sigue traducándose a diario, en caso de que las circunstancias económicas entre los Estados Unidos y México así lo provoquen. De hecho, en comparar la primera frase del mismo Artículo 27 en las dos versiones distintas de su traducción, ya encontramos algunas diferencias:

Versión actual:

ARTICLE 27.

LAND PROPERTY AND FALLING WATERS WITHIN THE BOUNDARIES OF THE NATIONAL TERRITORY, ORIGINALLY CORRESPONDS TO THE NATION, WHICH HAS HAD AND HAVE THE RIGHT TO TRANSMIT THE DOMAIN OF THESE INDIVIDUALS, CONSTITUTING PRIVATE PROPERTY.

Versión del 2014-2016:

ARTICLE 27. PROPERTY

LAND AND WATER INCLUDED WITHIN THE CITY HOMELAND, ORIGINALLY CORRESPONDS TO THE NATION, WHICH HAS HAD AND HAVE THE RIGHT TO TRANSMIT THE DOMAIN OF THESE INDIVIDUALS, CONSTITUTING PRIVATE PROPERTY.

¿Qué traducción es más correcta? ¿Es normal que un artículo constitucional se refiera a “falling waters”? ¿Los recursos a los que se hacen referencia en el artículo son los que se encuentran dentro de “the city homeland” o aquellos “within the boundaries of the national territory”? Sea como sea, lo que nos parece pertinente enfatizar aquí es la transformación del lenguaje por medio de las herramientas de TA hacia una lengua inglesa que se nota controlada, porque es el resultado de toda una serie de procesos de simplificación. Como han asegurado distintos pioneros de las tecnologías de la TA, una manera eficaz de hacer funcionar estos programas pasa por el uso

de un lenguaje controlado (Reifler, 1952a, 1952b). Según Cronin, este lenguaje es el resultado de “simplificar la sintaxis reduciendo las oraciones subordinadas y los complementos, minimizando el número total de nombres compuestos, verbos, adjetivos y adverbios, y expresando una acción como un verbo y no como un gerundio. (...) se supone que resulta más simple, seguro y económico” (Cronin, 2013, p. 38). Que Tisselli transforme el texto del Artículo 27 en uno que se compone de un lenguaje de estas características no lo leemos como un gesto nada inocente: con esta traducción la legitimidad del texto como un artículo constitucional se ve cuestionada por la poca pertinencia de sus características lingüísticas.

Cronin afirma que “someter un poema de Rilke a un sistema de traducción en línea sería problemático, pero hacerlo con las instrucciones de una cosechadora no resulta especialmente extraño” (Cronin, 2013, p. 48). Desde nuestro punto de vista, someter el Artículo 27 a un proceso de TA es tan problemático, o incluso más, como intentar traducir automáticamente un poema de Rilke. En ubicar los resultados de la TA en un contexto como el de *El 27 || The 27th*, Tisselli está provocando la generación de un lenguaje subversivo: la traducción deslegitima el género del texto original como dispositivo de poder, abre la caja negra del paradigma de las 3T y lleva a escena la preocupación medioambiental.

Este artículo es resultado de la actividad del grupo de investigación consolidado “Grupo de Investigación en Estudios de Género: Traducción, Literatura, Historia y Comunicación” (GETLIHC) (2017, SGR 136) de la Universidad de Vic-Universidad Central de Cataluña (UVic-UCC) (C. de la Laura, 13, 08500, Vic).
Número ORCID de la autora: 0000-0001-9132-0138

Referencias

- Castells, M. (1996). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. (C. Martínez Gimeno, Trad.) (Vol. 1). Madrid: Alianza Editorial.
- Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos (2017). Congreso Constituyente, México, 15 de Septiembre de 2017.
- Cronin, M. (2013). *Translation in the Digital Age*. London/New York: Routledge.
- Cronin, M. (2016). *Eco-translation. Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*. London/New York: Routledge.

- De Vicente, J. L. (2014). Del secret al monument. Recuperado 7 diciembre 2017, de <http://bigbangdata.cccb.org/del-secret-al-monument-jose-luis-de-vicente/>
- Hertz, G., & Parikka, J. (2012). Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method. *Leonardo*, 45(5), 424-430. http://doi.org/10.1162/LEON_a_00438
- McKenzie Wark, K. (2015). The Vectoralist Class. *E-flux Journal, Special Edition - 56th Venice Biennale*, 65, 8.
- Moll, J. (2014a). CO2GLE. Recuperado 7 diciembre 2017, de http://www.janavirgin.com/CO2/CO2GLE_about.html
- Moll, J. (2014b). DEFOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOREST. Recuperado 8 diciembre 2017, de http://www.janavirgin.com/CO2/DEFOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOREST_about.html
- Morison, J. (2016). Algorithmic Governmentality : Techo-optimism and the Move towards Algorithmic Governmentality : Techo-optimism and the move towards the dark side. *Computers and Law*, 27(3), 1-5.
- Morton, T. (2010). *The Ecological Thought*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press.
- MyMemory. (2010). MyMemory el futuro de la tecnología de Memorias de Traducción. Recuperado de <https://mymemory.translated.net/doc/es>
- Oliver, A., Moré, J., & Climent, S. (2007). *Les tecnologies de la traducció*. Barcelona: Editorial UOC.
- Reifler, E. (1952a). General MT and Universal Grammar. En *Conference on Mechanical Translation*. Cambridge, Massachusetts.
- Reifler, E. (1952b). Mechanical Translation with a pre-editor and writing for mechanical translation. En *Conference on Mechanical Translation*. Cambridge, Massachusetts.
- Shannon, C. E. (1948). A Mathematical Theory of Communication. *The Bell System Technical Journal*, 27(July-October), 379-423, 623-656.
- Tisselli, E. (2016). Article 27: Algorithmic politics. Recuperado 12 diciembre 2017, de <https://www.furtherfield.org/article-27-algorithmic-politics/>
- Tordera Yllescas, J. C. (2011). *Lingüística computacional. Análisis, generación y traducción automática*. València, España: Universitat de València.
- Ullman, E. (2017). *Life in Code. A Personal History of Technology*. New York: MCD.

Anna Dot: Doctora en Traducción, Interpretación y Lenguas Aplicadas por la Universidad de Vic - Universidad Central de Cataluña, Vic.

Email address: anna.dot@uvic.cat

Contact Address: c/ de la Laura, 13. 08500 Vic

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Tanatología mística: S. Mallarmé, H. Michaux, G. Scelsi

Antoni Gonzalo Carbó¹

1) Universidad de Barcelona

Date of publication: February 3rd, 2020

Edition period: October 2019 - February 2020

To cite this article: Gonzalo, A. (2020). Tanatología mística: S. Mallarmé, H. Michaux, G. Scelsi. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(1) 61-88. doi: 10.17583/brac.2020.4031

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.4031>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

Mystic Thanatology: S. Mallarmé, H. Michaux, G. Scelsi

Antoni Gonzalo Carbó

Universitat de Barcelona

(Received: 27 January 2019; Accepted: 19 December 2019; Published: 3 February 2020)

Abstract

The fifth and last string quartet of the great composer, musician and poet Giacinto Scelsi, written in 1984 in memory of his friend Henri Michaux who has just died, which is his last work, stripped, austere, is based on a Fa that fades between a white noise, and that reappears at the end in a vibrato that is the composer's last breath. His music, Michaux will say, «is magnetized by the ineffable». This quartet constitutes an austere and naked funerary wake, with an overwhelming effect, a testament of Scelsi himself. The composer and poet die two years later than Michaux, taking with him all the secrets of his creation. Song of the swan that precedes the final silence of death, symbolized by the two empty, white pages that close their poems. These white pages constitute in Mallarmé a self-referential Nothing: «*Sur le vide papier que la blancheur défend*». The *viaggio al centro del suono* to which Scelsi aspired leads the musician poet to the death of the verbal images and the return to silence of the white surface of the page: «suddenly the white surface», he writes in one of his poems. *Annihilatio mystica* in the form of a blank page that in the three authors –Mallarmé, Michaux, Scelsi– leads to a wisdom of emptiness.

Keywords: Stéphane Mallarmé, Henri Michaux, Giacinto Scelsi, emptying himself, annihilation



Tanatología mística: S. Mallarmé, H. Michaux, G. Scelsi

Antoni Gonzalo Carbó

Universidad de Barcelona

(Recibido: 27 enero 2019; Aceptado: 19 diciembre 2019; Publicado: 3 febrero 2020)

Resumen

El quinto y último cuarteto de cuerda del gran compositor, músico y poeta Giacinto Scelsi, escrito en 1984 en memoria de su amigo Henri Michaux que acaba de fallecer, que es su última obra, despojada, austera, se basa en un Fa que se desvanece entre un ruido blanco, y que reaparece al final en un vibrato que es el último aliento del compositor. Su música, dirá Michaux, *está imantada por lo inefable*. Este cuarteto constituye una estela funeraria austera y desnuda, de un efecto sobrecogedor, testamento del propio Scelsi. El compositor y poeta muere dos años más tarde que Michaux, llevándose con él todos los secretos de su creación. Canto del cisne que precede al silencio definitivo de la muerte, simbolizado por las dos páginas blancas, vacías, que cierran su poemario. Estas páginas blancas constituyen en Mallarmé una Nada autorreferencial: *en el vacío de papel que la blancura defiende*. El *viaje al centro del sonido* al que aspiraba Scelsi lleva al músico poeta a la muerte de las imágenes verbales y al regreso al silencio de la blanca superficie de la página: *de repente la blanca superficie*, escribe en uno de sus poemas. *Annihilatio mystica* en forma de página en blanco que en Mallarmé, Michaux y Scelsi conduce a una sabiduría del vacío.

Palabras clave: Stéphane Mallarmé, Henri Michaux, Giacinto Scelsi, vaciamiento de sí mismo, anonadamiento

Los grandes místicos renanos Maestro Eckhart, Sebastian Franck y Angelus Silesius emplean la expresión “des-devenir” (*entwerden*), retomada por algunos escritores como Hermann Hesse y E. M. Cioran, con el mismo sentido con el que nuestros místicos se sirven de neologismos como “desapropio”, “deshacimiento” (Juan de la Cruz), para hacer referencia a la pobreza absoluta y el desapego de sí. El poeta y pintor de origen belga Henri Michaux –buen conocedor, como su amigo, el compositor y poeta italiano Giacinto Scelsi, de las tradiciones orientales– en un lenguaje de corte ascético y místico, hablaba de *abandon*, *dépouillement*, *effacement*, *non-attachement*, *espace de libération*, *pratique de déconditionnement* y *désancrage de soi*. Estos términos evocan la idea del hombre completamente desasido —ser-desasido (*Ledig-sein*) (Eckhart, 1955, p. 216): libre de mis propios «atributos», desasida el alma, muriendo radicalmente (*grundtôt*) a sí misma (Michaux, 1969, p. 226; Trotet, 1992, pp. 246-255; Halpern y Mihailovich-Dickman, 1996, pp. 117, 202). La palabra sánscrita correspondiente sería *saṃnyās* (renunciar); la experiencia de renunciante —es decir, de aquel que se abre al *mumukṣu* [raíz *MUK*, dejar, liberar], *i.e.*, de quien aspira a la muerte al mundo, la liberación de la existencia mundana e individual, la redención interior (*mokṣa* o *mukti*) (Oberhammer, 1994; Oberhammer, 1995, índice *s.v.* *jīvan-mukta*, *jīvan-mukti*, *mokṣa*, *mukti*). Su expresión contemporánea la hallamos en el devenir pasividad total, inercia de cadáver, la descreación o muerte moral de Simone Weil. Esta descreación, esta ruptura, corresponde a la etimología misma del término *upaniṣad*, tal como la da Śaṅkara, el gran comentador metafísico del siglo VIII, fundador del *vedānta* no dualista (*a-dvaita*), en su introducción a la *Kaṭha-Upaniṣad*: hay que derivar esta palabra de la raíz *ṢAD* que significa cortar, seccionar, alcanzar o perder los gérmenes de la existencia terrestre, eliminar las causas mundanas. A esta raíz hay que añadir los prefijos *upa*, idea de acercarse, y *ni*, movimiento hacia el interior, cambio en la acción, retorno al origen (Degrâces-Fahd, 1989, p. 22, 31, n. 5). La Vida es a la vez creación y disolución, nacimiento y muerte. Pero no hay destrucción. Lo manifestado se disuelve en lo no-manifestado y lo no-manifestado vuelve a crear lo manifestado, en movimiento continuo. Del mismo modo que la energía y el vacío se compenetran según las observaciones que se han hecho en física, la existencia y la no-existencia se integran en la Realidad absoluta. En un lenguaje ascético-místico similar se expresa Giacinto Scelsi (1986), que en uno de sus poemas emplea la expresión *se déréaliser*:

desrealizarse
 es decir, tomar
 otra realidad
 (p. 14)

