innovación
y formación

ARTE, PATRIMONIO Y CULTURA VISUAL: PERSPECTIVAS INTERDISCIPLINARES ENTRE MEMORIA, TERRITORIO Y TECNOLOGÍA

Coordinado por:

VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ
ALFREDO RODRÍGUEZ GÓMEZ
NURIA RODRÍGUEZ LÓPEZ
JAVIER OSTOS PRIETO
GREGORIO GONZÁLEZ ALCAIDE

DOI: https://doi.org/10.15178/Arte_2026

ARCO/LIBROS

VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ
ALFREDO RODRÍGUEZ GÓMEZ
NURIA RODRÍGUEZ LÓPEZ
JAVIER OSTOS PRIETO
GREGORIO GONZÁLEZ ALCAIDE
(coords.)

ARTE, PATRIMONIO Y CULTURA VISUAL: PERSPECTIVAS INTERDISCIPLINARES ENTRE MEMORIA, TERRITORIO Y TECNOLOGÍA

ARCO/LIBROS

© Arco/Libros-La Muralla, 2026
Edita: Arco/Libros-La Muralla (Barcelona)
www.arcomuralla.com
ISBN: 978-84-7133-986-7
Depósito legal: B-23.037-2026
Diseño, realización y coordinación: Arco/Libros-La Muralla
Calle L'Equador, 39-45, Plt. Bj. Loc. 6. 08029 Barcelona (Imagine Content S. L.)

DOI: https://doi.org/10.15178/Arte_2026

© FÓRUM XXI, 2026
Editor: David Caldevilla Domínguez
Primera edición, 2026, Madrid (España)

Impreso en España-*Printed in Spain*

Ni Fórum XXI ni Arco/Libros-La Muralla se hacen responsables de las opiniones recogidas, comentarios y manifestaciones vertidas por los autores. La presente obra recoge exclusivamente la opinión de su autor como manifestación de su derecho a la libertad de expresión.
Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (<www.conlicencia.com>; 91 702 19 70 / 93 272 04 45).
Por tanto, este libro no podrá ser reproducido total o parcialmente, ni transmitirse por procedimientos electrónicos, mecánicos, magnéticos o por sistemas de almacenamiento y recuperación informáticos o cualquier otro medio, quedando prohibidos su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo, por escrito, de Fórum XXI (contacto@forumxxi.net). Comité Editorial

COMITÉ EDITORIAL

Coordinadora General

Almudena Barrientos-Báez
Universidad Complutense de Madrid (España)

* * *

María Julia Ajejas Bazán
Universidad Complutense de Madrid (España)

José María Albalad Aiguabella
Universidad San Jorge (España)

María Alcolea Parra
Universidad a Distancia de Madrid (España)

Gabriella Aleandri
Universidad Roma Tre (Italia)

Peter Bannister
Universidad Internacional de La Rioja (España)

Alessandro Barca
Link Campus University de Roma (Italia)

Ana Belén Bastidas Manzano
Universidad a Distancia de Madrid (España)

Daniel Becerra Fernández
Universidad Complutense de Madrid (España)

Hanane Benali Taouis
Universidad Politécnica de Madrid (España)

Olga Bernad Cavero
Universidad de Lleida (España)

Diego Berraquero Rodríguez
Escuela Universitaria de Osuna, centro adscrito a la Universidad de Sevilla (España)

José María Biedma Ferrer
Universidad de Cádiz (España)

Cristina Blanco García
Universidad de León (España)

Carolina Blàvia Galindo
Universidad de Lleida (España)

Ana María Botella Nicolás
Universitat de València (España)

Tania Brandariz Portela
Universidad de Nebrija (España)

Vicente Bru García
Universidad de Granada (España)

David Caldevilla Domínguez
Universidad Complutense de Madrid (España)

Emma Camarero Calandria
Universidad de Loyola (España)

Pablo Antonio Cano Jiménez
Universidad de Huelva (España)

Javier Casanoves Boix
Universitat de València (España)

María Teresa Castilla Mesa
Universidad de Málaga (España)

Yánder Castillo Salinas
Pontificia Universidad Católica del Perú (Perú)

Antoni Cerdà i Navarro
Universitat de les Illes Balears (España)

Bárbara Cerrato Rodríguez
Universitat d'Andorra (Andorra)

María Nereida Cea Esteruelas
Universidad de Málaga (España)

Victoria César Velázquez
Universidad de Sevilla (España)

Beatriz Cimadevilla Alonso
Universidad de Oviedo (España)

María Belén Cobacho Tornel
Universidad Politécnica de Cartagena (España)

María Enriqueta Cobo Enríquez de Luna
Centro de Magisterio La Inmaculada (España)

Jhoana Raquel Córdova Camacho
Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador)

Laura Corrales Castaño
Universidad Internacional de Valencia VIU (España)

Almudena Cotán Fernández
Universidad de Sevilla (España)

Carmen Cristófol Rodríguez
Universidad de Málaga (España)

Francisco Javier Cristófol Rodríguez
Universidad Internacional de La Rioja (España)

Isleny Cruz Carvajal
Universidad Rey Juan Carlos (España)

Purificación Cruz Cruz
Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Virginia Dasí Fernández
Universitat de València (España)

Pedro De La Paz Elez
Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Senén Del Canto García
Universidad Internacional de La Rioja (España)

Antonio Delgado García
Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)

Vicent Déperrois
Universidad de Jaume I de Castellón (España)

Pedro Felipe Díaz Arenas
Universidad del Quindío (Colombia)

Elena Domínguez Romero
Universidad Complutense de Madrid (España)

María Eizaguirre Diéguez
ESIC University (España)

Beatriz Esteban Ramiro
Universidad de Castilla-La Mancha (España)

José Fernando Fernández Company
Universidad Internacional de La Rioja (España)

María Luisa Fernández de Soto Blass
Universidad Internacional de La Rioja (España)

Patricia Fernández Montaño
Universidad Internacional de La Rioja (España)

Mónica Fernández Morilla
Universitat Internacional de Catalunya (España)

Alejandro Fernández-Pacheco García
Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Antonio Rafael Fernández Paradas
Universidad de Granada (España)

Laura Fornons Casol
Universidad de Lleida (España)

Simona Frabotta
Universidad de Sevilla (España)

Cinta Gallent Torres
Universitat de València (España)

Fernando García Chamizo
ESIC University (España)

Enrique García Jiménez
CMLI, centro adscrito a la Universidad de Granada (España)

José María García Martínez
Universitat de Lleida (España)

Silvia García Mirón
Universidade de Vigo (España)

Alberto E. García Moreno
Universidad de Málaga (España)

María García Rodríguez
Universidad Internacional de La Rioja (España)

Rosa Gómez del Amo
Universidad Internacional de La Rioja (España)

Óscar Gómez Jiménez
Universidad Internacional de Valencia (España)

Isabel María Gómez Trigueros
Universidad de Alicante (España)

Ana Belén Oliver González
Universidad Camilo José Cela (España)

Gregorio González Alcaide
Universidad de Valencia (España)

María Del Carmen González Rivero
Biblioteca Médica Nacional/INFOMED (Cuba)

Juan Enrique Gonzálvez Vallés
Universidad Complutense de Madrid (España)

Edurne Goñi Alsúa
Universidad Pública de Navarra (España)

Manuel Jesús Hermosín Mojeda
Universidad de Huelva (España)

Carmen Lucía Hernández Stender
Universidad Europea de Canarias (España)

Yulien Herrera Díaz
Universidad Internacional de Valencia (España)

Sara Huerta González
Universidad Veracruzana (México)

Marcos Manuel Ibarra Nuñez
Universidad Autónoma de Zacatecas (México)

María Dolores Illescas Manzano
Universidad de Almería (España)

Francisco Javier Jiménez Ríos
Universidad de Granada (España)

Shakira Kaknani Uttumchandani
Universidad de Málaga (España)

Estefanía Lema Moreira
Universidade da Coruña (España)

José Manuel López Agulló
ESIC University (España)

Carme López Fernández
Universidade de Santiago de Compostela (España)

Sidoní López Pérez
Universidad Internacional de La Rioja (España)

María López Rubio
Universidad de Valencia (España)

Manuel José López Ruiz
Universidad de Granada (España)

Paloma López Villafranca
Universidad de Málaga (España)

Carolina Lorenzo Álvarez
Universidad de Alicante (España)

Arantza Lorenzo de Reizábal
Universidad Internacional de La Rioja (España)

Ana Manzano León
Universidad de Almería (España)

José Manuel Marchena Giménez
Universidad Complutense de Madrid (España)

Rafael Marcos Sánchez
Universidad Internacional de La Rioja (España)

Vasílica María Margalina
CESINE. Centro Universitario de Santander (España)

Pedro Pablo Marín Dueñas
Universidad de Cádiz (España)

José Guillermo Marreros Vázquez
Universidad Autónoma de Tamaulipas (México)

Davinia Martín Critikián
Universidad Nebrija (España)

Marta Martín Gilete
Universidad de Extremadura (España)

Ángela Martín Gutiérrez
Universidad Internacional de La Rioja (España)

Nazaret Martínez Heredia
Universidad de Granada (España)

Beatriz C. Martínez Isidoro
Universidad Complutense de Madrid (España)

Soledad María Martínez María-Dolores
Universidad Politécnica de Cartagena (España)

Beatriz Martínez Rodríguez
Universidade de Vigo (España)

Alba María Martínez Sala
Universidad de Alicante (España)

Sendy Meléndez Chávez
Universidad Veracruzana (México)

Enrique Meléndez Galán
Universidad de Oviedo (España)

Rut Miramontes Cabrera
Universidad Autónoma de Zacatecas (México)

Alexandra Monné Bellmunt
Universitat d'Andorra (Andorra)

Juan Gabriel Morales Quesada
Universidad de Málaga (España)

Sonia Morales Calvo
Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Leydis Morejón Rodríguez
Universidad Internacional de Valencia (España)

Roberto Moreno López
Universidad de Castilla-La Mancha (España)

María Teresa Mula Sánchez
Universidad Internacional de Valencia (España)

Gemma Muñoz García
Universidad Complutense de Madrid (España)

Daniel Muñoz Sastre
Universidad de Valladolid (España)

Daniel Navas Carrillo
Universidad de Málaga (España)

Inmaculada Concepción Orozco Almario
Universidad de Sevilla (España)

Javier Ostos Prieto
RWTH Aachen University (Alemania)

Graciela Padilla Castillo
Universidad Complutense de Madrid (España)

Victor I. Palacio Bernard
Universidad de Jaume I de Castellón (España)

Pablo Daniel Palacios Duarte
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

Fabiola Peña Cárdenas
Universidad Autónoma de Tamaulipas (México)

Julia Pereira de Lucena
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Álvaro Pérez García
Universidad Internacional de La Rioja (España)

Victoriano José Pérez Mancilla
Universidad de Granada (España)

Antonio Pérez Robles
Universidad Internacional de La Rioja (España)

Carolina Patricia Porras Florido
Universidad Europea de Madrid (España)

Carmen Quiles Soler
Universidad de Alicante (España)

Diana Ramahí García
Universidade de Vigo (España)

Cynthia Lizeth Ramos Monsivais
Universidad Autónoma de Tamaulipas (México)

Álvaro Ramos Ruiz
Universidad Loyola Andalucía (España)

Ismael Ramos Ruiz
Universidad de París Cité (Francia)

Paola Eunice Rivera Salas
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

Alfredo Rodríguez Gómez
Universidad Internacional de La Rioja (España)

Josefina Rodríguez González
Universidad Autónoma de Zacatecas (México)

Nuria Rodríguez López
ECOBAS, Universidade de Vigo (España)

Natalia Rodríguez Muñiz
Universidad de Oviedo (España)

Javier Rodríguez Torres
Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Vanessa Roger Monzó
Universitat de València (España)

Ramón Ventura Roque Hernández
Universidad Autónoma de Tamaulipas (México)

Encarnación Ruiz Callejón
Universidad de Granada (España)

José Antonio Ruiz Rodríguez
Universidad de Huelva (España)

Ma. de Lourdes Salas Luévano
Universidad Autónoma de Zacatecas (México)

Jénifer Saldaña Montero
Universidad Internacional de La Rioja (España)

María Dolores Sánchez Arjona
Universidad de Málaga (España)

Isidro Sánchez Crespo Pérez
Universidad Europea de Madrid (España)

Fernando Sánchez Gómez
Universidad de Málaga (España)

Jesús Ángel Sánchez Rivera
Universidad Complutense de Madrid (España)

Virginia Sánchez Rodríguez
Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Alexandra María Sandulescu Budea
Universidad Rey Juan Carlos (España)

Rocío Santana Cisneros
Universidad de Málaga (España)

Vanesa Sastre Fácila
Universidad de Lleida (España)

Ana Sebastián García
Centro de Magisterio La Inmaculada (España)

Nicola Tenerelli
University of Bari Aldo Moro (Italia)

José Jesús Trujillo Vargas
Universidad Internacional de La Rioja (España)

Bojana Tulimirovic Joksimovic
Centro de Magisterio La Inmaculada,
Universidad de Granada (España)

Chiara Uliana
Universidad de Granada (España)

Irene Valdés Melguizo
Universidad de Granada (España)

Karen Cesibel Valdiviezo Abad
Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador)

Nelcy Yoly Valencia Olivero
Universidad Internacional de La Rioja (España)

María Vallespir Adillón
Universitat de les Illes Balears (España)

Enrique Verdecia Carballo
Universidad Internacional de Valencia (España)

Diana Villagrana Ávila
Universidad Autónoma de Zacatecas (México)

María del Mar Villanueva Martín
Universidad de Málaga (España)

María del Carmen Villén de Arribas
Universidad Nacional de Educación
a Distancia (España)

Benito Zamorano González
Universidad Autónoma de Tamaulipas (México)

ÍNDICE

Prefacio XV
David Caldevilla-Domínguez

Prólogo XIX
Virginia Sánchez Rodríguez, Alfredo Rodríguez Gómez, Nuria Rodríguez López, Javier Ostos Prieto y *Gregorio González Alcaide*

1. Entre la vulnerabilidad y la mirada investigadora 1
María Alonso Vidal y *Victoria Fernández Sánchez*

2. El paisaje urbano y su conservación a través de los catálogos de protección en los planes generales de ordenación urbana. Identificación y selección de los valores patrimoniales 13
Eduardo Asenjo Rubio

3. Remoción de plomo de copelas con ácido acético y edta 23
Orfelinda Avalo Cortez, David Pedro Martínez Aguilar y *Julio Uza Teruya*

4. Recomendaciones sobre las condiciones generales de conservación preventiva de las obras artisticas 37
María del Carmen Bellido-Márquez

5. El dispositivo iconotextual de la novela gráfica como espejo de la autoimagen femenina: percepción, emoción, proyección 49
Tatiana Blanco Cordón

6. Fundamentación teórica para la construcción de la escala multidimensional de apreciación musical 61
Ana María Botella Nicolás y *Francisco González-Ferrandis*

7. La estética del suplicio: José de Ribera y el tenebrismo como crítica a la iconografía violenta del Barroco en el arte religioso 73
Bitia Buenaño-Mora

8. Jesús de Monasterio (1836-1903) y el imaginario sonoro de la Alhambra.....85
Cecilia Capdepón Pérez

9. *La canción del lago:* la ilustración y el realismo mágico en la historieta mexicana.....97
Sarahi Isuki Castelli Olvera

10. Cultura, arte y periferia: iniciativas públicas y privadas en la transformación socioespacial de barrios periféricos de Madrid.....109
Miguel Ángel Chaves Martín

11. La política territorial de Galicia en el marco del desarrollo del estado de las autonomías: un agente estratégico para el desarrollo regional.....121
José Antonio Díaz Fernández

12. Futuros posibles: artivismo ecologista a través del *biohacking*.....131
Guadalupe Durán Domínguez y *Marta Rico Cuesta*

13. La exclusión de la mujer artista en el periodo de las academias: una revisión crítica del sistema de invisibilidad (siglos xvi y xvii).....143
Marta Escrig Gresa y *María Ángeles López Izquierdo*

14. The first leaves of the poplars and the last flowers of the almond tree: phytological accuracy in Antonio Machado's poetic landscape.....159
Cristiana Fimiani

15. «Replicantes» de piezas prehistóricas. Una estrategia de colaboración con los museos locales.....171
Juan Manuel Garrido Anguita

16. Patrimonio cultural inmaterial como expresión de valor e identidad cultural en la universidad pública.....185
Gleny Góngora-Fernández

17. Charlotte Perriand y el diseño objetual del presente: genealogías críticas entre memoria material y cultura digital.....197
Javier González Torres

18. Adición de maní (*Arachis hypogaea*) en el procesamiento de alfajores y su impacto sensorial y en la composicion química.....209
Dániza Mirtha Guerrero-Alva y *Renato Motta-Guerrero*

19. Inmovilización celular: una estrategia innovadora para aumentar la producción de penicilina g en fermentación continua 221
Elsie Jaqueline Hernández-Garcia

20. Performatividad y absurdo. Estrategias comunicativas en la escultura 235
Alfredo Llorens-García

21. Análisis de la documentación fotográfica en la conservación y preservación del patrimonio frente a la incertidumbre 251
María-Begoña López-Ávila

22. Colores en los senderos seguros: arte urbano y paisaje en Iztapalapa, Ciudad de México 263
Anali Medrano Zetina

23. ¿Pintar o *pine tar*? Poéticas de lo bituminoso a través de lo pictórico y del olfato.....281
Ana María Monzó Minguet

24. Carmen Tórtola Valencia, la encarnación española de la bailarina del futuro..293
Jesús Nieto Sánchez

25. Riuso Adattivo del patrimonio conventuale dismesso. Memoria liturgica e nuovi dispositivi dell'abitare.....305
Maria Teresa Petino

26. Música, memoria y territorio: el sur estadounidense en la banda sonora de *True Detective*..... 317
Teresa Piñeiro-Otero

27. Hacia una moda centrífuga: cartografías del despliegue 327
Marina Pomares Marco

28. De la etapa fundacional a la ciudad construida: vestigios de una ciudad proyectada. General Roca (RN)-Argentina 337
Lucila Pugni Reta

29. Ornamento, forma y función: una genealogía del diseño a través de sus primeros teóricos 349
Sonia Ríos-Moyano

30. Poéticas del desdibujamiento: el lenguaje visual de lo invisible como gesto de resistencia crítica 361
María Luz Ruiz Bañón

31. El *Lager* como heterotopía y no lugar 373
David Serrano Blanquer

32. Entre naturaleza y técnica. Un análisis comparativo de la Casa Puente de Amancio Williams y la Resor House de Mies van der Rohe 393
Laura Sordo Ibáñez

33. *Afropea*: representaciones culturales de la hibridación identitaria 405
Ana Belén Soto

34. Tecnología al servicio del patrimonio: inteligencia artificial aplicada al patrimonio musical manuscrito 417
Nuria Torres Lobo y *Miguel Díaz-Emparanza Almoguera*

35. Artistas disidentes de género y sexuales de la pintura española durante el primer franquismo 429
Carlos Treviño Avellaneda

36. Spazi e tempi della festa. Musica e danze popolari come patrimonio identitario Marchigiano 441
Monica Ugolini

PREFACIO

El presente libro, *Arte, patrimonio y cultura visual: perspectivas interdisciplinares entre memoria, territorio y tecnología*, de la editorial Arco/Libros compendia una serie de capítulos que suponen la avanzadilla de la Academia en sus ámbitos, pues son producto de novedosas investigaciones científicas internacionales con vocación de señeras. En ellas resuena el pulso de la Ciencia que, en su vocación transformadora, encuentra eco en los campos de las Ciencias Sociales, las Artes y las Humanidades, junto con su enseñanza: territorios que definen lo humano en su expresión más elevada. Esta obra, como otras de su estirpe, actúa de puente entre el pensamiento innovador y el público —sea este especializado o de espíritu curioso— que busca comprender, cuestionar y construir.

Los autores recogidos en la colección *Innovación y Formación* son profesores investigadores de Universidades de todos los países de la Lengua a los que se unen los hermanos lusófonos y los hablantes de italiano, francés e inglés. Es imprescindible, para el correcto y completo desarrollo de la investigación a nivel mundial, potenciar los idiomas latinos como vehículos de ciencia puntera. La innovación y la investigación no conocen de idiomas sino de los talentos que se manifiestan por sus logros. La Academia se nutre de su savia y la sociedad avanza a su compás.

La labor de revisión de los textos a cargo de un Comité Editorial conformado por más de 200 doctores de 40 universidades internacionales, y cuyas filiaciones encabezan cada libro de esta colección, asegura unos resultados de excelencia científica incuestionable; es decir, todos los capítulos han superado la llamada revisión por doble par ciego (*peer review*). Este método, apriorístico y secular en la Universidad, supone que la evaluación sea llevada a cabo por académicos de igual categoría (*pares*), que desconocen la autoría de los textos arbitrados (*ciegos*) y al menos en número de dos (*doble*). Para asegurar la adecuación de los contenidos expresados en cada área a los selectivos criterios evaluativos, las ternas de revisores son especialistas en la materia tratada. Además, dada la naturaleza perenne de lo escrito (*scripta manent*) cualquier lector que considere que hay errores en lo expresado posee el derecho, esta vez *a posteriori*, de emitir su opinión con la única obligación de aportar la carga de la prueba del error detectado y comunicarla para la posible rectificación. Esta fórmula de evaluación es más tradicional en la Academia, ya que todos sus miembros se erigen como jurados, y a ella nos encomendamos para la definitiva mejora de lo aquí expresado en una retroalimentación imprescindible para beneficio de todos.

Los autores han declarado formalmente su adhesión a los principios fundamentales de la ética investigadora, comprometiéndose a: rechazar el plagio,

presentar datos veraces, evitar conflictos de interés, ofrecer resultados con impacto académico real, abstenerse de prácticas de autopromoción o referencias de conveniencia y garantizar el rigor en la selección de fuentes relevantes y actuales. Se exige, asimismo, el cumplimiento estricto del método científico, y, en el caso de trabajos de índole filosófica o ensayística, una base epistemológica sólida y completa, conforme al código ético anteriormente descrito. Es ineludible la aplicación del método científico, sin saltarse ninguna de sus fases, y se considera como requisito *sine qua non* para que todos los textos presentes superen la fase de arbitraje, así como se exige que la fundamentación epistemológica en los trabajos más ensayísticos o filosóficos sea veraz y completa, allende las demás consideraciones exigidas por el código ético investigador expuestas.

Inconcuso es, por tanto, que el total cumplimiento de todos los requisitos citados y la observancia rigurosa de lo anteriormente descrito suponen la seña identitaria de la colección *Innovación y Formación* y que el presente título es fiel heredero de ese legado. Por ello, la editorial y los autores coinciden al manifestar:

- El consentimiento en la publicación de su trabajo y, de existir, de sus entidades financiadoras (tácita o explícitamente).
- La originalidad del texto como fruto de un trabajo, análisis y/o reflexión personales.
- Las citas empleadas no obedecen a criterios de favor.
- La bibliografía es actualizada y pertinente.
- Trabajo de revisión a cargo de revisores externos a la editorial Arco/Libros y pertenecientes a la Comunidad Universitaria Internacional, en especial a la ibérica.
- Coherencia y calidad de los resultados, aportaciones, objetivos y conclusiones.

Si más allá de las columnas de Hércules se ubicaban los dragones, títulos como el presente pretenden ampliar los confines del mundo conocido y reducir hasta su extinción a esos dragones habitantes de la *terra incógnita*. Tal es la labor de la Academia: que los noveles se encumbren sobre los newtonianos hombros de gigantes y atisben el mundo del futuro que ayudan a muñir.

Por ello, supone un honor poder afirmar que, gracias a su esfuerzo editorial y especialmente a sus autores, la colección *Innovación y Formación* se ubica a la altura de las mejores y más grandes colecciones de literatura científica mundial, logrando que Arco/Libros sea una de las editoriales españolas punteras, según el índice referencial SPI (2022-26).

Con estos referents, Arco/Libros consolida, aún más si cabe, su apuesta por el campo de las Ciencias Sociales, Artes y Humanidades así como en el de su Docencia, ya que aúna voluntad con hechos y amplía las fronteras de la Innovación y la Investigación universitarias porque quien siembra investigación cosecha futuro.

Solo la Historia tiene la potestad de ubicar a cada quien en su lugar y dotar de perspectiva al lector, a la Academia y a la Sociedad. Ante su inapelable juicio

sometemos estas páginas. Clío dumirá sus aportaciones y acendrará con su tamiz lo positivo desde su prisma imparcial y, como si de una cuarta Parca se tratase, finalmente dictaminará si los resultados aquí expuestos merecen pervivir.

Rogamos al lector marque estas iniciales páginas como si de un *albo lapillo notare diem* se tratase y las valore por el poso que en su conciencia, en su memoria y en su espíritu produzcan estas páginas.

David Caldevilla-Domínguez
Grupo Complutense de investigación en comunicación *Concilium* (nº 931.791)
Universidad Complutense de Madrid (Reino de España)
Coordinador adjunto en la colección *Innovación y Formación*

PRÓLOGO

El arte no solo es un producto gestado de la mano del ser humano, sino una expresión que, a través de manifestaciones de diversa índole, refleja las inquietudes intelectuales, el gusto estético y las preocupaciones creativas de un individuo o un grupo humano en un lugar determinado y un momento específico. Atendiendo a esta realidad, el presente volumen, titulado *Arte, patrimonio y cultura visual: perspectivas interdisciplinares entre memoria, territorio y tecnología*, reúne una selección de capítulos que aportan, a través de una perspectiva y temáticas diversas, un enriquecimiento a aquellas personas interesadas en profundizar en el estudio de las artes por su valor técnico, semántico e identitario.

Y es que el arte es un reflejo fundamental de la idiosincrasia y la memoria de los pueblos, funcionando como un archivo vivo que preserva la identidad, las creencias, los valores y los estilos de vida a través del tiempo, incluyendo los referidos a la era actual, en la que nos encontramos inmersos en los retos derivados de la cultura digital y de la irrupción de la inteligencia artificial (IA). En este contexto, los productos artísticos, en sus múltiples soportes, actúan como un espacio de fricción entre tradición e innovación, entre memoria y actualización permanente, planteando preguntas ineludibles sobre la autoría, la autenticidad y la circulación global de los contenidos artísticos. Por tanto, no debemos olvidar que, más allá de comprender representaciones estéticas nacidas de un sujeto o de una colectividad, los productos gestados, además, capturan emociones y narrativas que definen a una comunidad, permitiéndola entender su pasado, analizar su presente y proyectar su futuro.

Las contribuciones aquí recogidas reflejan, en su conjunto, esa esencia, ofreciendo un marco abierto y poliédrico, que no busca ofrecer una única narrativa, sino activar un espacio de diálogo en el que cada capítulo ilumine a los demás desde su singularidad. Para ello, en cada una de ellas se ha tomado como objeto de estudio una selección de manifestaciones artísticas que cuentan con un soporte documental, así como otras tantas de carácter inmaterial. Lo mismo sucede con la diversidad de manifestaciones, pues los capítulos contenidos comprenden estudios dedicados a las artes plásticas, musicales, literarias, audiovisuales y digitales, tanto del ámbito académico como del tradicional y del urbano, a partir del empleo de la metodología más apropiada según su naturaleza, dotando al volumen de una perspectiva amplia y rigurosa. Esta diversidad metodológica y temática permite al lector conocer estudios de caso concretos y reflexiones más teóricas, favoreciendo una comprensión relacional del arte y del patrimonio que trasciende las compartimentaciones disciplinares.

Confiamos en que el compendio de capítulos que aquí se aglutinan pueda ofrecer a los lectores una mirada interdisciplinar y global que les permita valorar el patrimonio artístico en el pasado y en el presente, pero también reflexionar sobre el devenir creativo en el futuro, en un contexto globalizado y determinado por los avances propios de la investigación y de las nuevas tecnologías que nos rodean. De este modo, el volumen se plantea como una invitación a mirar, interpretar y cuidar las obras de arte y los relatos que construyen nuestros territorios simbólicos, conscientes de que en ellos se juega también la memoria, la justicia y la sostenibilidad de nuestras comunidades.