En concordancia con este sentido de la raíz *SAD*, como en el *Cantique de Saint Jean* de Mallarmé, expresión del “perfecto desapego espiritual”, Scelsi (2006b) cierra uno de sus poemas con las siguientes líneas:

tendrás la cabeza cercenada
 y serás entre las sombras
 alucinadas la sombra de un fantasma
 decapitado.
 (p. 256)

Asimismo, Paul Celan, poeta que puso fin a su vida, en dos líneas pertenecientes a *Fadensonnen (Soles filamentos)*, así lo expresa: “*die / Freigeköpften*” (“los / decapitados liberados”). Michaux y Celan se conocieron en el París de 1959. Después de que Celan muriera, Michaux le dedicó estas sobrias y emocionantes palabras: “Se nos ha ido. [...] El fin no será tan largo. A flor de agua, el cadáver tranquilo.” (Michaux, 1970, p. 250). La abolición o disolución del yo, la Desaparición suprema en la obra de Stéphane Mallarmé, evoca la teoría del apofatismo absoluto del Maestro Eckhart, esto es, la despersonalización radical, cuya fórmula es: No ser nada para ser Dios que es Nada. Es lo que Angelus Silesius llama la aniquilación de uno mismo (*Selbstvernichtung*). Según confiesa Mallarmé en su correspondencia, lo creado desaparece en la salida de sí y la aniquilación del yo: «estoy perfectamente muerto», «volvería a transformarme en Nada [...] el ser ahora impersonal [...] la concepción espiritual de la Nada», «he realizado un profundo descenso a la Nada», «la Desaparición suprema» (carta a H. Cazalis, 14 de mayo de 1867) (Mallarmé, 1998b, p. 487); «la Destrucción fue mi Beatriz», «una feliz y sosegada Destrucción» (carta a Lefébvre, 27 de mayo de 1867) (Mallarmé, 1998b, p. 489), no dejando más ser que un único Sí, denominado Nada. En el *Cantique de Saint Jean*, a través de la decapitación, se trata de un “perfecto desapego espiritual” (sán. *vairāgya*, jap. *shin jin*, ár. *tağrīd*, alem. *abegescheidenheit*), y en *Igitur*, por medio del descenso de las escaleras a la Nada (una esencia en la redoma, lo absoluto), de “una liturgia de anonadamiento” (Richard, 1961, pp. 185, 199), un aniquilamiento místico (sán. *mṛtyu*, jap. *daishi*, ár. *fanā'*, alem. *vernichtung*), el “estoy perfectamente muerto” (carta a Cazalis, 14 de mayo de 1867).

Devenir-nada. En realidad, la “redoma de la Nada” (*Igitur*) es el propio santo, que por medio de las virtudes eckhartianas del devenir-nada —pobreza (*armut*), humildad y nobleza (*edelkeit*); abandono (*gelâzenheit*), desapego (*abegescheidenheit*) y anulación (*vernichtung*)— es como la redoma, todo recipiente cristalino. Retracción o retirada o deshacimiento del yo. Para ser receptáculo del todo, el alma ha de venir primero a su aniquilación, a su nada, y sólo en tal vacío recibe la plenitud del amado: “... convertirse en una pura nada y desprenderse del propio yo” (Eckhart, 1955, p. 433) (= “disolverme en mí mismo”, Mallarmé); “Hay que estar muerto hasta el fondo...” (Eckhart, 1955, p. 193) (= “estoy perfectamente muerto”, Mallarmé). Lo lleno es el vacío, el todo es la nada, el yo es el tú en el estado unitivo. Una dialéctica de autodescenso (negación del yo) y autoascenso (reafirmación del yo), o una muerte-*en-vida* y una vida-*en-muerte* que el filósofo japonés de la Escuela de Kyoto Tanabe Hajime —que escribió un comentario sobre el poema *Un coup de dés... (Una tirada de dados...)* de Mallarmé—, desarrolló en su *Metanoética*. En cada caso, la persona religiosa muere la muerte de desesperación sobre su propia finitud, y se recupera por medio de una conversión absoluta al poder infinito de la nada absoluta, Dios u Otro poder.

El goce del cuerpo puro es goce del Otro, del que el cuerpo, por un infinito vaciamiento de sí, se hace receptáculo: “para guardar una noción indeleble de la pura Nada —escribe Mallarmé—, debí imponer a mi cerebro la sensación del vacío absoluto” (carta a Villiers de l’Isle-Adam, 24 de septiembre de 1867). Ese aire melancólico de carne triste que percibimos en sus retratos, ese afán pertinaz de autoaniquilamiento, insinúan un hastío compartido por un mundo que carece de toda esperanza de compensación. En su adolescencia Mallarmé aún tenía a Dios, que podía convertir las noches de exilio en días bendecidos, pero ya en su primera juventud el descubrimiento de la Nada, victoriosa entre todos, habría de dejarlo a la intemperie frente al “castillo de la pureza”. Ante la desaparición del Cielo, la Nada, como niebla espesa, arrincona al Parnaso francés en otro reino de terror, en el cual la muerte parece emerger como salvación paradójica. En el cierre de las anotaciones de *Pour un tombeau d’Anatole*, el poeta es ese receptáculo vacío; el sí mismo, como lugar del otro: “siento la nada / invadirme” (Mallarmé, 2005, frag. 190, p. 208). En el *Igitur* toma el aspecto de una esencia: “redoma de vidrio, pureza, que encierra la sustancia de la Nada”. *Igitur* bebe la sustancia de la Nada y, por medio de “la ausencia del yo” (el “ser ahora impersonal”), realiza su unión mística con lo absoluto (el “yo, proyectado absoluto”). En una carta a su amigo Cazalis (14 de mayo de 1867) se describe un curioso desdoblamiento en el que hay no uno sino *dos* Mallarmé: por un lado el “Stéphane que conociste”, “lo que fue yo”,

y por otro lado la entidad “impersonal”, “perfectamente muerta” que es “ahora” y que es descrita como una “aptitud” de la que dispone el “Universo Espiritual” para contemplarse a sí mismo y desarrollarse. La muerte de Mallarmé es entonces una “abolición” (*abolition*) del yo (palabra que, de forma significativa, se repite dos veces al inicio de la *Ouverture*), pero que se caracteriza como una “resurrección” (“he muerto, y resucitado con la llave de las joyas de mi último Cofrecillo espiritual”, carta a Aubanel, 16 de junio de 1866) por cuanto el sujeto desaparece y da lugar a la trascendencia del texto: el cuerpo y las sensaciones se “transfiguran” y van a pasar a la página escrita.

Mallarmé, Michaux y Scelsi, como poetas del desapego, tipifican el desprendimiento de todo (absoluta *kénōsis*, sán. *saṃnyās*, renunciar; ár. *faqr*, pobreza espiritual), el total abandono (*renuntiare*, *gelâzenheit* [*Gelassenheit*]) y el desasimiento o separación (*abegescheidenheit*) del Maestro Eckhart (en el sufismo, ár. *tağrīd*, desapego, desposeimiento, despojamiento, aislamiento, abstracción), un desprendimiento de sí fundado en lo absoluto (el des-ligado) del ser, un *lassen* (dejar[se]) para dejar ser lo otro. El *abandono* eckhartiano es el nuevo nombre del pensamiento en acto, un pensamiento que no piensa ya en nada, sino que se aparta de todo dejando ser todas las cosas, incluyendo Dios. El *lassen*, el “dejar” de la *gelâzenheit* es indiferentemente un dejar-ser, un dejar ir, un dejar partir, un abandonar; así es, en efecto, una “antigua palabra”, un antiguo eslogan plotiniano —“¡abandona todo! (*áphele pánta*)”— que como en Plotino y Dionisio Areopagita, firma una superación del espacio mental aristotélico hacia un pensamiento de Lugar donde, si no se quiere decir con Lacan que el *sujeto se tacha*, se puede decir con Eckhart que se deja caer. Según Annick Charles-Saget, el lenguaje eckhartiano del desprendimiento y de la *Gelassenheit* puede estar próximo a la *apháresis* plotiniana, el “¡abandona todo!” de las *Enéadas* —una exigencia de aligeramiento que se transmite hasta la *Lichtung* de Heidegger, y que dirige el “*Scheidet, scheidet ab gar*” (‘¡Desapégate! ¡desapégate de verdad!’) por la que una beguina desconocida convirtió en consigna la intención de Eckhart. La *gelâzenheit* cae en sí misma; es lo que dice Heinrich Seuse: “*Ein gelâzenheit ob aller gelâzenheit ist gelâzen sin in gelâzenheit*” (‘un abandono por encima de todo abandono es abandonarse en el abandono’). Una fórmula que, sin embargo, dice lo esencial de lo que se llama tradicionalmente el éxtasis: el *lassen*, como “salida de sí” (*üssgehen*) liberando un lugar para Dios, haciendo *tabula rasa* del alma para abrir a Dios un espacio interior. Tal es la ley del pensamiento según Eckhart, una ley de intercambio, una ley de compensación del vacío (*ein gelich widergelt und gelicher kouf*): quien sale de todas las cosas que están en él, quien sale de su bien propio, de su “suyo”

—dicho de otro modo, de su yo, en resumen, que se deja a él mismo—, deja entrar a Dios, ni más ni menos.

La pobreza más íntima (*eigentlichste Armut*) del Maestro Eckhart tiene su equivalente en el canto a la pobreza de Hsiang-yen Chih-hsien (Kyōgen Chikan, c. 820-898), maestro Ch'an (Zen) de la dinastía T'ang: "Tal es la pobreza de este año que hasta el propio alfiler ha desaparecido." Ser absolutamente nada es serlo todo. Sólo se recupera la pobreza perfecta cuando una vacuidad perfecta es también perfecta plenitud. El abandono (*gelâzenheit*) es un estado de libre vacuidad que se alcanza «abandonándose» uno mismo, "saliendo de sí" para que Dios entre. Ganar un ser divino, es, para el hombre, perder su ser (de criatura), es decir des-devenir (*entwerden*). En las *Instrucciones espirituales*, Eckhart había definido la aniquilación de uno mismo, el devenir-nada como condición de acceso a nuestro ser verdadero. "Ser tal como era cuando todavía no era", esta es la tesis eckhartiana que retoma Silesius en *El peregrino querúbico* (II, 140) —a través de Tauler—, y la idea de aniquilación de uno mismo como verdadera humildad, elevación por encima de todo lo creado: "Nada como la aniquilación de ti mismo te eleva por encima de ti. / Quien más se aniquila más divinidad posee." (Silesius, 2005, p. 112). La *Selbstvernichtung* silesiana es una elevación por encima de uno mismo, una teomorfosis, una divinización: esta tesis no tiene sentido al margen de la teología renana de la humildad. Lo mismo ocurre con la experiencia de la Nada, que está en el centro del desprendimiento. En el libro IV, dístico 186, Silesius lleva su expresión tan lejos como le es posible: "*Nichts ist ihm selber*" ('nada es para sí'). De forma análoga, la "abolición" en Mallarmé, "a través del que fui yo...", afán pertinaz de autoaniquilamiento, es lo que permite al cuerpo infinitamente vaciado (el ser ahora impersonal) ser invadido por la Nada, única forma de conocimiento de lo Absoluto. La renuncia ascética total (sán. *saṃnyāsa*) o el "despojamiento" de sí mismo (ár. *taḡrīd*, aislamiento ascético, soledad adquirida), debe abarcar a la misma pobreza y termina por realizar una verdadera *Entwerdung* o desrealización del sujeto, es decir, *Entwerden* (des-devenir).

La pérdida del ego o el estado de extinción (*fanā'*) del sufismo, el *entwerden* de la tradición mística alemana, encuentra sus correspondencias en el mundo contemporáneo: así, Ulrich, el hombre sin atributos (*Der Mann ohne Eigenschaften*) de Robert Musil, alcanza la "suprema abnegación", la radical interrogación, producto de la disolución del Ego. En lo referente al "hombre verdadero sin ningún rango" (*wu-wei chen-jen*), el gran sinólogo suizo-francés Paul Demiéville comenta lo siguiente: "La expresión 'hombre verdadero' deriva directamente de los filósofos taoístas de la Antigüedad, aunque también

haya sido utilizada para designar a Buddha o al Arhat (el santo liberado) en las primeras traducciones chinas de los textos budistas. La palabra rango (*wei*) se aplica en el vocabulario administrativo a la situación de un funcionario en la jerarquía oficial. Como esa jerarquía incluía a toda la élite social, que era la única que contaba en la antigua China, un hombre sin rango era un ente marginal, carente de estatuto, una entidad indeterminada. Es más o menos en el sentido de Lin chi que el novelista austriaco Robert Musil, que tanto se interesó por Lao zi poco antes de su muerte trágica en 1942, concebía a su héroe como un hombre sin características particulares, *Der Mann ohne Eigenschaften.*” (Demiéville [trad.], 1972, p. 32). Deberá (El Hombre noble) *vaciar* hasta alcanzar una Nada efectiva, y, en esa *kénōsis* radical, no aceptar otra cosa que la pura y desnuda posibilidad de la claridad que es indecible. La soledad que acompaña a esta renuncia debe corresponder a una *Gelassenheit* interior, a un vacío dentro de uno mismo, a un abandono. Ulrich es el “sin propiedad”, aquel que busca, en la soledad general, la dimensión interior del vacío. El abandono (*gelâzenheit*) eckhartiano es un estado de libre vacuidad que se alcanza “abandonándose” uno mismo, “saliendo de sí” para que Dios “entre”. La idea de *gelâzenheit* indica el *éxtasis* de la relación-conflicto con la “propiedad”, el cese del problema mismo de la posesión. El lenguaje pasa de los ensayísticos tonos de la ironía y la crítica a los de la iluminación. Ulrich y Agathe se elevan, cada vez más impalpables y “desposeídos”. En la soledad que hermano y hermana van creando en su alrededor, buscan tan sólo poder soñar los sueños de Dios.

En la obra de Samuel Beckett, es la descreación del yo (fabulado) por la palabra, la humanidad miserable, la pobreza incondicional de quien no tiene ninguna propiedad y, ajeno a sí, nada puede reclamar “propio de sí”, ni siquiera la indigencia. Un modo de ser inesencial e inapropiable: luego no revelable. El ser vaciado del innombrable, de-sí-mismado, “sin-eidad” (*lessness*), un ser *sin*, que es nada. “Pero mejor dejarme morir”, “*Nada es más real que [la] nada*”, dice Malone (Beckett, 1973, pp. 8, 29). Es la vaciedad o la ausencia de un sujeto que *asiste* fuera de sí al puro ser o a la nada que sólo él, aun siendo impersonal, aun inaparente, puede presentir, pensar o imaginar. *Nadie* (es decir, *Yo*: un miserable, un vagabundo, un moribundo, un loco) no puede vivir ni morir porque “es” el no-nacido, el ni-vivo-ni-muerto.

Para abordar el tema que nos ocupa podemos mencionar aquí el tratado medieval conocido bajo el título *Also waz schwester Katerei* (*Así fue hermana Katrei*) —la traducción añade “La muchacha que Maestro Eckhart tenía en Estrasburgo” (Schweitzer, 1981). La obra es un producto de la actividad literaria de los begardos y de las beguinas. El autor no es pues Eckhart, aunque

el escrito pudo, eventualmente, circular bajo su nombre; de hecho, todo indica que es un manifiesto de la secta del Libre Espíritu. *Así fue hermana Katrei* es, en lo esencial, el relato de una experiencia y de una relación, cuyos protagonistas son una joven mujer y su confesor —personaje que hay que distinguir ciertamente del propio Eckhart. En un momento de la conversación Katrei responde al confesor: “Es necesario volver a la nada antes de volver al origen de todo” (*alle creaturen müssen alle zenicht wider werden, e si jn iren ursprung wider komen*). Ser reducido a nada. Con esta fórmula —que continuará Tauler— la relación, que hasta entonces unía a Katrei con el confesor, se invierte. El maestro se convierte en alumno, el alumno se vuelve cuestionador. Es ella la que conduce, en lo sucesivo, la conversación. Su pregunta, de lo que todo depende, se sostiene en pocas palabras: “¿Sabes lo que es la nada?” (*Merckent was niütt ist?*). El confesor responde que la nada no es más que cosas corruptibles (*gebresthafte ding*), y que es necesario apartarse, abstenerse de la Nada. Katrei responde que ello no es suficiente. Es necesario, dice, dirigirse únicamente con arreglo a ello: “[...] os debéis anular por debajo de vos mismo y de todas las criaturas, de modo que no intentéis hacer nada más sino dejar actuar a Dios en vos.” (cit. Libera, 2000, p. 248).

Esta apología del desapego (*abegescheidenheit*) y de la anulación (*vernichtung*) es, de nuevo, eckhartiana. En ese contexto, la *mors mystica* no fue entendida ya, como en Ambrosio, de modo sacramental, sino experimental, en el sentido de un éxtasis de amor (Haas, 1976, pp. 304-392; Haas, 1979, pp. 392-480). El confesor no ve en la nada sino lo que introdujo la tradición teológica de los Padres latinos. La “nada” es la substancia del mal, la del pecado, es la corrupción, lo sensible, lo corporal, todo lo que nace para morir, todo lo que pasa, todo lo que degenera. Para Katrei, al contrario, como para Eckhart, el camino (*rihtunge*) verdadero es la anulación (*vernichtung*). Hay dos tipos de nada —debajo de la nada “creada” hay la Nada “divina” (deidad en tanto que pura nada [*ein bloss niht*])—, y hay dos muertes —la vida según la naturaleza es una muerte, la muerte según la gracia y el Fondo es una vida. Un tratado eckhartiano, verosímelmente apócrifo, describe esta “tanatología mística”:

“Morimos pasando de un tiempo a otro, pero el alma muere de una muerte total en la maravilla de la Deidad. Puesto que no puede comprender la naturaleza divina, el alma debe precipitarse en la nada y devenir nada. [...] En la medida que el alma está muerta en las tres Personas, pierde su propia nada, y es arrojada en la deidad. Allí descubre ella la cara de la nada divina.”

(Pfeiffer, 1845, pp. 536, 28 - 537, 8)

Esta anulación de sí (*vernihtunge*) a la que nos exhorta Katrei, el “ser reducido a nada”, tiene en el léxico esencial de Mallarmé uno de sus términos favoritos: *abolition* (abolición). La *abolition*, *destruction*, *élimination*, en Mallarmé, la *décreation* (Simone Weil: *entwerden*, “dejar de ser”; Anne Carson: *decreación*). La entidad impersonal mallarmeana, perfectamente muerta, es la trasposición al contexto secular de la práctica de la autoaniquilación o anonadamiento en lo Absoluto de las diversas tradiciones espirituales (*annihilatio*, tanatología mística; sán. *mṛtyu*, muerte de sí, la muerte al mundo; ár. *fanāʾ*, extinción, per. *nāstī*, lit. no-ser, ár. *al-mawt al-iḥtiyārī*, la muerte voluntaria; jap. *daishi*, la gran muerte; una emancipación, abandono o liberación final o redención interior (sán. *mokṣa* o *mukti*) en lo Absoluto trascendente incognoscible (*Gottheit*; sán. *brahman* superior indiferenciado; ár. *ḡayb al-ḡuyūb*, el misterio de los misterios...). Es la apología del desapego y la anulación de la mística medieval renana: el camino (*rihtunge*) verdadero es la anulación (*vernihtunge*). El *Kin-kang-king*, que es un *sūtra* esencial para los adeptos Ch’an (Zen) de la intuición de improviso o subitismo, lo confirma: “[Es como] el rocío que todavía no se ha secado, o como el relámpago que ya ha desaparecido. Este [estado] de aniquilación total, es la realización de sí mismo” (cit. Vandier-Nicolas, 1985, p. 229). Tan pronto como el poeta, como el asceta, es “desposeído de sí mismo” y “no posee ya nada”, “entra en posesión del Todo”.

“Por efecto de la gracia —escribe Simone Weil—, poco a poco el yo desaparece, y Dios se ama a través de la criatura, que se convierte en vacío, que se convierte en nada. Cuando ha desaparecido..., él continúa creando otras y ayudándolas a des-crearse.” (Weil, 1997, p. 456). “Descreación”, o también, muerte moral, esta idea clave de esta metafísica de la conversión [que] es la descreación. El modelo de neutralización del yo en Simone Weil destaca por su carácter metafísico. Desde la perspectiva fenomenológica, Henry Duméry relaciona expresamente la descreación weiliana con la reducción eidética, pues ve en la descreación un camino de apertura a lo real que exige la conversión radical del sujeto. En este sentido, un dicho de Dōgen (1200-1253), uno de los más grandes maestros zen que haya dado Japón, reza así: “Déjate ir y te llenarás hasta la saciedad”. Esta saciedad es el sentimiento de apertura infinita que tiene lugar cuando uno se “dejar ir”.

La *dé-création* weiliana, en tanto que el yo desaparece, y Dios se ama a través de la criatura que se convierte en nada, tiene asimismo su correspondencia en la extinción del ego (*fanāʾ*) del sufismo. Para Simone Weil este término significa el paso de lo particular a lo universal, del plano individual al plano divino, es un retorno al origen de toda existencia. Esta idea

de descreación se halla también en los términos sánscritos. El verbo que significa “abandonar, renunciar”, UT-SRJ, lleva en sí mismo una referencia a la creación *sr̥ṣṭi*, de la raíz SRJ, “emitir, lanzar” que se reconoce en UT-SRJ (Degrâces-Fahd, 1989, p. 31, n. 5). Así, unido al proverbio *ut* o *ud* indica una elevación y una separación, el verbo UT-SRJ significa propiamente “descrear”. De hecho, la obra de renuncia se sitúa en relación con ella; ella la invierte en una descreación que solo el *tapas* (la ascesis y el poder de la ascesis) permite cumplir, es esta fuerza que encorva el mundo en su esencia, des-creando su forma para no guardar más que la pura fuerza de manifestación. Esta descreación no es una ruptura con relación al conjunto de la creación, sino con respecto a lo único creado, a lo visible. Conservando el sentido que le da Simone Weil como paso de lo particular a lo universal, del plano individual al plano divino, retorno al origen de toda existencia, necesitaremos una cierta noción de unión. A partir de un límite, alejándose de él, invirtiendo un orden (de ahí el empleo de “descreación”), el *tapas* opera una unión entre un estado material y un estado sutil.