Virginia Sánchez Rodríguez[1]
Alfredo Rodríguez Gómez[2]
Nuria Rodríguez López[3]
Javier Ostos Prieto[4]
Gregorio González Alcaide[5]

1 Universidad de Castilla-La Mancha (España).

2 Universidad Internacional de La Rioja (España).

3 ECOBAS, Universidade de Vigo (España).

4 RWTH Aachen University (Alemania).

5 Universidad de Valencia (España).

1

ENTRE LA VULNERABILIDAD Y LA MIRADA INVESTIGADORA

María Alonso Vidal
Universidad de Jaén (España)
Victoria Fernández Sánchez
Universidad de Granada (España)

El presente texto nace en el marco del proyecto: «Revela C.M: revelando vulnerabilidades económicas y laborales en la supervivencia al cáncer de mama», financiado por el Programa de Promoción de proyectos de Ciencia Ciudadana del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia (UGR).

1. Introducción

El propósito de este texto es doble: por un lado, explorar las dimensiones éticas y epistemológicas que atraviesan nuestra investigación. Por otro, compartir las tensiones y aprendizajes derivados de un proceso donde la enfermedad, la precariedad y los lazos afectivos se entrelazan con la producción de conocimiento. Este texto se inscribe en un creciente campo de investigaciones feministas y críticas sobre enfermedad y exclusión, pero apuesta por radicalizar la implicación afectiva y política de la investigación desde la vivencia encarnada.

Partimos de la noción de *observadora vulnerable* formulada por Behar (1996), que reivindica la sensibilidad, la carga emocional y la implicación personal como componentes no solo inevitables, sino epistemológicamente productivos. Desde ahí, problematizamos el papel de la investigadora y las complejidades éticas que emergen cuando la experiencia personal se convierte en materia de análisis, desafiando el ideal positivista de neutralidad.

Nuestra reflexión surge de una experiencia compartida: como co-investigadoras, una atravesando una recidiva de cáncer de mama en un contexto socioeconómico precario; la otra, acompañando ese proceso desde la cercanía afectiva y la práctica profesional en trabajo social. Este doble tránsito —de la amistad a la investigación, y del acompañamiento mutuo a la co-construcción de conocimiento— nos sitúa en un lugar particularmente fértil para examinar cómo la vulnerabilidad se convierte en lente y en motor de indagación.

No pretendemos clausurar preguntas ni ofrecer certezas universales. Aspiramos, más bien, a abrir un espacio de diálogo crítico sobre los desafíos metodológicos, éticos y políticos que implica investigar realidades marcadas por el dolor y las desigualdades estructurales, con la esperanza de contribuir a prácticas investigativas más sensibles, situadas y transformadoras.

2. El origen de la investigación

> Tras doce años desde el primer diagnóstico, la recidiva me devolvió nuevamente al circuito asistencial. Desde el inicio sabía que la dimensión médica absorbe e invisibiliza otras relacionadas con el proceso de salud-enfermedad-atención. (Relato del diagnóstico. Victoria)

> Desde mediados de septiembre sabíamos que el cáncer de Victoria se había reproducido. Y desde ese momento, pero también desde nuestros lugares como compañeras en diferentes espacios, empezamos a lidiar con él. *Gestionando las incertidumbres* (septiembre, 2023). Así llamamos al grupo de WhatsApp que creamos las tres, la tarde que ella nos contó que la enfermedad había vuelto. Esta vez en la otra mama. María E. y yo queríamos estar al tanto de la deriva de la enfermedad para apoyar y acompañar a Victoria en la gestión de lo que venía. Hacer red. Crear lazos. Las amigas como tejido afectivo y sostén (hooks, 2000). Desde entonces un vaivén de buenas y malas noticias, entre pruebas y citas médicas, han ido caracterizando, agrandando, profundizando, consolidando nuestra relación a lo largo de todo este curso. Al principio solo a través de ese grupo. Después por todos los medios. Nos organizamos para estar con ella en la consulta de algunxs médicos o a la salida de otrxs, e incluso durante la quimio, por medio de videollamadas. (El tránsito de la relación profesional a la amistad. María)

De tanto hablar, sentir, pensar, la relación se convirtió en amistad. No tenemos que afinar demasiado para reconocer, tal vez, que la enfermedad nos había unido. Desde la complicidad de la amistad y nuestro bagaje investigador conjunto, nuestras conversaciones cambiaron también, pasando a ser análisis, cuestionamientos, problematizaciones sobre una realidad que, tal vez, no le estaba ocurriendo solo a Victoria. Posiblemente habría otras mujeres que también estuvieran transitando situaciones parecidas: la enfermedad atravesada por la precariedad empeora la enfermedad y no ayuda a mejorar la situación. La precariedad atravesada por la enfermedad lo empeora todo.

> Las malas condiciones socioeconómicas en las que me encontraba en el momento del segundo diagnóstico se fueron agravando según avanzaba el tratamiento. La pérdida del trabajo precario con el que subsistía supuso no poder afrontar gastos de la enfermedad no contemplados ni cubiertos por la Seguridad Social. Esto me planteó interrogantes sobre cómo afrontar el cáncer desde mi contexto socioeconómico precario (Victoria).

En España, el cáncer de mama afecta a una de cada ocho mujeres, pero su vivencia se encuentra profundamente mediada por el estatus socioeconómico y la posición de clase (SEOM, 2023). Esta investigación surge, por tanto, en un contexto donde los sistemas de salud tienden a patologizar sin contemplar las condiciones materiales y emocionales que acompañan la enfermedad.

Así se planteó la posibilidad de investigar desde su propia situación y sacar a la luz una realidad que, al estar invisibilizada, ni siquiera es contemplada por la Seguridad Social en aspectos tan básicos como el apoyo fisioterapéutico o el psicológico, a veces, porque lo que no se ve, no existe. Y comenzamos a diseñar propuestas investigadoras, y a profundizar en el tema junto a otras mujeres diagnosticadas.

Sin embargo, en el proceso tropezamos con problemas éticos que nos hacían cuestionar la validez de la investigación o nuestro papel en ella. Presentamos este texto con estas cuestiones, buscando hallar un espacio de intercambio, reflexión y enriquecimiento, sabedoras de que el proyecto en el que estamos trabajando va más allá de nuestras propias incertidumbres.

Desde una perspectiva autoetnográfica y feminista, busco interrogar cómo se vive y se narra el proceso de salud-enfermedad-atención cuando el cuerpo que investiga es el mismo cuerpo que enferma, el mismo cuerpo precarizado que se convierte en escenario y archivo de una experiencia límite.

Enfrentar un diagnóstico oncológico —y especialmente una recidiva tras doce años— obliga a reconfigurar no solo la vida cotidiana, sino también las certezas metodológicas, éticas y epistemológicas desde las que producimos conocimiento. En este sentido, el relato personal no pretende universalizar ni clausurar significados, sino abrir un espacio donde las vivencias encarnadas puedan dialogar con los marcos críticos que problematizan la pretendida objetividad de las ciencias sociales y biomédicas.

Retomamos aquí el legado del feminismo que ha sostenido desde los años 70 que «lo personal es político» (Hanisch, 1969, p.76) así como las propuestas autoetnográficas (Ellis, Adams y Bochner, 2011; Esteban, 2019) que asumen la vulnerabilidad y la subjetividad no como un obstáculo, sino como una fuente legítima y necesaria de conocimiento. Además, esta investigación se alinea con tradiciones de investigación militante y de investigación-acción participativa, donde la transformación de las condiciones de vida de las participantes es parte del objetivo epistemológico y político.

3. Metodología y posicionamiento de las autoras

3.1 *Autoetnografía como método*

El enfoque metodológico que sostiene este trabajo se inscribe en la autoetnografía, entendida como una práctica de investigación que articula la experiencia personal con el análisis cultural y social. Tal y como la definen Ellis, Adams y Bochner (2011), la autoetnografía es «un enfoque de la investigación que busca describir y sistematizar (auto)experiencias personales para comprender experiencias culturales» (p. 273). En lugar de ocultar la subjetividad, la autoetnografía la convierte en fuente legítima y necesaria de conocimiento, al situar el cuerpo, las emociones y las vivencias particulares como vectores para pensar estructuras sociales más amplias.

La elección de este método no es meramente técnica, sino profundamente política y epistemológica. Frente a la tradición positivista que privilegia la objetividad despersonalizada, la autoetnografía cuestiona la ficción del investigador neutro, subrayando que todo conocimiento está situado y mediado por la posición del sujeto que investiga (Haraway, 1988). Este desplazamiento metodológico implica reconocer que la investigación no surge en un vacío aséptico, sino desde cuerpos concretos, atravesados por historias, afectos, miedos y deseos.

3.2 *Hacer autoetnografía feminista*

Ambas pertenecemos al Grupo de Investigación OTRAS. Perspectivas Feministas en Investigación Social (SEJ-430), adscrito al Instituto de Estudios de las Mujeres y del Género. Este dato no es baladí, pues toda nuestra trayectoria, tanto personal como académica está atravesada por una mirada feminista. Integrar la perspectiva feminista en la etnografía supone desdisciplinar la manera de hacer antropología desafiando los límites rígidos que tiene la ciencia hegemónica, positivista en Occidente.

Desde el hacer etnografía feminista desafiamos la idea del conocimiento universal y neutro, y apostamos por una construcción de conocimiento que parte de la propia experiencia de cada persona, la experiencia encarnada de conocimiento, de ahí la autoetnografía como metodología de investigación elegida para este texto. Desde aquí se promueve la politización de la experiencia personal, así como las emociones que la atraviesan, fuente legítima de conocimiento. Así, se integran la razón y la emoción (senti-pensar) como facetas interconectadas en la comprensión, convirtiéndose en un acto movilizador de vulnerabilidades. Esto coincide, como veremos, con la noción de observadora vulnerable de Behar, aunque la autora no llega a ella desde una perspectiva feminista. En este contexto, cobra especial sentido la frase «No solo lo personal es político, también lo personal es teórico» (Gregorio Gil, 2006), a la que cada vez más, se le añade la coletilla, y transformador social (Alonso Vidal, 2018). Y es que, la investigación no es solo un ejercicio académico, sino también un acto político, dirigido a transformar la sociedad, erradicar las desigualdades.

Uno de los puntos más relevantes, a la hora de incorporar la perspectiva feminista en nuestras investigaciones etnográficas es la relación difuminada entre quien investiga y el sujeto investigado, una manera de lograr la objetividad investigadora, más allá de la objetividad tradicional establecida como requisito en la ciencia hegemónica. Aquí se rompe la distancia entre la persona que investiga y la persona investigada, en el entendimiento de que quienes investigan están profundamente entrelazadxs con las comunidades que investigan, llegando en muchas ocasiones a ser parte de ellas. Esto requiere un ejercicio de introspección y reflexión constante sobre nuestras prácticas investigadoras, como se desprende de este texto, para reconocer la interpretación que quien investiga hace de los hechos, desde su propio posicionamiento socioeconómico, cultural, etc. Y desde ese reconocimiento, cuestionar su posible rol privilegiado como opresxr. Este argumento es un punto en común con la perspectiva decolonial (Santos y Meneses,

2014) y el extractivismo que desde ella se pone de manifiesto, y al que dedicamos un apartado en este texto.

Desde la etnografía feminista analizamos las relaciones de poder que atraviesan nuestras investigaciones, desde una mirada interseccional (Crenshaw, 1989), en particular las que tienen que ver con la raza la clase, la sexualidad, etc. En este sentido, son fundamentales para nosotras las relaciones horizontales, recíprocas, solidarias y sororales, algo que es una preocupación fundamental para nosotras.

En concomitancia con todo lo anterior, es primordial para la etnografía feminista aplicar la ética que guía un proceso respetuoso y de cuidado en las investigaciones. En este sentido, asumir un enfoque autoetnográfico implica también una exigencia ética específica: la reflexividad constante. Como subrayan Adams, Holman Jones y Ellis (2015), la autoetnografía exige «una honestidad radical sobre los propios compromisos, emociones, miedos y contradicciones» (p. 26). Esta reflexividad no se limita a una autoexploración introspectiva, sino que se proyecta en un análisis crítico de las estructuras de poder, privilegio y exclusión que sostienen los modos de conocer.

En síntesis, desde una perspectiva feminista e interseccional, este posicionamiento metodológico permite problematizar no solo las categorías analíticas (género, clase, salud, enfermedad), sino también las relaciones de poder que atraviesan la propia práctica investigadora. La implicación personal deja de ser un *ruido* que distorsiona la objetividad, para convertirse en un punto de partida que ilumina las tensiones entre lo personal y lo político, entre lo íntimo y lo estructural (Smith, 1999; Skeggs, 1997).

Además, la autoetnografía feminista, enriquecida por la perspectiva de la observadora vulnerable, ofrece una vía metodológica que conjuga relato personal y análisis crítico. Permite, a partir del cuerpo propio, interrogar cómo se producen y naturalizan las jerarquías del saber, cómo se invisibilizan ciertos sufrimientos y cómo se distribuyen de manera desigual las posibilidades de cuidado. Por todo eso, esta metodología no es solo una técnica para recoger datos, sino una posición política y ética que apuesta por una ciencia social encarnada, situada y comprometida con la transformación de las condiciones que producen la vulnerabilidad.

4. La experiencia de la investigadora paciente

Me resulta muy difícil pendular desde la posición de paciente a la de investigadora. Especialmente en el trabajo de campo cuando, a pesar de ser investigadora, soy una paciente más. Ese estar ahí estando aquí también, es un reto metodológico y ético que atraviesa tanto mi investigación como mi práctica científica situada. Con todo, en este momento, el contrapeso que aporta María a la investigación me es imprescindible, pues su presencia me devuelve al análisis que, al final, es lo que convierte en válida esta investigación.

Narrar el propio proceso de enfermedad implica exponer vulnerabilidades, contradecirse, y aceptar la inestabilidad del sentido. Al hacerlo, desplazo la idea

clásica de la investigadora como observadora distante y *neutral*, asumiendo la escritura como práctica situada y afectiva, que no solo describe, sino que se convierte en espacio de elaboración y resistencia.