Se trata de la muerte en vida, el ideal monástico de la *memoria mortis*, el *tamquam cotidie moriturum* característico del cristianismo primitivo. Los solitarios solían tomarse al pie de la letra la idea de que habían fallecido para todas las cosas temporales. Es el “morid antes de morir” (ár. *mūtū qabla an tamūtū*), la exhortación que el Profeta vierte en un *ḥadīṭ* incesantemente repetido por los representantes del Islam místico, y que equivale a la fórmula *Stirb, ehe du noch stirbst*, “muere antes de morir”, propia de la tradición mística alemana, *i.e.*, “la muerte antes de la muerte del cuerpo” (*Stirb bevor du stirbst*) que representa una preparación para la muerte. Es, asimismo, la anticipación de la muerte ejercitada por los ascetas hindúes, convertidos en muertos en vida, “liberados en vida” (*jīvanmukta*), esto es, cuando la vida coincide con la muerte, pues en la iniciación también se muere para renacer. Así pues, el monje está muerto para la presente vida, para el mundo: “Estoy muerto” (*apa* Poimén) = “estoy perfectamente muerto” (Mallarmé, 1998b, p. 485); sacrificio del ego (*ātmyajña*); la liberación (*jīvanmukti*) en esta vida [del *samsāra*], “del ser-ahí, para ser libre de este mundo en vida” (Sprockhoff, 1962, pp. 151); emancipación, abandono (*mokṣa, mukti*) (hinduismo); la “gran muerte” (jap. *daishi*) que, según el maestro zen japonés Hakuin Ekaku (Hakuin Ekaku, 1999, p. 138 n.72) es como un retorno a la vida (budismo); absoluta *kénōsis* (cristianismo primitivo); disolución (*maḥw*)/extinción (*fanā*) del yo fenoménico, la muerte mística (*mawt-i ma'nawī*), etapa preliminar al *fanā* en la que la consciencia del caminante se trasciende pero no se aniquila y se encuentra en la consciencia que percibe como la

consciencia de Dios (sufismo); perecer, disiparse (*talifa*, al-Ḥallāğ); el *fanā' al-fanā'*, *fanā' bi kullī* (*totalen Entwerdens*); la autodisolución del sufismo persa, que emplea expresiones como: *az ḥwud fanā' šudan* (el dar muerte a sí mismo [el yo]), *fanā' šud* (lit. convertirse en no-ser = *estar* muerto), *fanā'-i maḥz* ([hacer en sí] la nada total o absoluta) (Farīd al-Dīn 'Aṭṭār); aniquilación, anonadamiento o extinción del yo fenoménico (*fanā'*, Ibn al-'Arabī, per. *nīsī*, lit. no-ser); inhabitación interior, desasirse o anularse (Maestro Eckhart); anihilarse, nonada, desapropio, “deshacimiento en la excesiva luz” (Juan de la Cruz); la verdadera y perfecta aniquilación, hallar el alma muerta (Miguel de Molinos). En la tradición literaria se emplea una terminología similar: *aboli[e]*, *abolition*, abolición (Mallarmé); “una muerte noble y suprema [...] como sólo los santos supieron concebirla” (Rilke, 1993, pp. 22-23), la pobreza espiritual (*Armut*) y la muerte simbólica (“Señor, da a cada cual la muerte que le es propia. / El morir que de aquella vida nace //...// La gran muerte que todos llevan en sí, es el fruto”) (Rilke, 2005, p. 177); la suprema abnegación (Robert Musil); “muero a cada momento / de lo que amo” (Aragon, 1963, p. 63); “Me voy reduciendo /.../ Me hago invisible” (Lezama Lima, 1977, p. 182); *Entwerden* (Maestro Eckhart, Sebastian Franck, Angelus Silesius, H. Hesse), desapego inigualable, despojamiento, sustraerse al devenir (E. M. Cioran); “descreación”, “muerte interior”, “extremo de la pasividad”, “inercia de cadáver” (Simone Weil); “muerte luminosa” (René Char); *effacement* (‘borradura de sí’, M. Duras, E. Jabès, H. Michaux); *lessness* (*sineidad*, un ser *sin*, *Losigkeit*) (S. Beckett); disolverse o desaparecer, aniquilarse (*fanā' al-fanā'*), ejercicio primordial de no existencia, de autoextinción, autoanulación, autodisolución o autoabolición (J. Á. Valente).

El liberado en esta vida (*jīvanmukta*) ya no muere más (*na punar mriyate*). “El Comprehensor de ese Sí mismo sin muerte, sin edad, contemplativo, a quien nada falta y que nada desea, no tiene miedo de la muerte” (*Atharva-Veda Saṃhitā*, X.8.44; Whitney y Lanman, 1905, p. 601). Habiendo muerto ya, como lo señala el *ṣūfi*, es un hombre muerto que anda. Un tal Comprehensor ya no ama más a sí mismo o a otros, sino que él es el Sí mismo en sí mismo y en ellos. La muerte al propio sí mismo de uno, es también la muerte a los demás; y si el “hombre muerto” parece ser “inegoísta”, esto no será el resultado de motivos altruistas, excepto accidentalmente, y porque él es, literalmente, de-sí-mismado. Liberado de sí mismo, de todos los estatutos, de todos los deberes, de todos los derechos, ha devenido un Movedor-avoluntad (*kāmacāri*), lo mismo que el Espíritu (*Vāyu, ātmā devānām*) que se

mueve como quiere (*yathā vaśaṃ carati*), y, como lo expresa San Pablo, “ya no está más bajo la ley” (1 Cor 9:20s.).

El control por los vivos de la experiencia de la muerte anticipada les procura el dominio del proceso de suspensión de la actividad sensual y mental, de algún modo porque les permite reproducir las condiciones de la muerte, asegurándoles después no tener que sufrir de manera pasiva el fenómeno de la muerte natural. Este control hace de ellos muertos en vida, liberados en vida (*jīvanmukta*), pues la liberación se realiza sólo después de la muerte. El “liberado en vida” (*jīvanmukta*) se llama así “porque desde el punto de vista de la gente común está vivo y desde su punto de vista está liberado.” (Oberhammer, 1994; Oberhammer, 1995; Sprockhoff, 1963). Swāmi Vivekānanda sostenía que el versículo 2:18 de la *Kaṭha-Upaniṣad* (“No nace ni muere el que es sabio, de ninguna parte es, no es alguien”) debe traducirse: “El sabio no nace nunca, no muere nunca”. No olvidemos que el objetivo final es la libertad absoluta, la autonomía perfecta, lo que implica un largo y complejo trabajo de descondicionamiento (*la délivrance* en Michaux como se cita en Trotet, 1992, pp. 278-279). He aquí, en sustancia, la razón principal por la cual la muerte ocupa en la práctica mística un lugar que es más que privilegiado.

Angelus Silesius sostiene esta muerte simbólica en vida: “Muere antes de morir (*Stirb, ehe du noch stirbst*) para que no puedas morir / Cuando debas morir. De otro modo, perecerás.” (*El peregrino querúbico*, IV, 77; Angelus Silesius, 2005, p. 25). Corresponde al tema de la necesidad de la muerte del alma (*Abgestorbenheit*), del sujeto psicológico, para poder renacer como espíritu. La fórmula pertenece al poeta místico silesiano del siglo XVII Abraham von Franckenberg, quien ya había dicho: “*Wer nicht stirbet, eh er stirbet, / Der verderbet, eh er stirbet*” (“Quien no muere antes de morir, / se echa a perder antes de morir” (cit. Angelus Silesius, 1964, t. II, p. 121). Aquí se halla ya la cascada de los tres *sterben* (morir) y el *verderben* (echarse a perder).

El “morir en sí mismo” (*Maṭṭnawī*, 6:723 ss.), del que habla el gran poeta místico persa Ġalāl al-Dīn Rūmī (m. 672/1273) como celebración del éxtasis supremo (el “estoy muerto antes de morir”, *Maṭṭnawī*, 6:755) tiene su equivalente en la mística occidental en un dístico de Angelus Silesius: “*wenn ich selber mir absterbe*” (‘cuando muero a mí mismo’). El también místico persa ‘Ayn al-Qudāt al-Hamaḍānī (m. 526/1131) asegura: “Quien no haya vivido esta muerte [*i.e.*, la extinción, *fanā*] no conocerá la vida” (*Tamhīdāt*, n.º 374). Sabemos que esta Muerte anticipada es una Muerte iniciática que está seguida, necesariamente, por un re-nacimiento en una vida santificada.

En la tradición budista, el budismo Ch'an (Zen) expresa el secreto de la entrada en la nada absoluta gracias a la imagen de la muerte (Ueda, 1976, pp. 162-172). “El hombre verdadero sin condición”, tal como lo designa Lin-Chi I Hsüan (jap.: Rinzai Gigen, m. 867), el más eminente representante del Ch'an en el siglo IX y fundador de la secta Rinzai, “no es mancillado por la vida ni por la muerte, él transita libremente yendo y permaneciendo” (Demiéville, 1984). Como el hombre universal en la obra de Eckhart, que es un hombre sin cualidad, el “hombre verdadero” de Lin-chi es exclusivamente aquel que es libre, independiente (Izutsu, 2009, pp. 13-63). En otras palabras, estamos ante el perfecto estado de pobreza. Eckhart cita a san Gregorio: “Nadie recibe tanto de Dios cuanto el hombre que está completamente muerto”. El precio de esta libertad es la “gran muerte” (LaFleur, 1974, pp. 246-247) que menciona el ejemplo 41 del *Bi-yän-lu* —(inscripción de la *Pared de esmeralda*), colección de *kōan* budistas Ch'an compilados originalmente en China durante la dinastía Song en 1125, y luego se expandieron a su forma actual por el maestro Ch'an Yüan-wu Keqin (1063-1135)— como condición de la vida. “¿Cómo es en realidad cuando aquel que está muerto de la gran muerte se convierte, al contrario, en el que está vivo?” (Yüan-wu, 1960-1973, t. 1, p. 37). La “gran muerte” es algo que hay que guardar en último término, que no puede ser explicado por medio de conceptos. La representación de la muerte puede, como en el caso de Eckhart, comportar grados de intensidad. En la “Aclaración del canto” relativo al ejemplo 41, Yüan-wu cita una frase del zen: “Solo cuando el muerto en ti está matado por completo, te ves a ti como vivo; y solo cuando el vivo en ti es vivo por entero, te ves a ti como muerto.” (Yüan-wu, 1960-1973, t. 2, p. 164). El vivo permanece un muerto mientras la muerte no está matada, es decir, mientras él contrapone la muerte a la vida. Solo el que ha matado la muerte es vivo por entero, es decir vive completamente, sin petrificar la muerte como lo otro de la vida. La muerte ya no es una catástrofe, pues queda detrás la “catástrofe” de la gran muerte. Pero ¿de qué se trata en esta muerte? Se trata de morir en su propio yo, dejar su ego “ciertamente no para desaparecer en la nada, sino para realizar el verdadero Ego despojado del propio yo.” (Ueda, 1995, p. 235). Así, el maestro zen Shidō Bunan Zenji (1603-1678) afirmaba: “aquel que está muerto, vivo, que está muerto de una muerte total y que obra tal como le place, éste es un hombre verdadero.” (Ueda, 1976, p. 165). La finalidad de este ejercicio, tal como dice el *waka* de Shidō Bunan Zenji, es la de vivir como un hombre muerto para ser transformados por lo que el zen denomina la gran muerte (*daishi*), a través de la cual se alcanza el *satori*, la iluminación profunda o última (Ueda, 1976, pp. 162-172; 1995, pp. 231-248, en concreto p. 235), lo que para el Cristianismo

es la experiencia del morir y elevarse con Cristo: "... cada día estoy en trance de muerte" (1 Cor 15:31); "... cual moribundos, bien que vivamos..." (2 Cor 6:9). No obstante, a pesar de una cierta cercanía, la gran muerte se distingue de la *mors mystica* (muerte mística). Un dicho zen reza: "Lo primero de todo, la gran muerte; después de cortarla completamente, una vez más volver a la vida." (Bunyū, 1982, 04). Se trata de morir ahora, de morir vivo. Shizuteru Ueda ha señalado constantemente esta fórmula propia del budismo zen: "Vivir/morir despojado de vivir/morir" o "Libertad de vivir/morir para vivir/morir" (Ueda, 1976, p. 165). ¿Qué significa esto? Ciertamente —en el plano teórico— "la penetración mutua del ser y la nada" o —en la perspectiva de la nada absoluta— "ni ser ni nada, ser y al mismo tiempo nada, nada y al mismo tiempo ser" (Ueda, 1995, p. 235). Esto significa también: iniciación al verdadero Ego para devenir un hombre verdadero. Es decir, la gran muerte es un "mueres y devienes", un despertar a la vida. Se vive enteramente antes de la separación de vida y muerte. Se muere enteramente antes de la separación de vida y muerte. El giro de la muerte se hace sin trabajo lúgubre. No trabaja contra la mortalidad. Más bien, en cierto modo da la vuelta a la muerte hacia dentro. Muere el que ya es nadie. Así se desprende de la decapitación simbólica del ego en Mallarmé, Michaux y Scelsi.