> Escribo desde un cuerpo enfermo, pero también desde un cuerpo que observa, analiza, teoriza. Un cuerpo que duda si tiene derecho a hacerlo. (Victoria)

Una de las tensiones centrales de este trabajo reside en el vaivén constante entre mi lugar de paciente y mi lugar de investigadora. Durante el tratamiento, mientras escuchaba a oncólogos recitar protocolos o a enfermeras explicar efectos secundarios, anotaba mentalmente palabras, gestos, silencios. Me sorprendía atrapada en un doble movimiento: por un lado, sumergida en el temor, el dolor físico y la incertidumbre que supone vivir con cáncer; por otro, casi de forma automática, analizando cómo esos intercambios configuraban el cuerpo enfermo como un *objeto médico*, despojándolo de otros sentidos. Este desdoblamiento no siempre fue voluntario ni cómodo. Hubo momentos en que me cuestioné si el impulso de analizar no era, en el fondo, un mecanismo de defensa para no dejarme arrasar por el miedo. Otras veces me preguntaba si traicionaba de algún modo la intimidad de mi propio proceso al convertirlo en *material de estudio*.

A nivel metodológico y ético, la autoetnografía expone con crudeza la dificultad de trazar fronteras claras entre la vida y la investigación. Como señala Behar (1996), la vulnerabilidad de la etnógrafa, su exposición a la emoción, al riesgo, a la contradicción, no debilita el conocimiento, sino que lo hace más honesto y, paradójicamente, más riguroso. En mi caso, el desafío fue reconocer que el lugar desde donde escribo está inevitablemente atravesado por mis miedos, por mi precariedad económica, por el amor y la rabia hacia quienes me cuidan o me descuidan.

Este tránsito entre ser *paciente* y ser *investigadora* también desestabilizó los tiempos del trabajo intelectual. Durante los ciclos de quimioterapia, la escritura se interrumpía por la fatiga o por las náuseas. Los momentos de mayor lucidez aparecían en lapsos breves, a veces mientras esperaba resultados o mientras caminaba para mitigar la ansiedad. Esa fragmentación, lejos de ser un defecto, constituye una forma encarnada de producción de conocimiento, que rompe con el ideal productivista de la academia.

Al mismo tiempo, mi experiencia mostró cómo ciertas posiciones (ser mujer, precaria, paciente) potencian la necesidad de justificar la legitimidad del conocimiento autoetnográfico frente a un canon académico que sigue privilegiando la distancia y el *desapego*. ¿Quién tiene derecho a narrar su proceso? ¿Desde qué cuerpo se escucha como válido el relato de la enfermedad?

A lo largo del proceso, aparecieron dilemas éticos que no tienen respuestas simples. ¿Qué se expone y qué se reserva? ¿Cómo narrar el propio dolor sin convertirlo en espectáculo ni diluir su densidad política? La autoetnografía feminista que reivindico no busca la confesión por la confesión misma, ni un exhibicionismo sentimental, sino una exposición situada, que conecte lo vivido

con estructuras de desigualdad y con formas históricas de silenciamiento. Aun así, este ejercicio no está exento de riesgos: la academia puede instrumentalizar el sufrimiento, estetizar la vulnerabilidad o premiar el testimonio sin traducirlo en cambios estructurales. Este trabajo se posiciona críticamente frente a esas dinámicas, apostando por una narración que sea también denuncia y apuesta por lo común.

Narrar mi experiencia no es, por tanto, solo un ejercicio de introspección, sino una forma de resistir a los modos en que el discurso biomédico (y a veces también el académico) fragmenta y abstrae los cuerpos. Es una invitación a pensar cómo se construyen las jerarquías del saber y a quién benefician.

5. La experiencia de la investigadora acompañante

5.1 *Cuestionamiento de la legitimidad y posición privilegiada*

Decía Tilley-Lubbs (2014) que para llegar a un estado de concientización crítica en cuanto a sus propias perspectivas culturales, necesitaba examinar cómo se situaba en las categorías socialmente construidas que crean o borran el poder y el privilegio: la raza/etnicidad, la religión, la clase, el género, la preferencia sexual, el lenguaje, etc., yo, en este contexto, añadiría la salud/enfermedad como categoría dicotómica. Y es que, salvo por desconocimiento, soy una persona sana. Si algo he aprendido en los últimos meses, es que estar sana es un absoluto privilegio. Y así es, precisamente, como me siento, privilegiada, cuando pienso que, en general, me encuentro bien física y psicológicamente. Pero más allá de la generalidad, en este proceso de acompañamiento-investigación, me siento privilegiada haciendo investigación en el mundo de las mujeres con cáncer de mama. Sin embargo, este privilegio, es motivo de cuestionamiento y constantes reflexiones sobre mi posicionamiento con respecto a mis compañeras de investigación, las mujeres con cáncer de mama

> […] y reflexivamente interrogo mis propias relaciones con el fenómeno, enfocándome en mi propio poder y el privilegio comparados con los del grupo que investigo. Por lo tanto, mientras investigo esos contextos sociales, políticos y económicos que han formado mi perspectiva, puedo reconocerme como opresora potencial, una revelación importante que puede influirme como investigadora, especialmente en comunidades vulnerables (Tilley-Lubbs, 2014, p.273).

Al cuestionar mi legitimidad para investigar una realidad que no experimentaba directamente, me preguntaba si desde mi posición privilegiada de persona sana, tenía derecho a ocupar ese espacio. Aunque inicié este camino acompañando a Victoria, no compartía con las demás participantes ni el vínculo personal ni la experiencia de la enfermedad, lo que me generaba tensiones éticas y metodológicas: ¿cómo establecer una relación investigativa éticamente válida en estas circunstancias? ¿Estoy siendo extractivista?

5.2 *Reflexión sobre la legitimidad de investigar realidades ajenas*

Formo parte de este proyecto, me implico y me involucro porque soy trabajadora social, porque creo en lo que hacemos, pero me siento completamente *outsider* (Casado, 2022). De hecho, si no fuera por Victoria, no estaría ahí. Porque en ese ser *outsider*, me siento extractivista (Grosfoguel, 2016). Aun sabiendo que yo también puedo llegar a ser una potencial paciente de cáncer, ¿por qué no? Pero cuando hemos ido a la reunión con las otras mujeres diagnosticadas, y ella dice, «esto tenemos que hacerlo juntas, entre nosotras», una vez más me pregunto, ¿quiénes son «nosotras»?, y me veo en la otredad en ese espacio. ¿Con la buena intención basta? Quiero participar, pero, la verdad es que no he tenido esa experiencia. No puedo compartir la complicidad de saber exactamente de lo que habla, qué sienten ellas cuando Victoria se presenta y explica: «yo tengo una doble mastectomía», y las demás asienten. En ese momento siento muchas cosas, entre otras, alivio, porque yo no la he vivido; paternalismo, «qué pena ¿por qué tienen que pasar por todo esto? Venga, yo te cuido». Hasta la superioridad de la salud frente a la enfermedad: la sana versus la enferma. Puedo sentir muchas cosas, pero no puedo decir: «sé lo que es, sé de lo que hablas», porque la verdad es que, no lo sé. Y lo cierto es que no quiero saberlo. Pero todas esas mujeres con las que compartimos el proyecto, sí pueden decírselo. Y pueden generar el vínculo entre iguales, generando ese «nosotras», del que yo no formo parte. Para ese nosotras, yo soy ella —lo otro—, y viceversa. Entonces, es cuando me pregunto, ¿y qué derecho tengo yo a ponerme delante de todas esas mujeres que comparten de alguna manera una misma experiencia de dolor, de miedo, de trauma, de angustia, de soledad, seguro, de sentimiento de injusticia… qué derecho tengo a decirles: vamos a trabajar juntas, que yo soy parte de este proyecto, vengo a investigar para luchar… con ¿vosotras? ¿Nosotras? ¿Cómo de ético sería? O, vengo a investigar por vosotras. Pero, ¿esa no es la superioridad tradicional con la que ha abordado la investigación la ciencia positivista? Pues podrían preguntarme con conocimiento de causa, ¿con qué legitimidad decides tú «investigar o luchar por mí»? ¿No tienes una lucha que te afecte a ti a la que apoyar? Sería lícito y nada reprochable.

Estos espacios muestran que el conocimiento se teje también en lo cotidiano, en las emociones que atraviesan nuestras experiencias, en las prácticas del cuidado. En este sentido, retomamos las propuestas de Puig de la Bellacasa (2011) sobre las epistemologías del cuidado, para reconocer en estos vínculos una forma legítima y transformadora de producción de saber.

5.3 *El riesgo de extractivismo en la investigación social*

Para Grosfoguel (2016), «el objetivo del *extractivismo epistémico* es el saqueo de ideas para mercadearlas y transformarlas en capital económico o para apropiárselas dentro de la maquinaria académica occidental con el fin de ganar capital

simbólico» (2016, p. 133), y ese es mi miedo y mi cuestionamiento constante en este proceso, ¿es posible que mi posicionamiento privilegiado de mujer sana y además, investigadora, esté saqueando conocimiento de las experiencias de vulnerabilidad y dolor de las mujeres con las que investigo?

He trabajado mucho este concepto, porque me ha atormentado mucho también en mi participación cotidiana en lo que está siendo el desarrollo del proyecto. En este acercamiento al extractivismo, me he cruzado con autorxs que, preocupadxs como yo, por su práctica investigadora con grupos a lxs que no pertenecían o con grupos vulnerables, han planteado claves para cuestionarla. Así, Sebastiani, Álvarez y Veinguer (2024) presentan algunas claves, que yo he utilizado para contrastar mi propia práctica. Su propuesta alternativa al extractivismo, o al riesgo de que ocurra, es lo que han denominado «investigar con cuidado» (2024, p. 327). Para explicar en qué consiste, para cada clave extractivista que han identificado, han propuesto una práctica de investigación con cuidado. Afirman que una de las características del extractivismo epistemológico consiste en extraer «conocimientos sujetos al criterio del investigador» (2024, p. 327). Leer su propuesta alternativa fue el primer paso para disminuir mi ansiedad, pues planteaban: «Pensar junto a», «co- investigar», dejarse afectar y hacer en común. Y es que el proyecto Revela CM plantea desde el momento de su diseño, como parte de una metodología feminista, que el conocimiento derivado de las acciones realizadas en el mismo, iba a ser generado en conjunto, como respuesta a la propia experiencia de las participantes. Porque entendimos que solamente las mujeres con cáncer conocían el problema como para plantear soluciones que realmente pudieran solucionarlo.

En segundo lugar, se preguntan para quién se investiga cuando se hace extractivismo. Ante la respuesta: para instituciones hegemónicas, la alternativa planteada desde la investigación con cuidado, es para el propio grupo con quien se está investigando. En este sentido, nosotras partimos de la propia experiencia de Victoria, para unirla a la de otras mujeres con cáncer de mama, y tener como objetivo transformar sus realidades precarias. Si bien es cierto que hay producción que repercute en las carreras científicas de las investigadoras que participamos (como este capítulo), también lo es que esos productos son también una manera de transferir los conocimientos a la sociedad, dar visibilidad a esta realidad que existe y que está silenciada y con la que ya estamos trabajando.

En último lugar, la gestión de los tiempos en nuestro caso no se adapta a los de la academia, como plantea el extractivismo. Si bien hemos de cumplir con los plazos diseñados en el cronograma del proyecto, la verdad es que para cualquier actividad que hemos realizado, siempre hemos intentado consensuar unos tiempos que fueran aceptables y posibles para la mayoría.

Esto me hace pensar que, en lo que a mi miedo extractivista se refiere, nuestra propia perspectiva feminista a la hora de hacer, pero también de vivir, protege mucho nuestras prácticas investigadoras, llevándonos a tener una práctica investigadora «con cuidado».

6. Conclusiones

Este texto nació de nuestras conversaciones cotidianas —primero atravesadas por la preocupación y la urgencia del cuidado— que comenzaron a tornarse también en análisis compartido. Así, el cáncer, en vez de separarnos, consolidó una amistad y abrió preguntas que excedían el caso individual: ¿cuántas otras mujeres estarán atravesando la enfermedad bajo condiciones similares de precariedad? ¿Cómo interactúan el dolor físico, el miedo y la inseguridad económica para agravar mutuamente sus efectos?

La necesidad de explorar estas cuestiones, junto a otras mujeres diagnosticadas, dio lugar al diseño de este proyecto, con el objetivo de visibilizar dimensiones habitualmente relegadas tanto por los sistemas sanitarios como por los marcos académicos tradicionales. No obstante, pronto aparecieron dilemas éticos que nos hicieron interrogar la validez, el alcance y el sentido de nuestra investigación.

Hemos querido recoger estas tensiones para, precisamente desde el dolor, la preocupación, el acompañamiento y la vulnerabilidad, abrir un espacio de reflexión colectiva sobre el lugar desde el que investigamos, las relaciones de poder que inevitablemente atraviesan el trabajo de campo y las posibilidades (y límites) de construir conocimiento en condiciones de vulnerabilidad compartida.

En ese sentido, la noción de *observadora vulnerable* de Behar (1996) constituye un pilar para nuestro análisis. Lejos de entender la vulnerabilidad como fragilidad individual, Behar la propone como un recurso epistemológico que revela las condiciones desde las que se observa, interpreta y teoriza. Así, mostrar la propia implicación emocional no solo no debilita el rigor, sino que lo fortalece al desmontar el mito del investigador neutro.

Asumir un enfoque autoetnográfico exige, además, una reflexividad radical (Adams, Holman Jones & Ellis, 2015). Esto implica no solo examinar emociones, miedos y contradicciones personales, sino analizar críticamente las estructuras de poder que sostienen nuestras propias posiciones y relaciones en el campo.

Desde un feminismo interseccional, esta mirada permite problematizar tanto las categorías analíticas (género, clase, salud, enfermedad) como las jerarquías que organizan quién tiene derecho a producir y validar conocimiento.

El reto futuro es continuar construyendo espacios de co-investigación que escapen al extractivismo, sin romantizar la horizontalidad, pero apostando por una ética del cuidado y la escucha situada, que reconozca los saberes desde los márgenes y los coloque en el centro del análisis y la transformación social.

Referencias

Adams, T. E., Holman Jones, S. y Ellis, C. (2015). *Autoethnography: Understanding Qualitative Research.* Oxford University Press.

Alonso Vidal, M. (2018). *¿No irá a hacer una tesis sobre sus amigas? Relaciones de género en las parejas de lesbianas* [Tesis doctoral] Universidad de Granada. https://hdl.handle.net/10481/53397

Behar, R. (1996). *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart.* Beacon Press.

Esteban, M. L. (2019). Prólogo. Vidas que cuentan. La dimensión autoetnográfica de la investigación. En S. Fernández-Garrido y E. Alegre-Agís (Eds.), *Autoetnografías, cuerpos y emociones (II): Perspectivas feministas en la investigación en salud* (pp. 7-20). Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.

Hanisch, C. (1969). Lo personal es político. En S. Firestone y A. Koedt (eds.), *Notas del segundo año: La liberación femenina* (págs. 76-78).

Hooks, B. (2000). *Todo sobre el amor: Nuevas visiones*. William Morrow

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. University of Chicago Legal Forum, 1989 (1), 139-167.

Ellis, C., Adams, T. E., y Bochner, A. P. (2011). Autoetnografía: Una visión general. *Foro: Investigación Social Cualitativa,* 12 (1), 1-18. https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589

Gregorio Gil, C. (2006). Contribuciones feministas a problemas epistemológicos de la disciplina antropológica: representación y relaciones de poder. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 1 (1), 22-39. https://doi.org/10.11156/aibr.010104

Grosfoguel, R. (2016). Del 'extractivismo económico' al 'extractivismo epistémico' y al 'extractivismo ontológico': una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo. *Tabula Rasa*, 24, 123-143.

Haraway, D. (1988). "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies*, 14 (3), 575-599.

Miranda, A. A. (2022). Ethnographic borders and crossings: Critical ethnography, intersectionality, and blurring the boundaries of insider research. *Latino Studies*, 20 (3), 351-367. https://doi.org/10.1057/s41276-022-00381-4

Puig de la Bellacasa, M. (2011). Matters of care in technoscience: Assembling neglected things. *Social Studies of Science,* 41 (1), 85-106. https://doi.org/10.1177/0306312710380301

Sebastiani, L. y Álvarez Veinguer, A. (2024). Investigar con cuidado. Cambios de actitud frente al extractivismo epistémico y ontológico como formas para sostener las vidas. *Cuadernos de Relaciones Laborales*, 42 (2), 319-336. https://doi.org/10.5209/crla.95086

Sociedad Española de Oncología Médica (SEOM) (2023). *Las cifras del cáncer en España 2023*.

Skeggs, B. (1997). *Formations of Class and Gender: Becoming Respectable.* SAGE.

Smith, D. E. (1999). *Writing the Social: Critique, Theory, and Investigations.* University of Toronto Press.

Smith, L. T. (2012). *Decolonizing methodologies: Research and Indigenous peoples* (2nd ed.). Zed Books.

Santos, B. de S. y Meneses, M. P. (coords.) (2014). *Epistemologías del Sur.* Akal

Tilley-Lubbs, G. A. (2014). Critical Autoethnography and the Vulnerable Self as Researcher. *Multidisciplinary Journal of Educational Research,* 4 (3), 268-285.

2

EL PAISAJE URBANO Y SU CONSERVACIÓN A TRAVÉS DE LOS CATÁLOGOS DE PROTECCIÓN EN LOS PLANES GENERALES DE ORDENACIÓN URBANA. IDENTIFICACIÓN Y SELECCIÓN DE LOS VALORES PATRIMONIALES

Eduardo Asenjo Rubio
Universidad de Málaga (España)

1. Introducción

No cabe duda que la aprobación en el año 2006 del Plan General de Ordenación del Territorio en Andalucía (POTA) iba a marcar un punto de inflexión en la madurez del concepto territorio en clave de patrimonio cultural. Y lo ha hecho con desigual alcance en la figura del denominado Sistema de Patrimonio Territorial de Andalucía. (SPTA). Como también lo había sido la Ley 7/2002 de 17 de diciembre de Ordenación Urbanística de Andalucía, por la que se ha regido este trabajo. A pesar de estar ya derogada es importante señalar lo que sucedió en aquellos años vigentes, y lo que pudo resultar de beneficioso y de perverso del propio sistema.

Uno de los aspectos fundamentales de esta contribución fue la constitución de los equipos redactores y, especialmente su formación y experiencia profesional. Desde la mía en el planeamiento, bien como asesor técnico en la Delegación Provincial de la actual Consejería de Cultura y Deporte desde el año 2000 al 2013, o bien como redactor de la parte de evolución histórica y urbanística, y de los catálogos de varios municipios de la provincia de Málaga, el primero en el que participé fue en 2002. En todos ellos hay un elemento común denominador, la variedad de los grupos y criterios que han determinado en gran medida la preservación del paisaje urbano. Sobre la base y constatación de lo anterior, se han construido múltiples realidades sobre el paisaje urbano. Y el problema de fondo ha sido el tener formado un criterio. Si tienes un criterio sobre cómo debe ser una memoria histórica aplicada un planeamiento urbanístico, tienes el hilo de Ariadna para no perderte, y sobre todo, tienes las claves para formar un catálogo con profesionalidad y voz propia. Y eso, no siempre ha sido así o no se ha tenido siempre tan claro, como veremos en el siguiente epígrafe. El período de estudio de este trabajo comprende de 2008-2013.

2. Memoria y valores patrimoniales

Dentro de las memorias informativas preceptivas en los Planes Generales de Ordenación Urbanística, PGOU, hay que destacar los apartados que se dedican al análisis urbano. El caso del municipio malagueño de Alameda cuando se refiere en el subepígrafe «2.5.1 Proceso Histórico de Formación de los Núcleos Urbanos», se echa en falta que estos estudios se detengan sólo en las etapas históricas más representativas del municipio. A nivel histórico, no hay referencias a lo que sucede en los siglos xix y xx. Obviamente, esto se debe a la ausencia de investigación de los grupos que integran esta parte de instrucción del planeamiento o que se ha seleccionado el momento histórico más importante de ese municipio.

Esa situación se repite según los planeamientos de trabajo del equipo, como es el caso de Alfarnate. Una vez más en la memoria informativa, subapartado «4.1 Evolución Histórica» del apartado «4 Patrimonio histórico», se analiza con detalle las etapas históricas más antiguas, pero no hay información sustancial sobre los siglos XIX y XX, como si el municipio se hubiera congelado o no hubiera acontecido nada que reseñar. De esta forma, desconocemos lo que ha acontecido a nivel histórico. En cambio, a nivel urbanístico el recorrido sobre la evolución del caserío es bastante bueno. Esto es del todo fundamental, teniendo en cuenta que antes se regían por unas normas subsidiarias, y en el nuevo milenio por un PGOU que cambia radicalmente la situación, tanto en la identificación, como en la selección del repertorio patrimonial.

Alpandeire es un municipio integrado en la Serranía de Ronda, escarpado y de acceso intrincado por la morfología de la sierra. Todo eso convierte a esta sucesión de pueblos en un incomparable paisaje cultural de interior. Una de las aportaciones importantes de este equipo ha sido reconocer un elemento que ha ido desapareciendo dramáticamente de otras poblaciones, como son los adarves. Estos aspectos definitorios del urbanismo heredado de la Edad Media no es otra cosa que una fosilización del tejido urbano. En este caso de herencia musulmana. Pero también la generalización puede dar lugar a errores, cuando se afirma que lo que predomina en la vivienda es el encalado blanco. No es del todo correcto, ya que tras una visita técnica realizada como parte del equipo que se trasladaba a cada municipio para constatar los datos que se aportaban, se pudo identificar claramente que tanto la parroquia de San Antonio de Padua, como el inmueble n. 25 de la calle Fray Leopoldo han conservado su ornamentación pictórica del siglo xviii en sus fachadas. Del mismo modo sería extensible a los inmuebles de la calle del Pilar y la del Barranco que fueron seleccionadas para integrar el catálogo, y que deberían contener algún tipo de nota o campo de observación relacionada con la necesidad de hacer catas antes de su intervención. En un apunte personal, y fruto de esa inspección de trabajo habría que incluir los n. 1, 25 (antiguo 23) y de 29 de la calle del Doctor Duarte, así como el n. 23 de la calle del Moral, el n. 6 de calle Barranco, y el n. 8 de calle Pilar.

El caso de Antequera es muy interesante por lo singular del municipio, y porque además es Conjunto Histórico. Esta tipología jurídica requiere la aprobación

de un Plan Especial de Protección, en este caso se denominó Plan Especial de Protección y Reforma Interior, pero que no estaba recogido en el PGOU. Esto es del todo importante porque algunos de los edificios que lo integraban se les modificó el grado de protección, otros se descatalogaron, y algunos otros edificios protegidos tenían su ficha vacía. El propio documento del PGOU señalaba sólo 43 edificios catalogados en el centro histórico, es decir, en el perímetro que correspondería al PEPRI y que previamente identificaba 143. Había una diferencia abismal, 100 inmuebles que quedaban aparentemente sin control administrativo.

A lo anterior había que señalar que, al encontrarnos en un municipio tan grande, muchas de sus singularidades territoriales se encuentran en el medio rural, como los cortijos. En la memoria de ordenación del PGOU de Antequera se insistía en la importancia de poner en los planos una leyenda que los enumerara. Hay que tener en cuenta que muchos años atrás, en la década de los años 90 del siglo xx, la Dirección General de Arquitectura y Vivienda de la entonces Consejería de Obras Públicas adquirió un compromiso sólido y eficiente con el patrimonio arquitectónico, iniciando una serie de inventarios que posteriormente dieron lugar a publicaciones e intervenciones singulares. Entre otros, caben destacar: *Cortijos, Haciendas y Lagares Provincia de Málaga. Arquitectura de las grandes explotaciones agrarias en Andalucía* (Junta de Andalucía, 2000) o el *Pósitos, Cillas y Tercias* (Olmedo, F; Regidor N. 1988). Uno de los hándicaps a los que tuvo que enfrentarse el patrimonio ubicado en el medio rural es el carácter provisional del inventario hasta la redacción del catálogo definitivo, lo que ha supuesto que el PGOU de Antequera no aportara fichas individuales de cada inmueble. En este punto hay que destacar que la no identificación de los valores patrimoniales de esos inmuebles (podemos presuponer histórico, artístico en algunos casos: portadas, capillas, tipológicos, etc.) da como resultado no poder aplicar en base a esos valores las actuaciones que se podrían permitir. Avanzar sin la previa identificación de los valores patrimoniales de cada uno de los inmuebles resultaría complicado por la afección negativa que se podría producir en esas estructuras agropecuarias. Si además se contempla que los grados de intervención admiten desde demolición total o parcialmente o de ampliarlos sin ningún límite, daría al traste a su conservación, no garantizándose la preservación de sus valores patrimoniales. El camino correcto era realizar un cambio sustancial en la Normativa Urbanística.

En los anexos que acompañan al Planeamiento, el 06 hace referencia al inventario de edificaciones singulares del medio rural. Más allá de la nomenclatura o del listado final, hay un problema mayor que es la visión poliédrica del patrimonio arquitectónico que no se respeta. La integración de otras disciplinas como la etnografía que durante décadas han estado ausentes del discurso patrimonial del patrimonio arquitectónico en el ámbito del planeamiento es más que evidente. En otros trabajos publicados, así como en conferencias impartidas he abogado por las dobles o triples caracterizaciones del patrimonio. Un palacio puede ser una estructura arqueológica, como arquitectónica (histórico-artístico) y etnográfica, urbanística. En el caso que nos ocupa, la carga semántica del patrimonio le viene dada por su singularidad, pero esta no puede quedar sometida única y exclusivamente porque existan elementos

de edificios atractivos, como una galería, unas torres miradores o unas capillas, sino también por otros espacios funcionales cuyo uso no podría explicar el día a día de un cortijo. Por ejemplo, las cocinas, las cuadras son espacios de sacrificio en las intervenciones que pretenden rehabilitar uno de estos edificios para uso hostelero. Hay que repensar como mantener las esencias. La pregunta es por qué cuando en un yacimiento arqueológico encontramos esos elementos preservados por el azar, se conservan y se les trata de singulares, pero cuando tratamos del patrimonio emergente son completamente prescindibles. Tendríamos que reflexionar por qué no lo estamos tratando con el mismo criterio. La antigüedad no debería ser el elemento dirimente. Por lo tanto, hay que propiciar lecturas comprometidas, en donde la integración semántica de esos espacios mal denominados menores, deberían tener la misma carga que otro espacio igual de relevante que un cortijo.

3. Niveles de protección y catalogación

Uno de los problemas a solventar de cara a la conservación del patrimonio arquitectónico de un municipio son los grados o niveles de protección que se otorgan en base a una serie de criterios, como son: su singularidad, y por ser definidor de la trama y de la imagen urbana de una calle.

A partir de aquí empieza el baile de los inmuebles, y aunque pueda caber algo de subjetividad, la realidad es que este paso es de vital importancia para la supervivencia del edificio. Un grado de protección mal asignado puede equivaler a la perdida de sus valores patrimoniales.

A continuación, he seleccionado varios municipios que ponen en evidencia lo que al final se traduce en una mala praxis o en una falta de profesionalización. Son muy pocos los planeamientos los que realmente definen unos grados de protección reales y acorde con la representatividad de su patrimonio arquitectónico.

El municipio de Árchez perteneciente a la comarca de la Axarquía es una localidad pequeña de unos 417 habitantes en 2017, y con 4.8 km2 de extensión. El equipo redactor del catálogo ha aplicado unos niveles de protección que en nada tienen que ver con su realizad patrimonial. En la Sección Tercera de la Normativa Urbanística dedicada al Patrimonio Arquitectónico, capítulo 6 Medidas de Protección del Patrimonio Histórico, contempla 6 grados de protección, 3 categorías específicas y 3 de tipo general. El problema del planteamiento de este catálogo que se busca a toda costa la singularidad. La primera categoría específica es la Protección integral, que se define: engloba los palacios, iglesias y conventos más significativos. En Árchez no hay palacios, ni conventos, sólo una iglesia parroquial que fue rehecha de nueva planta en 1663. Una categoría desperdiciada, sólo para dar cabida a la parroquia. A excepción de Ronda, Antequera, Vélez- Málaga y la propia Málaga, no he encontrado en otros municipios arquitectura civil que tuviera la consideración de formar parte de esa categoría.