Si en *Hérodiade* se percibía, frente al espejo, el temor que constituye el ser desnudo, en *Igitur* la contemplación ante el espejo conlleva la separación del tiempo indefinido. Para *Igitur*, es la salida de la habitación, para San Juan — en el *Cantique de Saint Jean*— la decapitación; San Juan y Herodías, despojados de todas sus envolturas, van a casarse en "*solitaires nocces*" ('nupcias solitarias') (Mallarmé, 1998a, p. 305), la noche en la cual son liberados para atravesar su yo espacial y temporal, y tal como Mallarmé refiere en *Igitur*, disolverme en mí mismo, la ausencia del yo, para morir a este mundo ("es necesario que yo muera"), la muerte simbólica ("la Muerte balsámica", "muerte bálsamo"), y poder realizar así un yo, proyectado absoluto, un yo puro, de ser eterno: esto es, la relación entre el ser supremo y el yo esencial, o en términos mallarmeanos y de forma respectiva, entre la Nada y la abolición de sí (*aboli[e]*), participio pasado que viene de lejos, o disolución (*dissolution*) del yo. Este yo, proyectado absoluto ya no es el ego, sino el yo, el otro, el yo universal, el yo esencial: "siente la ausencia del yo representada por la existencia de la Nada como sustancia; es necesario que yo muera, y como esta redoma contiene la nada hasta mí diferida [...]. Sólo yo —sólo yo— conoceré la nada" (*Igitur*, en Mallarmé, 1998a, p. 447). La disolución, el drama de la abolición (de sí) se desarrolla en la "Antigua obertura". Su triple movimiento: *disparition* (desaparición), *résurrection manqué* (resurrección

fallida), *évanouissement* (desvanecimiento). Tres moradas en el camino pues: concentrada desnudez, conocimiento oscuro, del *desapego* y la *desposesión* (“pensamiento desnudo”, carta a Lefébure, 27 de mayo de 1867; [Mallarmé, 1998b, p. 489](#)); canto a la *aniquilación* y al *anonadamiento* (“estoy perfectamente muerto”, carta a H. Cazalis, 14 de mayo de 1867; [Mallarmé, 1998b, p. 485](#)); *unión mística con lo absoluto* (el yo, proyectado absoluto, *Igitur*).

La «Blanca Agonía» de la *Phōné*

Todas las artes se orientan en la modernidad hacia su límite, pero con la expresa voluntad de traspasarlo: quieren llegar más allá de la palabra poética hasta liberar el “espacio en blanco” que la baña de ambigüedad y hasta la anula en su sentido, como en los últimos poemas de Mallarmé (*Igitur*); quieren llegar *más allá* del sonido hasta dejar libre la presencia del silencio (A. Webern, J. Cage, G. Scelsi); o quieren replegar todo el juego cromático de la pintura en su fundamento “sin fundamento” (*abgrunt*, Eckhart), en ese “blanco sobre blanco” que constituye la aspiración *liminar* suprematista (Malevič). Esta geografía blanca —nieve sobre nieve, blanco sobre blanco (Mallarmé, Celan, Blanchot, Jabès, Bonnefoy)— constituye una u-tópica o a-tópica por excelencia, lugar del no lugar: *eine übermäßige Klarheit* (‘una desmesurada claridad’) (Robert Musil, *El hombre sin atributos*) (cit. [Cacciari, 2004, p. 51](#)), es decir, la claridad sin sombras, que carece de pausas y solamente es capaz de resplandecer. El lenguaje puede alcanzar la claridad solamente cegándose, claridad totalmente indecible que es la huella sin rastro de la *oscuridad* constitutiva de la Ausencia.

La firma de Scelsi es bastante inusual: un círculo flotando en una línea, simplemente. El sonido es esférico; la redoma de la Nada. Curiosamente, tal como nos recuerda Marie-Cécile Mazzoni (1991), el quinto y último cuarteto de cuerda (para dos violines, viola y violonchelo) del gran compositor y poeta Giacinto Scelsi, escrito en 1984 en memoria de su amigo Henri Michaux que acaba de fallecer, que también es su última obra, despojada, austera, “se basa en un Fa que se desvanece entre un ruido blanco, y que reaparece al final en un vibrato que es el último aliento del compositor” ([Scelsi, 2006a, pp. 80-81, 298](#)). *Morendo*: muriendo; es decir, desvaneciéndose en dinámica y posiblemente también en *tempo*. Su música, dirá el poeta en su texto “L’Homme marqué”, “está imantada por lo inefable” ([Michaux, 2004b](#)):

“El hombre marcado.

Todo tenía que pasar por el círculo. Era su vida, pasando, teniendo que pasar por la blancura.” (p. 1175)

Con motivo de la muerte de Michaux en 1984, Scelsi le dedicó ese mismo año su quinto cuarteto de cuerda, que el musicólogo Harry Halbreich, uno de los más distinguidos exégetas de su obra, califica de “una estela funeraria austera y desnuda, como tallada en bronce, de un efecto sobrecogedor, que también podemos considerar como el testamento del propio Scelsi” (Michaux, 2006, p. 71). En un fragmento de una conversación mantenida entre Giacinto Scelsi y Luciano Martinis (18 de julio de 1988, tres semanas antes de su muerte), el compositor de La Spezia comenta:

El hacedor ya está retirado. Conmovido por la desaparición de un gran poeta, ha querido rendirle un último homenaje [se refiere a Henri Michaux y al *Cuarteto de cuerda n.º 5*, dedicado a su amigo], resuelto en una nueva forma y ofreciendo una idea musical que trata de responder a su emoción. (Scelsi, 2006a, p. 163)

La composición desarrolla un procedimiento que Scelsi instaura en *Aitsi* (1974), para piano amplificado electrónicamente. Durante siete minutos, el mismo sonido (La Do Fa) es reiterado 43 veces, en variaciones que van del sonido simple hasta los agregados y *clusters*, con alternativas de ataque y articulación, duración e intensidad y múltiples resonancias —sonidos y ruidos de la misma matriz, que nos alcanzan como gestos primales, como mantras inusitados que señalarán el conflicto entre la afirmación de la vida y la opacidad de la muerte.

En el exilio interior que se autoimpone, Scelsi se convence de que la música ha de ser escrita a partir de una sola nota. Sus obras musicales más características se basan fundamentalmente en una sola nota, alterada por el tratamiento de sus armónicos y por medio de inflexiones microtonales, tímbricas, dinámicas, de volumen, de densidad, de tempo o de octava. Su obra vino a depender del fracaso de su pieza más ambiciosa, *La nascita del Verbo* (*El nacimiento del Verbo*), escrita entre 1946 y 1948, y que llevó al músico a una fuerte depresión. Para intentar superarlo, se sentó ante el piano y tocó durante horas la misma nota. Esto fue el punto de partida para un viaje místico a las mismas entrañas del sonido y así es como hay que entender sus piezas, como circunferencias fantásticas alrededor de una nota inicial. Todo el centro de su pensamiento musical lo ocupa a partir de ahora el sonido como expresión de lo desconocido (Metzger, 1983, pp. 10-23; Cremonese, 1985, pp. 15-28), de lo absoluto y de la comunión con el Ser (Pasticci, 2003, p. 345). Captar lo

invisible. Escuchar lo inaudible. Cruzar los límites de lo inaccesible (Smoje, 2003, pp. 283-322). Tanto sus técnicas compositivas como sus ideales artísticos se hallan a medio camino entre su origen occidental y la poderosa influencia que sobre él, como en los casos de Mark Tobey y de su amigo Henri Michaux, ejercieron las culturas orientales. Rechazaba de plano los conceptos de composición y de autor, ensalzando por el contrario la improvisación y concibiendo la creación artística como una canalización mediante la cual el oyente es puesto en comunicación con una realidad superior de índole trascendente: una especie de médium, como lo había sido el poeta-vidente Rainer Maria Rilke, por el cual circulan los mensajes que provienen de una realidad ulterior. El blanco se confunde con el vacío, la ausencia. Tal como apunta John Cage, hablando de Giacinto Scelsi, en conversación con el compositor Aldo Brizzi:

Lo más interesante para mí acerca de la música de Scelsi es la concentración en un solo tono o en una situación de tono muy limitada.

De modo que se asemeja a la “escritura blanca” de Mark Tobey en el arte.

Es una situación en la que la atención está tan concentrada que las diferencias de minutos se hacen *visibles*, en el caso de Tobey, y, en el caso de Scelsi, *audibles*.

Esto es, por supuesto, una actividad extremadamente inusual, no muchas otras personas hacen lo que Scelsi hizo.

No conozco a nadie. Pero al llegar a tales extremos se logra un trabajo realmente importante. (Castanet y Cisternino, 1993, p. 17)

La blancura resulta así la imagen analógica más adecuada de la nada, y nada favorece más al pensamiento del vacío y al vacío del pensamiento que la contemplación de un color blanco. Mas los blancos son la expresión de una radical *kénōsis*, “me ha despojado / mis despojos”, en palabras de Henri Michaux (Michaux, 2018, p. 165), para, por fin, “borrarse”, término que el poeta José Ángel Valente empleaba con frecuencia para aludir al aniquilamiento místico. Todas ellas son expresiones de una Nada autorreferencial. Es la senda del *autoborrarse* (bórrate), autoanulación, que ya el pintor Mark Tobey había emprendido bajo el influjo ascético de sus viejos amigos Teng K’uei y Takizaki, camino de *aniquilamiento* que le condujo a la “escritura blanca”. Fulguraciones visionarias aniquilantes, deshacimiento en la luz que ilumina anonadando.

Esta muerte de las palabras, esta muerte de las imágenes ¿anunciaría la del poeta? Giacinto Scelsi muere dos años más tarde que Michaux, llevándose con él todos los secretos de su creación. Canto del cisne que precede al silencio

definitivo de la muerte, simbolizado por las dos páginas blancas, vacías, que cierran su poemario. Con ellas, el compositor-poeta nos transmite el regreso de las sombras, el reinicio infinito o el retorno eterno. Estas páginas blancas, espacio virgen, constituyen, como en Mallarmé, una Nada autorreferencial. “*Je recherche surtout, dans la blancheur*” (‘Busco sobre todo, en la blancura’), escribe en un verso Yves Bonnefoy, sumido en la contemplación pura del blanco (Bonnefoy, 2006, p. 75). El viaje al centro del sonido al que aspiraba Scelsi, pues “el trabajo del músico es llegar al corazón del sonido” (cit. Castanet y Cisternino, 1993, p. 12), lleva al compositor en sus poemas, al igual que Mallarmé y Michaux, a la muerte de las imágenes verbales y el regreso al silencio de la blanca superficie de la página: “de repente la blanca superficie / del extremo / amor” (Scelsi, 1988, p. 35; 2006b, p. 197), “la mirada / en el centro / de una blanca inacción” (Scelsi, 2006b, p. 200).

Mallarmé estuvo mucho tiempo dándole vueltas a la idea del suicidio, a la anulación definitiva, a la forma más rápida de llegar a la pureza del Ser, a la confusión con el Todo y a la negación universal. Nada más puro que el suicidio y la desesperanza. Nada más puro para un ser que, más allá del éxtasis que representa el sufrimiento, se propone “volver a entrar en la nada de la que ha salido” (Lacan, 1986, p. 304). Pero Mallarmé se dio cuenta, muy pronto, de que ahogar es un acto y que equivale a la ausencia de la negación: todos los actos se insertan en el tiempo y en una intención de la voluntad, por lo tanto, es una paradoja que Mallarmé no puede aceptar: utilizar la voluntad para anularla, lo cual le salva de la muerte pero lo condena a la vida (Mallarmé, 1998):

el Abismo
 blanqueado [...]
 ABOLIRÁ [...]
 HABRÁ TENIDO LUGAR
 una elevación ordinaria vierte la ausencia
 (pp. 482, 487, 497)

Cuando Stéphane conoció la palabra *rien* (nada), abolió la totalidad de la persona y su ausencia fue ocupada por la palabra. Buscaba la totalidad o el absoluto, y encontró el vacío y la nada, y con este vacío y esta nada se confundió: la ausencia absoluta; o nada.