Lo que sí hay en Árchez son viviendas, es decir, arquitectura tradicional, y eso es lo que hay que conservar. Seleccionar aquellas viviendas que por su tipología

deberían integrarse en la denominación de protección integral. Máxime cuando el propio planeamiento entra en contradicción al decir que la vivienda constituye un referente básico en la tipología tradicional de Árchez. Si esto es así sería conveniente asignarle una protección mayor o al menos impedir el aumento de altura en fachada, porque la distorsionaría. En ese caso se debería tener en cuenta el valor de la imagen urbana del inmueble, y el impacto visual que provocaría un aumento libre de la planta.

El caso de Arenas es bien significativo, pues puede servir como ejemplo de metodología de trabajo. El plan entró a información y se elevó el primer informe el 4 de agosto de 2008. Se pusieron de manifiesto una serie errores que debían subsanarse. En un momento determinado y por presiones por parte del Servicio de Protección de la Dirección General de Bienes Culturales, así como de los servicios de protección de las unidades periféricas, con objeto de dar un mayor peso a la etnología en los planeamientos urbanísticos, todo muy lícito, se introdujo la idea de un catálogo en el que la arquitectura y la etnología que comparten similitudes o se complementan en la identificación de sus valores patrimoniales, fueran juntas. Esto provocó algunos desajustes en los equipos redactores que no eran capaces de ver esa doble caracterización. Por ejemplo, la iglesia de Daimalos, pedanía de Arenas, se le otorgaba protección etnológica, mientras que desde la óptica arquitectónica se catalogaba con protección integral sólo el alminar de Daimalos. La realidad de este inmueble era otro, y es que desde el 3 de febrero de 2004 estaba declarado Bien de Interés Cultural (BIC). Lo peor de todo es que en la ficha etnológica había una coletilla que debía desaparecer: El edificio no presenta particular interés». Es decir, las fichas eran un auténtico despropósito, basadas en un desconocimiento.

Respecto a los niveles de protección son también excesivos, llegados a la Protección Ambiental, se solicitó que algunos edificios, como el n. 16 de la calle Estación, ficha 07; el n. 17 de la calle Iglesia, ficha 11; n. 18 de calle La Loma, ficha 06; n. 20 de la calle Mastren, ficha 06, pasaran al nivel C. Con esta medida lo que se hacía es proteger la imagen consolidada de esos inmuebles en la trama urbanística, debido a las peculiaridades de su tipología, recogido en el apartado «2.4.3.2 Tipología arquitectónica urbana» de la Memoria Informativa.

Con fecha de 27 de octubre de 2009, más de un año después el equipo redactor subsanaba lo que se le había pedido anteriormente. Y con fecha de 31 de mayo de 2010, emitía un tercer informe ratificándome que se había subsanado todo. Se trataba de la 2ª aprobación inicial del PGOU de Arenas.

Un último ejemplo respecto a las categorías de protección son las incongruencias a las que se suelen recurrir. El caso de Archidona, también Conjunto Histórico, es muy interesante por su configuración urbanística en la que la ciudad se ha ido asentando en las amplias curvas de nivel, generando una arquitectura tradicional adaptada a esa casuística. La protección arquitectónica grado I define que les corresponde también a aquellos edificios monumentales, idóneos para sufrir adaptaciones para cambios de uso que exige modificaciones importantes de distribución, sin alterar las características especiales principales del edificio. La

contradicción estriba en que si un edificio tiene unos componentes monumentales no debería ser objeto de modificaciones importantes de distribución, entre otras razones, porque podría implicar una pérdida muy significativa de sus características tipológicas que, en gran medida, justifica la identificación y selección del inmueble. Considero que siendo Conjunto Histórico, el paso de un inmueble por definición monumental, a una protección arquitectónica debe tener otros argumentos de peso.

En el caso de la Plaza Ochavada de la misma localidad, un ejemplo único que por su tipología transformación del espacio urbano, y de usos, la convierte en un elemento significativo del urbanismo ilustrado del siglo XVIII en Andalucía. El informe fue emitido el 14 de octubre de 2018, y el 23 de octubre de 2012 atendían a estas dos peticiones, quedando completamente subsanado.

4. Objetivos

Uno de los objetivos que se plantean en este trabajo es dar a conocer la importancia que tiene la identificación de los valores patrimoniales en el planeamiento urbanístico, y su repercusión.

Se acude a diferentes municipios de la provincia de Málaga para analizar las memorias, los grados de protección y los catálogos donde se residencian dichos valores.

Desde la experiencia profesional se ofrece cómo se construyen los criterios que deben presidir las decisiones para la conservación del patrimonio arquitectónico y urbanístico.

Dar a conocer la casuística de los ejemplos seleccionados y permitir que se valore el impacto que tiene una mala asignación de un grado de protección o una mala identificación de los valores patrimoniales.

Se ofrecen soluciones que pueden servir de ejemplo para los Historiadores del Arte que se están formando en esta materia.

5. Metodología

La metodología para abordar un tema tan complejo como este se ha basado en un trabajo de lectura y reflexión plasmada en experiencias que se han publicado como artículos, capítulos de libros o monográficos del tema, pero también y fundamental la experiencia empírica.

La forma de trabajar es fundamental para afrontar cada uno de los procesos que terminan en una toma de decisiones. Cuando se recepciona un planeamiento urbanístico, lo primero que se hace es comprobar que toda la documentación es correcta y está visada. Posteriormente se analiza todo el plan. En mi caso, como Historiador del Arte con formación específica en patrimonio arquitectónico y urbanístico me encargaba de revisar las memorias históricas, urbanísticas, las

medidas, figuras o grados de protección y revisar los criterios con los que se habían instruido los catálogos y la selección que se había realizado de los repertorios de bienes patrimoniales, con especial hincapié en el arquitectónico.

Una vez que se había procedido a realizar un primer informe se fijaba una fecha que correspondía a la visita técnica para constatar que lo que se había seleccionado como parte del catálogo de bienes arquitectónicos fuera correcto. En la mayoría de los casos coincidían, pero como parte de la visita técnica teníamos que hacer un repaso para ver si se habían dejado edificios que, normalmente por criterios del equipo redactor, se habían quedado fuera. De forma habitual, durante la visita descubríamos un número importante de inmuebles que no estaban, y que deberían estar, y su inclusión formaba parte de las alegaciones.

Por ejemplo, a veces sucedía que en una calle se seleccionaba un inmueble frente a otros dos con similares características. La respuesta dada por el equipo redactor era que con uno bastaba. Obviamente, esto era un error de criterio y de metodología de trabajo mal planteada. El criterio que debe imperar es salvaguardar los edificios por sus características tipológicas, materiales, ornamentales, etc. Que haya varios edificios en una misma calle es un dato indicativo sobre el gusto y preferencia de los propietarios, la vigencia de un estilo etc., pero a nivel urbanístico es más interesante aún si cabe, porque permite constatar y consolidar áreas homogéneas o similares de arquitectura. Que en el año 2025 encontremos una arquitectura decimonónica burguesa es un hito representativo; que se hayan conservado tres en una misma calle es un milagro, más si tenemos en cuenta el proceso transformador y demoledor de muchas de esas edificaciones.

Una vez realizado el informe se da traslado al equipo redactor las alegaciones que se han realizado al plan, sin ellas es muy difícil que se pueda dar una aprobación provisional, y posteriormente la definitiva en la que suelen transcurrir algunos años, como ya se ha podido comprobar en el caso del municipio de Arenas.

6. Resultados

Los resultados son bastante interesantes y elocuentes, en tanto en cuanto permite sacar a la luz la figura del Historiador del Arte, como un profesional e interlocutor que forma parte de la administración, que tiene una formación específica, no sólo teórica por conocimiento de la ley de Patrimonio Histórico Andaluz de 2007, sino también por las demás legislaciones sectoriales, como la mencionada ley del suelo de 2002 pero que afectan al Patrimonio Cultural.

Otro aspecto relacionado con lo anterior es que el Historiador del Arte además de conocer el corpus legislativo, sabe aplicarlo. Ya han pasado muchos años de este período de estudio (2008-2013), y el camino que se ha recorrido no ha sido fácil, pero sus resultados saltan a la vista. Cuando los geógrafos y arqueólogos se repartían el pastel de catalogar y administrar las protecciones específicas al patrimonio arquitectónico, carecían de un elemento fundamental, salvo raras excepciones, de la necesaria formación en Historia del Arte. (Asenjo Rubio, E. 2019) En una cosa estamos de acuerdo, y

es que, desde la introducción del patrimonio cultural como materia de las titulaciones de grado, los egresados han salido muy beneficiados en ese campo, porque ya el Historiador del Arte no sólo estudia las producciones arquitectónicas de las élites sociales, sino que asignaturas como *Introducción y conceptos fundamentales del Patrimonio Cultural* que imparto en el 2 curso de Grado de la Universidad de Málaga, viene contemplado desde una visión holística, global, y nos adentramos en la complejidad del repertorio arquitectónico que no ha sido llevado a cabo por Bernini, Borromini o Gaudí, sino por otros arquitectos menos afamados en la escena nacional, pero que supieron dar un giro definitivo a la arquitectura y al urbanismo de nuestras ciudades.

En ese sentido, los resultados son altamente positivos, pues desde la formación se le enseña a mirar el patrimonio arquitectónico en toda su dimensión, y los trabajos de catalogación que acabamos de ver son una buena prueba de todo lo que se ha expuesto. Ha contribuido a cambiar paulatinamente una situación en el que se aprecia cualitativa y cuantitativamente que con la introducción del Historiador del Arte ha ganado la salvaguarda del patrimonio arquitectónico. Por lo tanto, en la actualidad la injerencia de geógrafos y arqueólogos en este campo es mínima. Lo mismo ha sucedido en el caso de la Comunidad Autónoma de Andalucía, donde la etnología como disciplina tiene un peso relevante. Se ha hecho todo lo posible para que estuviera presente, y su voz, su metodología no contaminante en la toma de datos estuviera presente. Al principio no fue fácil, pero poco a poco y sobre la base de un diálogo respetuoso y con una finalidad común y en el arco cronológico de estudio señalado, se ha garantizado la protección y difusión a las siguientes generaciones de los valores patrimoniales que representa el patrimonio arquitectónico se han visto salvaguardados.

Otro aspecto sobresaliente tiene que ver con la legislación en materia de Patrimonio Cultural, y en el caso de Andalucía, la ley 14/2007 de 26 de noviembre en su artículo 13 *Inventario de Bienes Reconocidos del Patrimonio Histórico Andaluz* muestra un nivel de madurez al expresar que «los municipios que elaboren o modifiquen sus catálogos urbanísticos, incluirán necesariamente en los mismos aquellos bienes inmuebles y espacios del Inventario, reconocidos por resolución de la Dirección General competente en materia de patrimonio histórico, que radiquen en su término municipal.» De esta forma se abría un paraguas protector para un patrimonio que, en ocasiones, y después de reuniones con posicionamientos pugilísticos, es decir, cada uno en su postura y en un rincón del rin, se conseguían acuerdos que iban a valorar patrimonialmente el amplio espectro de arquitecturas y espacios.

7. Conclusiones

En relación con lo anterior, hay que señalar varios acontecimientos en el ámbito del planeamiento, todos ellos muy positivos. La LOUA ya derogada trajo aspectos muy positivos y otros menos. Muchos municipios tuvieron la oportunidad de pasar de unas Normas Subsidiarias en las que no se contemplaba la instrucción de un catálogo a un Plan General de Ordenación Urbanística.

Si lo anterior lo valoramos en términos del patrimonio cultural, hay que decir que es altamente positivo. Los cambios que se han producido en el territorio han hecho posible implementar herramientas que dan como primer resultado visibilizar el patrimonio urbano. Es una reflexión a tener en cuenta, si tomamos en consideración que lo único que permitía su conocimiento era su singularidad, es decir, que fuera monumento o que desde el Decreto de 22 de julio de 1958 se crearan las figuras de monumentos provinciales y locales, así como la introducción de la figura del entorno, sólo habrían seleccionado a lo sumo uno o dos elementos del repertorio arquitectónico. Su derogación puso fin a esa clasificación.

Superada esa situación, es cierto que los municipios que dieron el paso a la transición de Normas Subsidiarias a PGOU fueron del todo decisiva, porque se sacaron a la luz cientos de inmuebles y espacios patrimoniales.

Como todo cambio de ley tiene también su parte trágica, la excesiva tramitación administrativa, los plazos, la cantidad de informes sectoriales y, lo que es peor, la poca financiación económica que hizo que muchos de esos municipios tras las numerosas pegas que se ponían desistieran por falta de recursos. Probablemente ese fu la parte más difícil de asumir.

Lo que se había visibilizado en un trabajo relevante sobre la identificación y selección del patrimonio cultural quedó, popularmente en aguas de borrajas. Pero, aunque mucho de ellos no llegaron a tramitarse como nuevos PGOU, y tuvieron que volver circunstancialmente al punto de partida, lo cierto es que esos trabajos de inventario y catalogación aun no teniendo una aprobación definitiva tenían el valor de inventarios de reconocimiento.

Construir y sostener todo ese legado cultural arquitectónico que ha sobrevivido a todo tipo de avatares, el peor de todos, la acción directa del hombre que lo ha ido transformando y esquilmando porque no reconocía el sistema de valores patrimoniales tradicionales. Ha costado generaciones para que todo ese conocimiento se haya trasvasado de forma paulatina para que los nuevos profesionales hayan identificado y seleccionado el patrimonio arquitectónico que debía conservarse. Lo administración sabía que debía actuar sino quería perder las esperanzas de salvaguarda esa ingente cantidad de espacios, plazas, adarves, etc. Si teníamos la posibilidad de asistir a un acontecimiento histórico, ya que muchas de esas localidades, probablemente la mayoría, nunca habían sido objeto de unas miradas sensibles y profesionales, que han sabido llenar de fichas esos catálogos. Pero la algarabía dura poco por los comentarios expresados anteriormente: burocracia, dilatación en el tiempo, y falta de recursos económicos. He podido exponer en varios casos, como se iniciaba una tramitación en 2009, y terminaba en 2012 sin haber obtenido una aprobación definitiva. No fueron tantos los planeamientos que llegaron a tramitarse, pero si alabar los trabajos de catalogación.

Indudablemente, de haberse llevado a cabo toda esa ingente labor, habría abierto un camino con más seguridad jurídica para los edificios en el campo del sector del turismo cultural, cuya regulación se ha hecho al amparo de otras normativas.

Referencias

Asenjo Rubio, E. (2019). La formación del Historiador del Arte ante la planificación urbanística: aportaciones y carencias. De un proyecto de investigación I+D, a la catalogación de un Plan General de Ordenación Urbana. *Erph_ Revista electrónica De Patrimonio Histórico*, 24, 202-224. https://doi.org/10.30827/e-rph.v0i24.17881

Egea Jiménez, C. y Fernández Zamora, A. (2000). Los catálogos en el planeamiento urbanístico: de instrumento auxiliar a documento base. *Arqueología Y Territorio Medieval*, 7, 219-231. https://doi.org/10.17561/aytm.v7i0.1669

El patrimonio territorial en el plan de ordenación del territorio de Andalucía: indefiniciones y dificultades para un conocimiento preciso (G. Florido Trujillo). (2013). *Boletín de la asociación de geógrafos españoles*, 63. https://doi.org/10.21138/bage.1611

Santana Falcón, I. (2017). El tratamiento del patrimonio cultural inmueble en el planeamiento urbanístico desde la experiencia en Andalucía. *Erph_ Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, 20 (19), 57-75. https://doi.org/10.30827/erph.20.2017.6289

Interés Histórico-Artístico. *Decreto de 22 de julio de 1958 por el que se crea la categoría de monumentos provinciales y locales*. Boletín Oficial del Estado, núm. 193, de 13 de agosto de 1958. https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1958-12601

Ley 7/2002, de 17 de diciembre, de Ordenación Urbanística de Andalucía. Boletín Oficial de la Juan de Andalucía, núm. 154, de 31 de diciembre de 2002. https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2003-811

Ley 14/2007, de 26 de noviembre, Patrimonio Histórico Andaluz. Boletín Oficial de la Juan de Andalucía, núm. 248, de 19 de diciembre de 2007. https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2008-2494

3

REMOCIÓN DE PLOMO DE COPELAS CON ÁCIDO ACÉTICO Y EDTA

Orfelinda Avalo Cortez
David Pedro Martínez Aguilar
Julio Uza Teruya
Universidad Nacional de Ingeniería (Perú)

1. Introducción

El uso del óxido de plomo es esencial para la cuantificación del oro y la plata por medio de los análisis de ensayos al fuego, en la minería extractiva de metales preciosos siendo una de las etapas la copelación.

La copelación es un proceso metalúrgico utilizado para refinar metales preciosos como la plata y el oro. El proceso consiste en calentar menas o metales aleados en una copela, un recipiente poroso capaz de absorber óxidos de plomo y otras impurezas. Cuando la mena o la aleación se calientan a altas temperaturas en presencia de plomo, los metales de base se oxidan y son absorbidos por la copela, dejando tras de sí el metal precioso puro.

El plomo que contiene el fundente colecta el oro y la plata presente formando un régulo, el cual es copelado para remover el plomo. La copelación es un proceso de refinación en metalurgia en el que los minerales o metales aleados se tratan a temperaturas muy altas y se someten a operaciones controladas para separar los metales nobles de los metales base, presentes en el mineral.

Tras la copelación, la copela se contamina con plomo, lo que supone un grave riesgo de contaminación ambiental, es por eso que, en los trabajos realizados y en los presentes, se propone un proceso de lixiviación para la eliminación del plomo de los residuos de las copelas (Cerceau *et al*., 2016).

También se realizó un análisis fisicoquímico para lograr saber el contenido de plomo presente en la copela y el resultado obtenido fue mayor a 10.000 ppm. La prueba experimental se realizó empleando ácido acético para la lixiviación de la copela a nivel de laboratorio con la intención de tener buenos resultados en la recuperación del plomo de la copela. Las variables obtenidas fueron la concentración de ácido acético al 25%, el tiempo de agitación

de 150 min y la granulometría a # -200 malla Tyler (Ruiz Dulanto y Lima Gonzalez, 2018).

En la empresa Century Mining Perú S.A.C., se realizó un trabajo de investigación para la recuperación de plomo a partir de las copelas donde la concentración inicial de plomo era de 27.25%. La lixiviación se realizó con ácido cítrico a pH = 4 con 3 horas de lixiviación, obteniéndose un 85% de recuperación de plomo. Luego para obtener el óxido de plomo se utilizó hidróxido de amonio en la precipitación y posteriormente una calcinación logrando un 80% (Rosell Gutiérrez y Calderón Velasco, 2014).

Las copelas usadas en una industria minera fueron sometidas a un trabajo de investigación en las que se utilizó ácido acético al 10% y ácido cítrico 1M en la lixiviación del plomo, utilizando como parámetros fijos la granulometría del material en malla 200 ASTM y con una temperatura ambiente de 21°C. De acuerdo con los resultados utilizando el ácido acético se logró obtener 94,5% de Pb mientras que empleando el ácido cítrico para la remoción del plomo de la copela se logró solo recuperar el 63.19% de plomo (Solano Toledo y Cabrera Marín, 2020).

En el Instituto de Minerales CIMEX de la Universidad Nacional de Colombia se realizó una investigación con el objetivo de evaluar la recuperación de plomo de las copelas. Se realizó Espectrometría de Fluorescencia de Rayos X y Espectrofotometría de Absorción Atómica, obteniendo un promedio de 64.25% de plomo en las copelas y también se hizo proceso de lixiviación con una solución buffer compuesta por ácido cítrico y con citrato de sodio. En el proceso realizado las condiciones más favorables fueron: pH = 5, 2 hr de lixiviación, 6 gr de muestras en 30 mL de agua, obteniendo un licor de 49,6 % de plomo (Morales *et al., 2024).*

Al no obtener una buena remoción de plomo de copelas presentes en las empresas mineras y metalúrgicas, seguirá afectando los problemas ambientales y el de salud. Por tanto, en un estudio se llevó a cabo la optimización de los parámetros de operación para la posición del electrodo de plomo metálico a partir del lixiviado utilizando ácido acético. Se investigaron los efectos del voltaje, la temperatura, la concentración, el tamaño del electrodo y el efecto del espacio entre los electrodos. Se utilizó ácido acético (10%) como lixiviado en el proceso de optimización y se observó que el ácido acético era un mejor electrolito y un mejor lixiviado que el ácido etilendiaminotetraacético, EDTA. El ácido acético resultó ser corrosivo, ya que provocó la disolución del ánodo de carbono, a diferencia del EDTA. El ácido acético proporcionó una mayor eficiencia de lixiviación (73,3%), una mayor eficiencia de electrodeposición (95%) y una menor cantidad de plomo depositado con el tiempo. El plomo metálico producido a partir del electrolito de ácido acético fue de menor pureza (66%) que el del EDTA (77%). Componentes como la presencia de azufre en la composición del electrodo de carbono y en la solución, así como la temperatura, catalizaron la reacción (Mpofu *et al.,* 2016).

El EDTA se ha utilizado ampliamente como reactivo eficaz para la eliminación de plomo del suelo debido a su alta eficiencia de extracción causada por la

alta estabilidad termodinámica del complejo Pb(II)–EDTA. En este estudio, se utilizó EDTA como lixiviante para la recuperación de plomo de residuos (mata y escoria) de plantas de fundición secundaria de plomo. Los residuos estaban compuestos principalmente de hierro (34-66 % en peso) y plomo (7-11 % en peso). Se optimizaron los parámetros de lixiviación (concentración de EDTA, pH, temperatura, relación líquido-sólido y tiempo de lixiviación) (Palden *et al.,* 2020).

El EDTA puede utilizarse para lixiviar el plomo de las copelas, especialmente las empleadas en el análisis de oro, mediante la formación de un complejo soluble con iones de plomo. Este proceso implica disolver el plomo del material de la copela en una solución que contiene EDTA, separándolo eficazmente de otros componentes. El plomo puede entonces recuperarse de la solución de EDTA mediante precipitación, a menudo como sulfuro de plomo, y el EDTA puede reciclarse.

2. Objetivos

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo principal determinar la evaluación de los procesos de recuperación del plomo de las copelas utilizadas en la industria minera, aplicando un proceso fisicoquímico para que permita lograr la recuperación de plomo y por tanto se logre eliminar la contaminación que producen los residuos (Solano Toledo y Cabrera Marín, 2020).

De este modo, el objetivo de este estudio es remover el plomo de las copelas empleando ácido acético glacial y EDTA.

Las actividades a realizar para lograr el objetivo general fueron las siguientes:

- Hacer pruebas de chancado para llevar la muestra bajo malla 200.
- Hacer el muestreo y homogenización para una preparación correcta de las masas iniciales de las pruebas.
- Realizar la caracterización mineralógica de la muestra.
- Hacer pruebas de ataque con reactivo orgánico para obtención de iones en solución.
- Hacer pruebas de ataque con ácido fuerte para obtención de precipitados.

3. Metodología

La muestra original (copelas), fue recibida de una empresa minera la cual fue usada en laboratorio para determinación de ley de oro. En la Figura 1 se puede observar la muestra de copelas.



Figura 1. Muestra original de copelas ya usadas.
Fuente: Elaboración propia, 2024.

Para poder reducir la muestra a un tamaño de partícula favorable para su uso se empleó un molino de bolas, como se puede observar en la Figura 2, teniendo ya la muestra en un tamaño de partícula bajo malla Tyler #200 (74 micras) y se comenzó el procedimiento experimental.



Figura 2. Reducción de tamaño de la muestra empleando molino de bolas.
Fuente: Elaboración propia, 2024.

3.1 *Pruebas de lixiviación con ácido acético glacial*

Se decidió emplear como agente lixiviante al ácido acético glacial y 40 mL de agua destilada. Se prepararon las soluciones lixiviantes con diferentes concentraciones de ácido acético glacial (1M, 1.5M, 1.7M y 2M) y a cada una de las soluciones se agregó 5g de copela en polvo, midiéndose el pH inicial de cada vaso. Empleando un agitador magnético las muestras fueron lixiviadas a 500RPM por una hora a temperatura ambiente y luego se midió el pH final de cada muestra. Se procedió a filtrar cada muestra para separar las fases liquidas y sólidas (Figura 3).

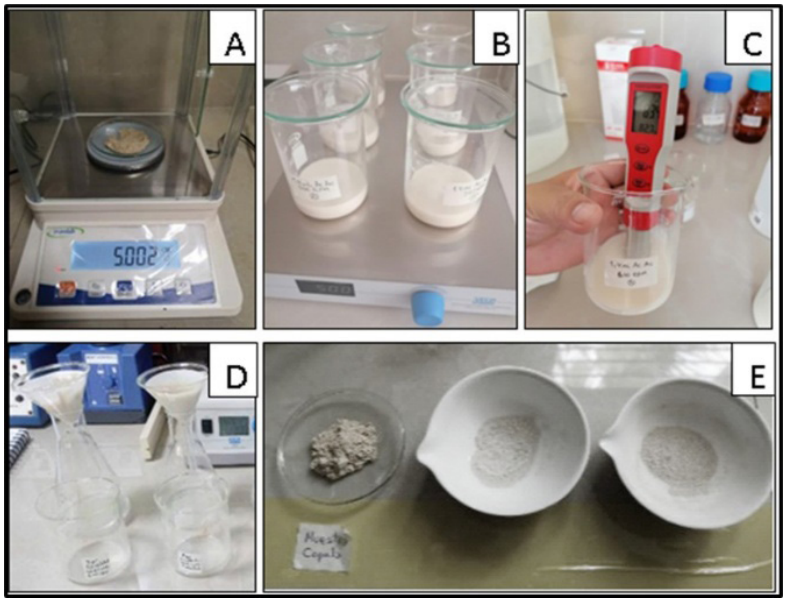


Figura 3. (A) Pesaje de la copela molida, (B) Lixiviación con diferentes concentraciones de ácido acético, (C) Medición del pH, (D) Filtración, (E) Secado de los residuos sólidos.
Fuente: Elaboración propia, 2023.

Los residuos sólidos fueron secados en una estufa a 80°C por 3 horas, registrándose su peso y enviándose a analizar para tener una caracterización microestructural. A cada fase liquida de cada muestra se le agrego lentamente NaOH 2%, hasta lograr la formación de precipitados blancos de Pb(OH)2 que permanecieron en reposo por 8 horas, tal como se muestra en la Figura 4. Los precipitados fueron filtrados, lavados, secados y calcinados en un horno tipo Mufla a 600°C por una hora siendo su peso final registrado.

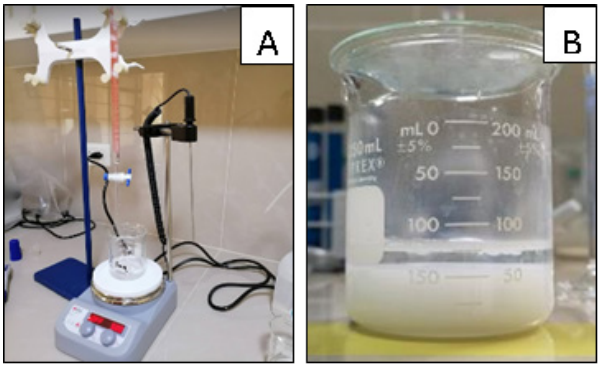


Figura 4. (A) Adición de NaOH 2%, (B) formación de Pb(OH)2.
Fuente: Elaboración propia, 2023.

3.2 *Pruebas de lixiviación con EDTA*

Se pesó 5 gr de muestra molida de la muestra original de copela en una balanza analítica, colocándolas en crisol, tal como se puede observar en la Figura 5.