La poesía de Scelsi es más oculta, más oculta aún que su música. Sus primeros tres libros de poemas, compilados bajo el título *Le poids net*, se editaron en 1949 (Scelsi, 1949). Este texto se publicó en un momento de profundo sufrimiento, durante el cual Scelsi padeció ataques de locura:

“Durante estos ataques de locura, de 1948 a 1952, Scelsi se hunde en la monodía, el sonido aislado. En su lujoso hogar de ancianos cerca de Ginebra, toca en el piano la misma nota, incansablemente, días enteros. A él le parece penetrar dentro del sonido; intenta percibir las variaciones más pequeñas. El sonido sustituye a la nota. Pronto, el piano, el instrumento templado, ya no le sirve de nada: cruza en su terapia el ‘muro del sonido trece’ y se dirige al infra-cromatismo.” (Mazzoni, 1991, s/n). El compositor francés François-Bernard Mâche comienza así su breve homenaje a Giacinto Scelsi: “Hace mucho tiempo vivía en Persia un flautista que no tocaba más que una sola nota. Después de haberlo apoyado durante veinte años, su esposa le señaló que otros músicos usaban diferentes sonidos, y con éxito. Respondió que lo sabía, pero que ya había encontrado esa nota justo cuando los demás todavía la buscaban.” (Mâche, 1993, p. 29). A partir de cuatro años de *descensus ad inferos*, logra el compositor, poco a poco, renacer. Vuelve al ser tras su visita a la casa de salud, en la cual tan sólo la nota única repetida en el piano le salvó de la pura y total esterilidad creadora (y acaso también de la locura). Poder fabuloso, literalmente inaudito, que hace de la escucha musical una experiencia absolutamente singular y sin ejemplo. Por ello los espíritus sensibles cometen un gran error al conmovirse con las fórmulas de aquellos que, como Stravinski, declaran la música impotente para expresar cualquier cosa.

Entre los místicos persas que practicaron con asiduidad lo que se denomina el *samā’*, el concierto espiritual, el oratorio, está el gran maestro persa Rūzbihān Baqlī (m. 606/1209) Šīrāzī, compatriota de Ḥāfīz de Shīrāz, al que precede en unos dos siglos y con el que le unen numerosas afinidades. Sin embargo, al final de su vida, vemos a Rūzbihān abstenerse de la práctica de la audición musical; no necesitaba ya la mediación de sonidos sensibles; escuchaba los *sonidos inaudibles* en una música puramente interior. Es su vida entera la que ejemplifica así esta estructura de la audición musical. A uno de sus familiares que le preguntaba las razones de esta abstención, Šayḥ Rūzbihān respondió: “Ahora, es Dios mismo en persona quien me ofrece su concierto (o Dios mismo en persona quien es el oratorio que yo escucho). Por eso me abstengo de escuchar todo lo que ofrece a mis oídos cualquiera que no sea él (o cualquier otro concierto que no sea él).” (Corbin, 2005, p. 135). El gran islamólogo francés Henry Corbin comenta de esta audición:

“Al término de la experiencia de toda una vida, en el momento en que el oído del corazón, el del hombre interior, se vuelve indiferente a los sonidos del mundo exterior, he aquí en efecto que escucha sonoridades que jamás

escuchará el hombre disperso, fuera de sí, arrancado a sí mismo por las ambiciones de este mundo. Lo que el oído del corazón percibe entonces son unas sonoridades, una música que algunos privilegiados han percibido también en este mundo, desde más allá de la tumba, hasta el punto de que el tabique opaco se convertía para ellos en pura transparencia.” (Corbin, 2005, p. 135)

Scelsi poseía un dibujo mezcaliniano de Michaux (Scelsi, 2006a, p. 300) que nos evoca una figura de ascensión angélica. Como es sabido, “*les anges sont ailleurs*” (los ángeles están en otra parte) es una línea de un poema, *Le retour* (El regreso), del compositor de La Spezia que da título a la compilación en francés de sus escritos sobre música (Scelsi, 2009, p. 279). *Ailleurs*, en otro lugar, en el no-lugar (*ou-tópos*, la utopía). Finalmente, la música de Scelsi, en su “*viaggio al centro del suono*” (‘viaje al centro del sonido’), se disuelve reintegrándose en el gran silencio (cf. *Die große Stille*, 2005, Philip Gröning), pues “el Sonido puede existir sin la música” (Scelsi, 2006a, p. 153). *Anāhata nāda*, el “sonido silencioso”, sonido misterioso que se escucha dentro del cuerpo del yogui, cerca del *samādhi*, la absorción profunda indiferenciada. En este sentido, sabemos que Scelsi era budista practicante. En el tantrismo, el cuerpo habitado por la palabra aparece sobre todo bajo el aspecto de una vibración fónica sutil, el *nāda* (resonancia) (Biardeau, 1964, índice s.v. *nāda*; Padoux, 1963, pp. 77-139). El *nāda* es tanto la condensación de la vibración fónica original (la de la Palabra suprema) como un sonido que va desde lo inaudible a lo audible, o de lo audible a la disolución de todo sonido en el silencio del absoluto, si se considera el movimiento en sentido inverso. El *śabda* (sonido) de un mantra no es una vibración física (aunque ésta pueda acompañarlo), sino un sonido espiritual. El oído es incapaz de percibirlo, pero sí puede hacerlo el centro sutil del corazón. La boca no puede pronunciarlo, pero puede hacerlo el corazón. El sonido vocal básico de la *Ū* larga de *Hūm* es el sonido de la profundidad que vibra en el *anūsvārah*, y se funde en lo inaudible, el silencio del absoluto. La vocal “u” expresa un movimiento hacia abajo y representa el límite inferior de la escala tonal de la voz humana, el umbral del silencio, que en tibetano se llama la puerta de lo inaudible (*U-nithos-pa-med-pahi sgo*). En la *Amṛtanāda-Upaniṣad* 14:24-25, es el Sonido primordial *inaudible*, el sonido creador, el sonido inmortal, como, por ejemplo, el *brahman* mismo en la forma del monosílabo *Aum* u *Om*, la sílaba sagrada, el sonido que no suena porque está más allá del sonido, pero que los contiene todos (Scelsi, 2006a, pp. 189, 255). Es el sonido que teje y sostiene el universo. El adepto que lo encuentra está liberado de la duda. Este “sonido cósmico / primordial”, según unos versos del propio Scelsi (2009, pp. 288,

290, 295; cf. Assayag, 2017, pp. 14, 52, 55), está reflejado en una significativa composición para coro y orquesta del compositor, del año 1969, que lleva por título *Konx-Om-Pax*, tres aspectos del Sonido: como primer movimiento de lo Inmutable; como Fuerza Creadora; como la sílaba *Om* (Castanet, 2008, pp. 47-53, 191-200). En la *Kena-Upaniṣad* (1.1.8) se afirma: “Aquello que no se puede escuchar con los oídos / pero con lo cual se oye lo escuchado; / eso considera como *brahman*”. Y en la meditación perfecta de la *Dhyānabindu-Upaniṣad* se dice: “El Sonido que no suena [el *śabda-brahman*, lo Absoluto como Verbo, como palabra (*vāc*), sonido (*śabda*), o idéntico al monosílabo *Om*] / porque está más allá del sonido, / el adepto que Lo encuentra / es liberado de la duda.” (Varenne, 1971, pp. 71, 142-143). Asimismo, en un bello dístico de Angelus Silesius (*El peregrino querúbico*, I, 199), leemos: “¡Ve donde no puedes ir! ¡Mira hacia donde nada ves! / Escucha donde nada resuena ni tintinea: entonces estarás donde Dios habla.” (Angelus Silesius, 2005, p. 85).

El poema que, según Mallarmé, “—tiene lugar— en el espacio que aísla las estrofas y entre el blanco del papel: significativo silencio” (Mallarmé, 2010, p. 217) y la escucha de lo *in-audītus* de Michaux —“*Mi vacilación es blanca. Es inaudito.*” (Michaux, 2001, pp. 840-842)—, tienen su equivalente en el silencio último de Scelsi: “[...] para llegar, después, al concepto del espacio integral o de la superficie blanca o negra en pintura, y del silencio en la música [...]” (Scelsi, 2006a, p. 209). “Lo absoluto es para los nobles sólo silencio (sán. *tūṣṇīm*)”, afirmaba Candrakīrti (de *Mk.* 1, p. 57 centro). El silencio, tan importante en música, en poesía. Es, de nuevo, una tarea de *détachement* (desapego, no-deseo, el ser-solo-para-sí [emancipado] del *puruṣa*, sán. *vairāgya* (Degrâces-Fahd, 1989; Oberhammer, 1994; Olivelle, 1987; Olivelle, 1992; Sprockhoff, 1976; Halpern y Mihailovich-Dickman, 1996):

El ojo no verá
 El oído no escucha [...]
 Superficies por el Silencio [...]
 Blancura en los espacios.
 (Michaux, 2004a, pp. 1211, 1215)

Es, asimismo, el silencio en la pintura. Michaux retiene que: “De la primera exposición de pinturas de Paul Klee que vi salí, lo recuerdo, cargado de un gran silencio.” (Michaux, 2018, p. 103).

Juan de la Cruz, Mallarmé, Michaux y Scelsi entrevistaron “el punto, el punto muerto” (*the point, the still point*) donde “la luz está quieta” (*the light*

is still) al que hace referencia la poesía de trasfondo místico de T. S. Eliot (“Burnt Norton”, II, vv. 16, 17, 20; IV, v. 10; Eliot, 2016, pp. 81, 83, 87), el de lo *in-audītus*.

El ver supone pasar por el no ver nada, como escribe Mallarmé, figura de la melancolía moderna que atraviesa personalmente una profunda crisis durante la cual dice cruzar la nada y cuya lengua poética trata de traducir en discurso este vaciamiento: “y es preciso que / no exista nada para que / yo la abraze y / crea totalmente // Nada – nada” (Richard, 1964, pp. 633-644). El proceso desemboca en la nada, la Noción negativa. La voz del poeta es abolida, devuelta a la nada, mediante la inanidad de la blancura: “el Abismo / blanqueado” (*Igitur*, Mallarmé, 1998, p. 482), “deslumbrante blanco... blanco excesivo” (Michaux, 2001, pp. 840-841), “descubre / la única blancura” (Scelsi, 2006b, p. 189).

En sus escritos sobre pintura, Michaux (2018) repite esta tarea de vaciamiento de sí en la luz: “luminosidad por desfallecimiento”, “me dejan morir de nuevo”, “ya no tengo despojos [...] iluminado por lo que me apaga”, “mi cuerpo deshabitado”, “imagen del desapego” (pp. 159, 161, 165, 166, 199). Por su parte, Scelsi (2009) apela a una escucha de lo invisible y una visión de lo inaudible allende la extinción de sí: “¿Yo también estoy muerto? Y aun así veo” (p. 246). “Siento la nada / invadirme”, “un callejón sin salida” (Mallarmé, cit. Friedrich, 1974, p. 186): es lo que expresa, como un último aliento, el *Cuarteto de cuerda n.º 5: morendo*.

Referencias

- Angelus Silesius. (1964). *Le pèlerin chérubique*. 2 t. París: Presses Universitaires de France.
- Angelus Silesius. (2005). *El peregrino querúbico*. Madrid: Siruela.
- Aragon, [L.]. (1963). *Le fou d’Elsa. Poème*. París: Gallimard.
- Assayag, I. (2017). *Giacinto Scelsi, musicien-poète du XX^e siècle*. París: L’Harmattan.
- Beckett, S. (1973). *Malone muere*. Madrid: Alianza.
- Biardeau, M. (1964). *Théorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique*. La Haya: Mouton.
- Bonnefoy, Y. (2006). *Principi i fi de la neu*. Pollença: El Gall.
- Bunyū, K. (1982). *Zengonyūmon* [Introducción a la terminología zen]. Tokio: Daihōrinkaku.
- Cacciari, M. (2004). *Soledad acogedora: de Leopardi a Celan*. Madrid: Abada.

- Castanet, P. A. (ed.) (2008). *Giacinto Scelsi aujourd'hui. Actes des journées européennes d'études musicales consacrées à Giacinto Scelsi (1905-1988), Paris, Cdmc, 12-18 janvier 2005*. París: Centre de documentation de la musique contemporaine.
- Castanet, P. A., Cisternino, N. (eds.). (1993). *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*. La Spezia: Luna.
- Corbin, H. (2005). Del sentido musical de la mística persa. En H. Corbin, *El Imam oculto* (pp. 131-136). Madrid: Losada.
- Cremonese, A. (ed.). (1985). *Giacinto Scelsi*. Roma: Nuova Consonanza.
- Degrâces-Fahd, A. (trad. del sán.). (1989). *Upaniṣad du renoncement (samnyāsa-upaniṣad)*. París: Fayard.
- Demiéville, P. (trad. del ch.). (1972). *Entretiens de Lin-tsi*. París: Fayard.
- Demiéville, P. (1984). *Poèmes chinois d'avant la mort*. París: L'Asiathèque.
- Eckhart, M. (1955). *Deutsche Predigten und Traktate*. Múnich: Carl Hanser.
- Eliot, T. S. (2016). *Cuatro cuartetos, La roca y Asesinato en la catedral*. Barcelona: Lumen.
- Friedrich, H. (1974). *Estructura de la lírica moderna. Desde Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
- Haas, A. M. (1976). *Mors mystica. Thanatologie der Mystik, insbesondere der Deutschen Mystik. Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 23, 304-392.
- Haas, A. M. (1979). *Sermo mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik*. Friburgo: Universitätsverlag.
- Hakuin Ekaku. (1999). *Wild Ivy. The Spiritual Autobiography of Zen Master Hakuin*. Boston, MA: Shambhala.
- Halpern, A.-É., Mihailovich-Dickman, V. (comp. y pres.). (1996). *Quelques orientes d'Henri Michaux*. [S.l.]: Findakly.
- Izutsu, T. (2009). El hombre verdadero sin ningún rango. El problema del campo de la conciencia en el zen. En T. Izutsu, *Hacia una filosofía del budismo zen* (pp. 13-63). Madrid: Trotta.
- Lacan, J. (1986). *Le séminaire. Livre VII: L'éthique de la psychanalyse: 1959-1960*. París: Seuil.
- LaFleur, W. R. (1974). Japan. En F. H. Holck (ed.), *Death and Eastern Thought. Understanding Death in Eastern Religions and Philosophies* (pp. 226-256). Nashville, Tennessee, Nueva York: Abingdon Press.
- Lezama Lima, J. (1977). *Fragmentos a su imán*. Barcelona: Lumen.
- Libera, A. de. (2000). *Pensar en la Edad Media*. Barcelona: Anthropos.
- Mâche, F.-B. (1993). A proposito di Giacinto Scelsi. En P. A. Castanet, N. Cisternino (eds.), *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono* (p. 29).

- Mallarmé, S. (1998a). *Stéphane Mallarmé en castellano II: Poesías seguido de Otras poesías / Anécdotas o poemas / Igitur / Una jugada de dados*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Mallarmé, S. (1998b). *Stéphane Mallarmé en castellano III. Divagaciones, seguido de Prosa diversa / Correspondencia*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Mallarmé, S. (2005). *Para una tumba de Anatole*. Vitoria-Gasteiz: Bassarai.
- Mallarmé, S. (2010). Sobre la filosofía en la poesía. En E. A. Poe, Ch. Baudelaire, S. Mallarmé, P. Valéry y T. S. Eliot, *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna* (p. 217). Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Mazzoni, M.-C. (1991). Les deux vies de Scelsi. *Les lettres françaises*, 28.
- Metzger, H.-K. (1983). Das Unbekannte in der Musik. Versuch über die Kompositionen von Giacinto Scelsi. *Musik-Konzepte*, 31, 10-23.
- Michaux, H. (1969). Ineffable Vide (L'Aventure de la Perte de l'Avoir). En AA.VV., *Le Vide. Expérience spirituelle en Occident et en Orient* (pp. 222-226). Lausana: Les Amis d'Hermès.
- Michaux, H. (1970). Sur le chemin de la vie, Paul Celan... *Hommage à Paul Celan: Études Germaniques*, 25, 3, 250.
- Michaux, H. (2001). L'Infini turbulent. En H. Michaux. *Œuvres complètes*, vol. II (pp. 805-953). París: Gallimard.
- Michaux, H. (2004a). Jours de silence. En H. Michaux. *Œuvres complètes*, vol. III (pp. 1204-1226). París: Gallimard.
- Michaux, H. (2004b). L'Homme marqué, Les Ravagés. En H. Michaux. *Œuvres complètes*, vol. III (p. 1175). París: Gallimard.
- Michaux, H. (2006). *Icebergs*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Michaux, H. (2018). *Escritos sobre pintura. Textos reunidos*. Madrid: Vaso Roto.
- Oberhammer, G. (1994). *La délivrance, dès cette vie (jīvanmukti)*. París: Collège de France (Publications de l'Institut de Civilisation Indienne, 61).
- Oberhammer, G. (ed.). (1995). *Im Tod gewinnt der Mensch sein Selbst. Das Phänomen des Todes in asiatischer und abendländischer Religionstradition*. Arbeitsdokumentation eines Symposions. Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Olivelle, P. (1987). *Renunciation in Hinduism. A Medieval Debate*. 2 vols. [vol. 1: *The Debate and the Advaita Argument*; vol. 2: *The Viśiṣṭādvaita Argument*]. Viena: Institut für Indologie.

- Olivelle, P. (trad., intr. y nn.). (1992). *Samnyāsa Upaniṣads. Hindu Scriptures on Asceticism and Renunciation*. Nueva York; Oxford: Oxford University Press.
- Padoux, A. (1963). *Recherches sur la symbolique et l'énergie de la parole dans certains textes tantriques*. París: Institut de Civilisation Indienne; E. de Boccard.
- Pastucci, S. (2003). Musique religieuse et spiritualité. En J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 5 vols., vol. 1: *Musiques du XX^e siècle* (pp. 323-347). [Arlés]: Actes Sud, Cité de la musique, 2003-2006.
- Pfeiffer, F. (ed.). (1845). *Deutsche Mystiker des vierzehnten Jahrhunderts*. 2 vols. Leipzig: G. J. Göschen'sche Verlagshandlung.
- Richard, J.-P. (1961). *L'univers imaginaire de Mallarmé*. París: Seuil.
- Richard, J.-P. (1964). Mallarmé et le rien, d'après un fragment inédit. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 64, 4, 633-644.
- Rilke, R. M. (1993). *Cartas a una amiga veneciana*. Madrid: Hiperión.
- Rilke, R. M. (2005). *El libro de horas (Das Stunden-Buch)*. Madrid: Hiperión.
- Scelsi, G. (1949). *Le poids net*. París: Guy Lévis Mano.
- Scelsi, G. (1986). *Cercles*. Roma: Le Parole Gelate.
- Scelsi, G. (1988). *La conscience aiguë*. Roma: Le Parole Gelate.
- Scelsi, G. (2006a). *Les anges sont ailleurs*. Arlés: Actes Sud.
- Scelsi, G. (2006b). *L'homme du son*. Arlés: Actes Sud.
- Scelsi, G. (2009). *Il Sogno 101*. Arlés: Actes Sud.
- Schweitzer, F.-J. (1981). *Der Freiheitsbegriff der deutschen Mystik. Seine Beziehung zur Ketzerei der «Brüder und Schwestern vom Freien Geist», mit besonderer Rücksicht auf den pseudoeckartischen Traktat «Schwester Katrei»*. Fráncfort d. M., Berna: P. Lang.
- Smoje, D. (2003). L'audible et l'in audible. En J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 5 vols., vol. 1: *Musiques du XX^e siècle* (pp. 283-322). [Arlés]: Actes Sud, Cité de la musique, 2003-2006.
- Sprockhoff, J. F. (1962). Vorbereitung der Vorstellung von der Erlösung bei Lebzeiten in den Upaniṣaden. *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens*, 6, 151-178.
- Sprockhoff, J. F. (1963). Die Idee der Jīvanmukti in den späten Upaniṣads. *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens*, 7, 190-208.
- Sprockhoff, J. F. (1976). *Samnyāsa: Quellenstudien zur Askese im Hinduismus*. Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes 42,1. Wiesbaden: Franz Steiner.

- Trotet, F. (1992). *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*. París: Albin Michel.
- Ueda, Sh. (1976). Der Tod im Zen-Buddhismus. En J. Schwartländer (ed.). *Der Mensch und sein Tod* (pp. 162-172). Gotinga: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Ueda, Sh. (1995). Hermeneutik des Weges durch den Tod. En G. Oberhammer (ed.), *Im Tod gewinnt der Mensch sein Selbst* (pp. 231-248).
- Vandier-Nicolas, N. 1985 [1963]. *Art et sagesse en Chine. Mi Fou (1051-1107): peintre et connaisseur d'art dans la perspective de l'esthétique des lettrés*. 2.^a ed. París: Presses Universitaires de France.
- Varenne, J. (trad. del sán., pres. y nn.). (1971). *Upanishads du yoga*. [París]: Gallimard, Unesco.
- Weil, S. (1997). *Œuvres complètes*, VI: *Cahiers*, vol. 2. París: Gallimard.
- Whitney, W. D. (trad. y coment.), Lanman, Ch. R. (ed.). (1905). *Atharva-Veda Samhitā*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Yüan-wu. (1960-1973). *Bi-Yän-Lu. Meister Yüan-wu's Niederschrift von der Smaragdenen Felswand, verfaßt auf dem Djia-schan bei Li in Hunan zwischen 1111 und 1115; im Druck erschienen in Sitschuan um 1300*. Trad. al alem. y coment. de W. Gundert, 3 t. Múnich: Carl Hanser.

Antoni Gonzalo Carbó: Profesor titular del Departamento de Artes Visuales y Diseño de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Doctor por la Universidad de Barcelona. Miembro de la Muhyiddin Ibn Arabi Society-Latina. Miembro de *Saudade*, grupo universitario europeo de investigación sobre filosofía, literatura y mística. Miembro de la Sociedad Española de Iranología. Su ámbito de estudio se centra en la relación entre los campos del arte, la estética y la mística.

Email address: antonigonzalo@ub.edu

Contact Address: Canonge Mulet 2, 3-3, 08241 Manresa.

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

En Tráns-ito, entre la Expedición Científica y la Deriva Artística.

Anna Recasens

1) Facultad de Náutica de Barcelona (Spain)

Date of publication: October 3rd, 2019

Edition period: October 2019 - February 2020

To cite this article: Recasens, A. (2020). En Tráns-ito, entre la Expedición Científica y la Deriva Artística. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(1) 89-91. doi: 10.17583/brac.2020.5128

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.5128>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

(Recibido: 2 febrero 2019; Aceptado: 2 febrero 2019; Publicado: 3 febrero 2020)

Review

Plataforma Vértices organiza en el mes de junio de 2019 el Seminario “En Tráns-ito, Entre la expedición científica y la deriva artística», en la Facultad Náutica de Barcelona en el marco de la conmemoración de sus 250 años. Reuniendo artistas y científicos, para abrir un diálogo e intercambio entre diferentes disciplinas, retomando la tradición de las expediciones científicas del siglo XIX en lo que respecta a su carácter pluridisciplinar. Se propuso una exploración en los diferentes tipos de conocimientos: artístico, ético, político, científico y social, con el objetivo de iniciar un debate sobre temas como el cambio climático, el agua, la globalización, la frontera, el territorio y su problemática en el siglo XXI en un mundo en Tráns-ito.^[1] Los escenarios escogidos para realizar estas actividades fueron la Facultad Náutica de Barcelona, la goleta Santa Eulàlia, la Cofradía de Pescadores y el Puerto de Barcelona. Donde se abordó la noción de viaje como metáfora a través del espacio y del tiempo, en su capacidad de ser eje transformador, transmisor de ideas y de conocimiento e instigador en la creación contemporánea.

Participaron más de 30 profesionales, de un amplio espectro, de entidades tales como: Facultat de Belles Arts U.B., Facultad Náutica de Barcelona, Institute for Research in Biomedicine Barcelona, Facultat de Filosofia U.B., Facultat de Filosofia i Lletres (Arqueologia) U.A.B., Escola Massana, Museu Marítim, Arts Santa Mònica y Cofradía de Pescadores.

El Seminario dividido en dos jornadas, la primera de ponencias y debates y una segunda jornada de actividades prácticas y mesa redonda; arrancó con la primera actividad astronómica en el planetario de la Facultad de Náutica, el segundo más antiguo de España, tras la presentación y situándonos en la bóveda celeste, se realizaron diversas ponencias desde el ámbito científico al artístico abriendo temas desde lo local a lo global. Bajo el lema “Experimentar el territorio // Visualizar el paisaje” se abrió brecha para transitar por cartografías, imaginarios del paisaje y quienes lo habitan. Se debatió sobre propuestas de metodologías interdisciplinarias aplicables a un mundo global, Sobre la creación artística como herramienta para transitar por espacios y recuperar los límites de nuestra realidad, articular percepciones ficticias, y

recuperar la ciudad “otra”, así como del viajero, del *locus* y de lo micro y de lo macro, Tratando de abordar el concepto de frontera, utopía, resistencia y huida; dentro del escenario de la globalización, en busca de alternativas en un espacio que cada vez se hace más inhóspito y cercado, dentro de una realidad que exige un compromiso con la inmediatez del presente, para así crear nuevos mapas de sentido y repensar a través de la memoria y la ficción nuevos paisajes, quizás más flexibles, donde las islas y archipiélagos, nos devuelvan la mirada de otro mar, otro territorio menos aislado y más comprometido.

Tras las actividades de navegación en la goleta Santa Eulàlia y en la Cofradía de Pescadores de Barcelona; se generó en la Facultad de Náutica de Barcelona un marco de propuestas pluridisciplinares, para una puesta en común, con especial énfasis en el mar, su entorno y su preservación; así como en el desarrollo de herramientas y prácticas que puedan servir para la exploración del territorio y reflexionar sobre los efectos y su transformación, en los sistemas productivos y sociales, especialmente en el sector primario y la relación que guarda con otros sectores.

El Seminario fue un vehículo de diálogo entre disciplinas, en una dinámica que permitió el fortalecimiento mutuo entre ellas, generando sinergias y contribuyendo a la apertura de nuevas visiones. Siendo la experimentación la herramienta clave dentro del programa del proyecto para tomar conciencia de la situación actual de la ciudad de Barcelona.

El desarrollo colectivo de nuevas propuestas invita a que en un futuro el número de actores sea cada vez más amplio, para dar una respuesta más transdisciplinar sobre lo que acontece y así abrir nuevos canales de relación entre entidades y agentes culturales, fuera de los espacios habituales.^[1]_[SÉP]

“En Tráns-ito, Entre la expedición científica y la deriva artística” es una propuesta de la Plataforma Vértices, grupo de investigación enfocado en la observación e intervención de territorios locales considerando tanto el paisaje como su entramado histórico y social, con el fin de abrir la reflexión desde lo local a lo global. La plataforma desarrolla sus actividades fundamentalmente en Chile y España.

<http://plataformavertices.com>



Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

**La Imagen Pensativa. Ensayo Visual y Prácticas
Contemporáneas en el Estado Español. 16 Miradas al Videoarte.**

Miriam Garlo

1) Universidad Complutense de Madrid (Spain)

Date of publication: October 3rd, 2019

Edition period: October 2019 - February 2020

To cite this article: Garlo, M. (2020). La Imagen Pensativa. Ensayo Visual y Prácticas Contemporáneas en el Estado Español. 16 Miradas al Videoarte. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(1) 92-95. doi: 10.17583/brac.2020.4900

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.4900>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

(Recibido: 19 noviembre 2019; Aceptado: 2 febrero 2019; Publicado: 3 febrero 2020)

Review

La Imagen Pensativa. Ensayo Visual y Prácticas Contemporáneas en el Estado Español. 16 Miradas al Videoarte.

PEDRO ORTUÑO (ED.) EDIT BRUMARIA

La imagen y las nuevas tecnologías han ido forjando conjuntamente, en la era contemporánea y dentro del panorama artístico, un férreo vínculo marcado por su eficacia, constancia e inmediatez. Hasta el punto de que, actualmente, quizás estemos asistiendo al instante en que tal estrecha relación suponga ya, en realidad, una amenaza para la propia imagen, en tanto que se produce su saturación discursiva. No obstante, y desde una perspectiva más positiva, podría ser que las nuevas tecnologías solo supongan para ésta un desafío más en su trayectoria, como ya antes lo fueron otras disciplinas o herramientas artísticas, que no solo no supusieron su exterminio sino que forzaron la reinención de sus posibilidades. Indudablemente, reflexionar la pensatividad de la imagen en la actualidad, implica la consideración de sus potencialidades a la hora de brindar tendencias, reflexiones o incluso ideologías, dadas las altas capacidades para la imbricación de ideas e hilvanación de contenidos, prejuiciosos o libertarios, que cada una de ellas tiene la libertad de involucrar, precisamente, por su emancipación y, al mismo tiempo, pertenencia a la globalidad visual; pues sin ambos, la imagen no significaría absolutamente nada. Sin embargo, esta globalidad visual que le otorgan los signos y significantes, varía incesantemente. Pese a ello, todavía hoy la existencia de un discurso de carácter subversivo y radical, entramado desde la autoría, puede conseguirse.

La imagen pensativa. Ensayo visual y prácticas contemporáneas en el estado español. 16 Miradas al videoarte, editado por Pedro Ortuño, compila 16 reflexiones teóricas y prácticas que, durante una década, se han venido desarrollando en el Centro Puertas de Castilla, en Murcia, donde artistas como

Eugeni Bonet, Abu Ali*) Toni Serra, Marta de Gonzalo/Pablo Pérez Prieto, Iván Marino, Clara Boj/Diego Díaz, María Ruido, Josu Rekalde, Virginia Villaplana, Juan Crego, Águeda Simó, Cabello/Carceller, Mau Monleón, Daniel G. Andújar, Sally Gutiérrez, Diego del Pozo Barriuso y Pedro Ortuño reconsideran la creación audiovisual contemporánea, al tiempo que abordan la pensatividad de la imagen desde muy diversos paradigmas. Las posibilidades teóricas y prácticas de la imagen pensativa se plantean clasificadas en tres bloques bien diferenciados:

En el primero de ellos, *Antagonismo: Imágenes pobres como lucha contra la dominación capitalista*, el propio Pedro Ortuño, junto a Eugeni Bonet, Abu Ali*) Toni Serra, Marta de Gonzalo/Pablo Pérez Prieto, Iván Marino, Clara Boj/Diego Díaz, afrontan las múltiples contrariedades de las grandes masas, confrontando la fluidez u obstrucción que suponen el aislamiento o la homogeneización identitaria, la torpeza egocentrista, las infinitas capacidades para la transgresión social, la dispersión y/o la supeditación de los sujetos.

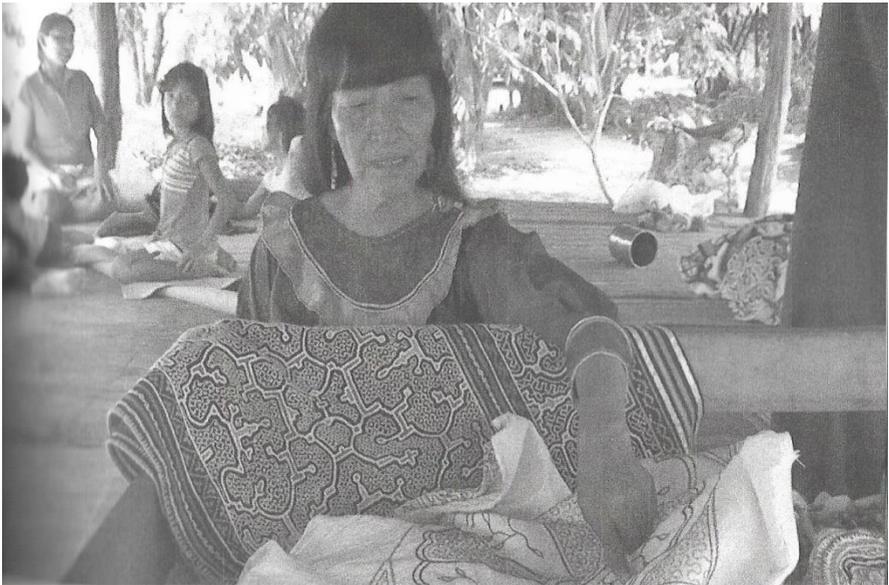


Figura 1. Pedro Ortuño, *Curinrawa: Paisaje de Resistencia*, 2009-2016. Instalación en Castillo de Kaunas, Lituania. Cortesía del autor.

En segundo término, *Posmemoria: Narrativas de historias en torno a los afectos e imaginarios de resistencia*, integrado por María Ruido, Josu Rekalde, Virginia Villaplana, Juan Crespo y Águeda Simó, plantea el uso de las imágenes como recuerdos de un pasado que ya aconteció, y donde, sin embargo, estas son fundamentales a la hora de configurar el futuro, en tanto que suponen lucha política e implican archivo, imaginación, memoria y olvido.



Figura 2. Virginia Villaplana. Fragmento del vídeo *Un diálogo con Remedios Montero (Celia) y Florián García (El grande)*, 2008.

Por último, en *Cartografía política: Territorio urbano y sexualidad*, Cabello/Carceller, Mau Monleón, Daniel García Andújar, Sally Gutiérrez, Eduardo Gracia y Diego del Pozo, delimitan esferas ciudadanas e interpelan el clasismo de los espacios íntimos, simbólicos y urbanos, siempre sujetos a imperativos de género, abogando por la (re) creación de un ámbito político-sexual desde su dimensión social.

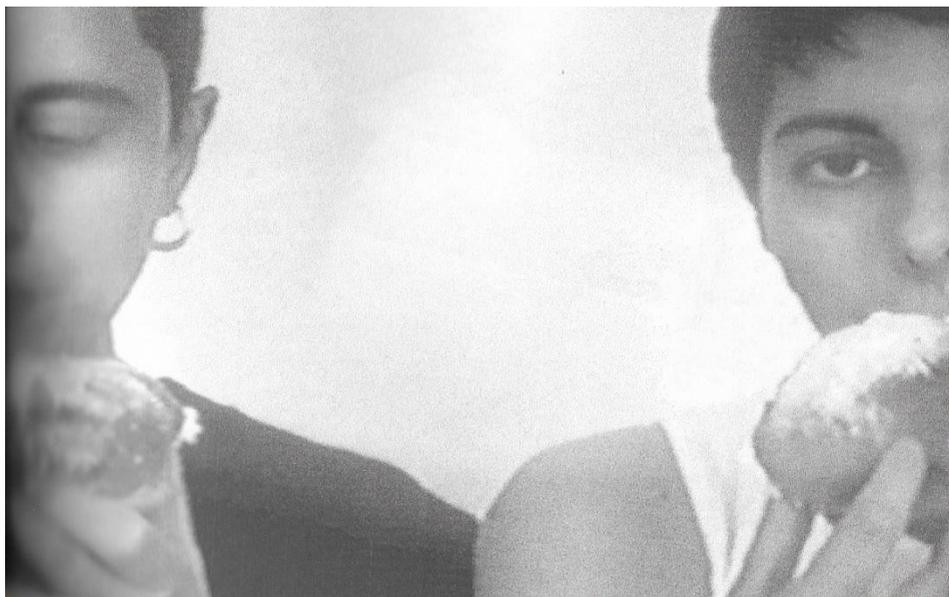


Figura 3. Vídeo Monocal, 3'. Vhs Transferido a DVD, b/n, sin sonido, 4:3. Bollos, agosto 1996

Las 16 miradas al videoarte integrantes de *La imagen pensativa*, constituyen ensayos teóricos, visuales y prácticos donde las imágenes, mediante su diseminación, quedan expuestas abiertamente, para analizar el devenir y compararlo, así como valorar su propósito al ser capturadas. Su finalidad última puede ser incentivar una reflexión o adormecerla, arrastrando inherentemente, a su vez, a la acción política o la desactivación de ella. En cualquier caso, se ofrecen contenidos que arrojan razones y pruebas suficientes para creer que la imagen, todavía hoy, continúa siendo indudablemente pensativa.

List of Reviewers

The editors of the Barcelona Research Art Creation, we wish thank the reviewers for their contributions to the quality of the journal during 2019.

Àlex Nogué
Miquel Planas
Jaume Fortuny
Núria Gual
Editors

Alonso, Oriol
Boncompte, Contxita
Cabré, Víctor
Campiglia, María
Faxedas, Lluïsa
Figueras, Eva
Galván, Mónica
Gutiérrez, María José
Herranz, Yolanda
Leal, Aurora
Mendieta, Gabrielle

Menendez, José Luis
Mallol, Miquel
Morell, Jaume
Nogué, Borja
Paris, Gemma
Pintor, Iban
Pol, Marta
Puelles, Luis
Ruiz, Margarita
Soler, María Paz
Vela, Alicia