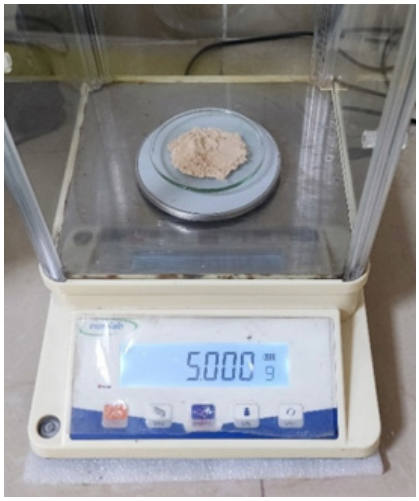


Figura 5. Pesaje de la muestra original de copela en 5 gr.
Fuente: Elaboración propia, 2024.

Se realizaron varios pesajes de muestras de copelas de 5 gr para ser atacados con un reactivo orgánico (EDTA) en agitación por diferentes tiempos como se muestra en la Figura 6. Además, se pesó 1,861g de EDTA y luego disolver en 500 mL de agua destilada para tener una concentración final de 0,01M tal como se puede observar en la Figura 7.



Figura 6. Pesaje de varias muestras para ataque con EDTA.
Fuente: Elaboración propia, 2024.



FIGURA 7. Pesaje y disolución de EDTA para una concentración de 0,01M.
Fuente: Elaboración propia, 2024.

Las muestras de 5g de copela molida sen mezcladas con 20mL de EDTA 0,01M en un vaso de precipitado tal como se puede observar en la Figura 8. Luego se colocan los vasos de precipitado en el agitador magnético a 500 RPM y se dejan agitando a diferentes tiempos tal como se puede observar en la Figura 9.

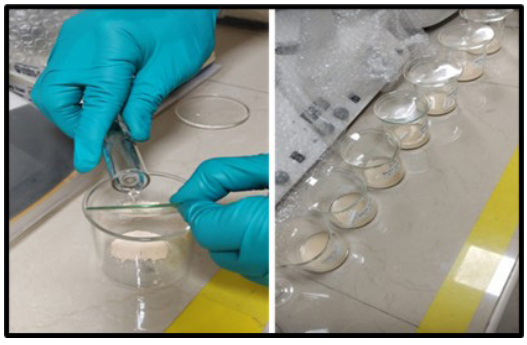


FIGURA 8. Preparación de las mezclas de copela con EDTA en solución de 0.01M en caída hacia la luna de reloj para evitar pérdidas de masa y posterior agitación. Fuente: Elaboración propia, 2024.



FIGURA 9. Agitación de copela con EDTA en agitador magnético.
Fuente: Elaboración propia, 2024.

Las muestras después de ser agitadas son filtradas (sin adición de agua) y almacenadas en frascos para su posterior análisis por espectrometría, tal como se puede observar en la Figura 10.

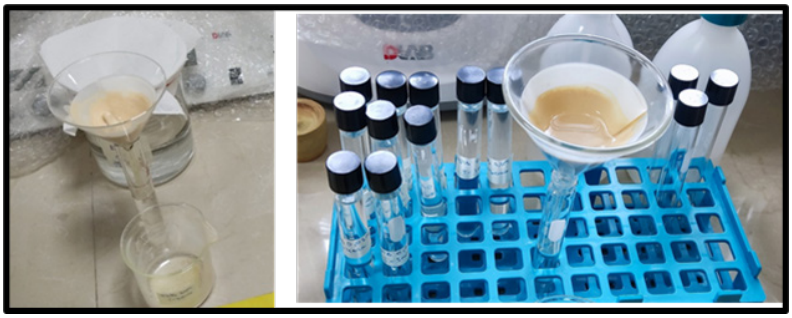


Figura 10. Filtrado de muestras agitadas con embudo y papel filtro grado 4, se almacena en frascos y se rotula según tiempo de agitación.
Fuente: Elaboración propia, 2024.

Luego de recibir los resultados a una concentración de 0.02M de EDTA se procede a la preparación de un ácido fuerte (ácido clorhídrico) a una concentración de 6N, se procede a atacar la solución filtrada con el ácido por goteo en agitador magnético hasta observar la formación de un precipitado, tal como se puede ver en la Figura 11.

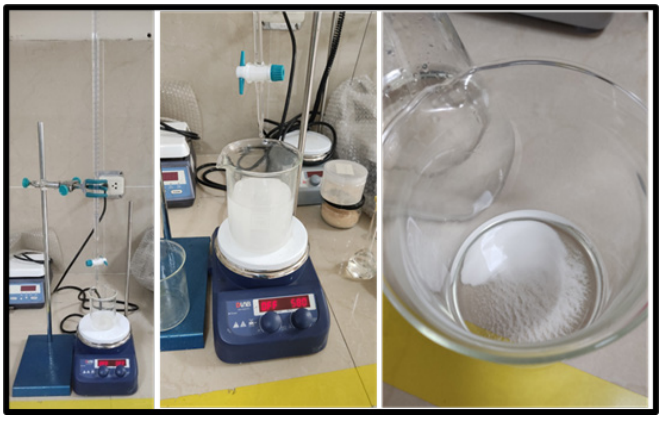


Figura 11. Proceso de agitación y ataque acido logrando una buena precipitación después de un gasto aproximado de 3ml de ácido.
Fuente: Elaboración propia, 2024.

Luego se realizó una prueba adicional exploratoria para verificar consumo de cal (lechada de cal al 10%) para neutralizar la solución filtrada, ya que al usar HCl para la precipitación esta queda con un pH alrededor de 1, esta muestra fue

filtrada y secada para su análisis ya que genero un precipitado blanco lechoso. Después de secar en la estufa los precipitados generados fueron trasladados lunas de reloj para ser pesadas, y luego trasladados a morteros para ser disgregados y preparados para envío a análisis de especies presentes.

4. Resultados

En la Figura 12 se puede observar el análisis cuantitativo de la copela en polvo (antes de las pruebas de lixiviación). Para el análisis del difractograma XRD se utilizó el Software Match 3, obteniéndose composición de 79,0 % de periclasa, MgO, que corresponde al material de fabricación de las copelas, y los óxidos de plomo, PbO: 8,9 % de masicotita y 12,0 % de litargirio, siendo estos tres compuestos, las principales fases cristalinas en la copela.

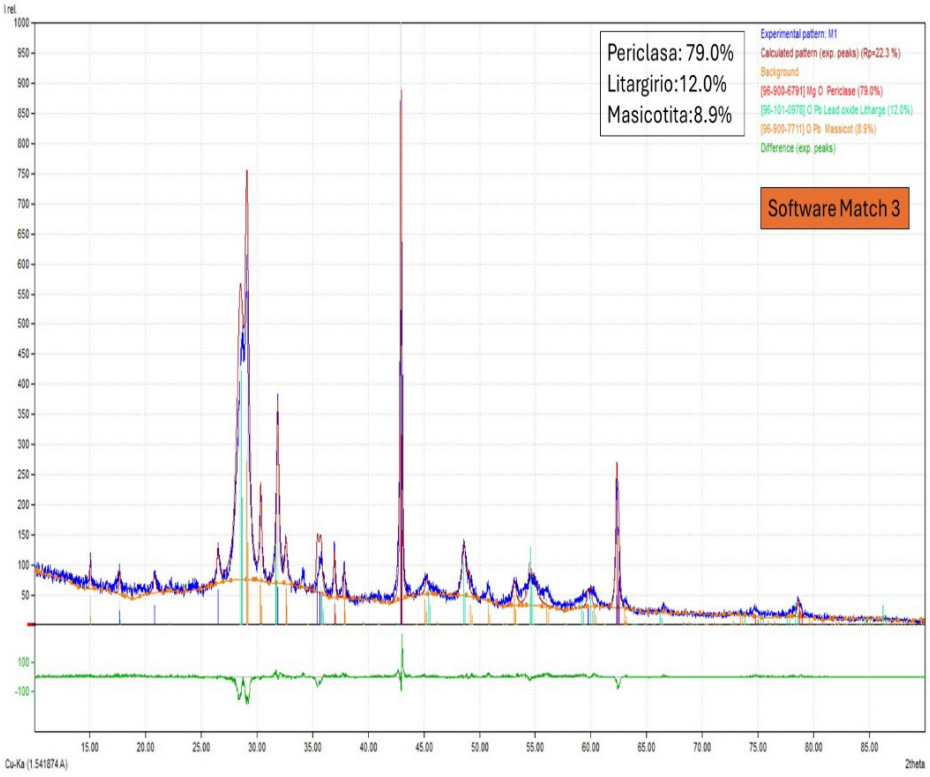


Figura 12. Difractograma de los residuos de las copelas utilizadas en el laboratorio, donde periclasa (MgO); masicotita (PbO beta); litargirio (PbO alfa).
Fuente: Elaboración propia usando Software Match 3, 2024.

4.1 *Análisis de los resultados de las pruebas de remoción de plomo con ácido acético glacial*

En la Tabla 1 se encontró que existe una relación directamente proporcional entre la concentración de ácido acético glacial (M) y el peso de los productos calcinados obtenidos, además de una relación inversamente proporcional entre la concentración de ácido acético glacial (M) y el peso de los residuos de lixiviación. Por consiguiente, la concentración de ácido acético glacial ha influenciado en la cantidad de plomo lixiviado encontrado en la solución y que posteriormente será precipitado y calcinado para ser encontrado en el producto final.

Concentración de ácido acético (M)	**pH Luego de lixiviar**	**pH final Luego de precipitar**	**Pesos de los residuos de lixiviación (g)**	**Pesos de los precipitados calcinados (g)**
1	8.56	10.53	3.807	0.435
1.5	8.53	10.43	3.417	0.526
1.7	8.26	10.33	3.317	0.856
2	8.36	10.35	3.202	0.820

Tabla 1. Resultados de las pruebas de variación de concentración de ácido acético glacial (5g, 25 °C, 500rpm)
Fuente: Elaboración propia, 2023.

Con los resultados de los difractogramas de los residuos sólidos de lixiviación y de los productos calcinados luego de la precipitación, tenemos que en la Tabla 2 existe una relación inversamente proporcional entre la concentración de ácido acético glacial y el porcentaje de óxido de plomo (PbO), sin embargo, también tenemos esta relación con el porcentaje de periclasa o Mg(OH)2. Con estos resultados se comprueba la remoción del plomo en los residuos sólidos luego de la lixiviación condición que se mantiene al variar las concentraciones de ácido acético. Con respecto a los productos calcinados, se observa que éstos presentan oxido de plomo en su estructura (Tabla 2) confirmándose la recuperación de plomo en el producto final, esto es comprobado finalmente en las micrografías. Por tanto, podemos decir que en el calcinado existe cantidades de MgO acopladas a PbO.

	RESIDUO		CALCINADO			
Concentración de ácido acético (M)	**% MgO**	**% SiO_2**	**% PbO LITARGIRIO**	**%PbO MASICOTITA**	**% MgO**	**% PbO TOTAL**
1	96.5	3.5	49.3	11.3	39.4	60.6
1.5	97.8	2.2	52	4.7	43.3	56.7
1.7	95.2	4.8	7.4	43.9	48.7	51.3
2	98.1	1.9	28.3	17.5	54.2	45.8

Tabla 2. Resultados de las pruebas de finales de lixiviación y calcinación empleando ácido acético glacial.
Fuente: Elaboración propia, 2023.

4.2 *Análisis de los resultados de las pruebas de remoción de plomo con EDTA*

Se puede observar en la Tabla 3 y Tabla 4 los resultados obtenidos de las pruebas de remoción de Pb y Mg con EDTA a 0.01M y 0.02M respectivamente y que fueron analizadas por Espectrometría por Absorción Atómica.

De acuerdo con los resultados mostrados en la Tabla 3 se puede establecer que se puede obtener una alta remoción de Pb con bajo arrastre de Mg lo que indicaría el uso del EDTA para elaborar un procedimiento selectivo, podemos ver entre el tiempo 30 y 40 min la mejor remoción de Pb y menor arrastre de Mg. De acuerdo con la Tabla 4 en la que se duplicó la concentración de EDTA se tiene una mayor remoción a un tiempo mucho menor que favorece el menor consumo de energía además que se confirma la selectividad y un uso eficiente en consumo de reactivo.

4.3 *Análisis de la formación de cloruro de plomo*

Una vez formado el complejo quelante (EDTA y una metal), que en síntesis significa que el Pb ha sido atrapado por el reactivo orgánico aparece la necesidad de poder liberar el Pb y poder recuperarlo de alguna forma, es ahí cuando entra en contexto un análisis de química orgánica en el que para poder liberar un complejo quelante hay que degradarlo o simplemente romperlo, y para la necesidad de un ácido fuerte que para este caso se optó por facilidad de acceso el ácido clorhídrico, que una vez destruye el complejo quelante y libera el Pb se daría la reacción para formación del cloruro.

t (min)	Pb (mg/L)	Mg (mg/L)	t (min)	Pb (mg/L)	Mg (mg/L)
0	0.12	0.17	20	1614.00	70.00
1	1525.00	402.00	30	1644.00	27.79
2	1624.00	488.00	40	1634.00	10.96
3	1644.00	458.00	50	1634.00	0.97
4	1685.00	460.00	60	1525.00	0.48
5	1654.00	403.00	80	1664.00	1.75
6	1634.00	465.00	100	1624.00	0.50
10	1624.00	395.00	120	1725.00	0.72

Tabla 3. Resultado de Análisis de Soluciones Filtradas para 0.01M
Fuente: Elaboración propia con resultados de Absorción Atómica, 2024.

t (min)	Pb (mg/L)	Mg (mg/L)	t (min)	Pb (mg/L)	Mg (mg/L)
1	2920	33.86	5	2978	43.48
2	3037	18.43	6	3025	11.73
3	3025	32.89	10	3037	27.79
4	3014	27.04	20	3025	18.43

Tabla 4. Resultado de Análisis de Soluciones Filtradas para 0.02M
Fuente: Elaboración propia con resultados de Absorción Atómica, 2024.

5. Conclusiones

De acuerdo con los resultados de la caracterización mineralógica se comprobó que el plomo estaba presente en la copela en forma de PbO (como masicotita en 8,9 % y litargirio en 12,0 %) y con presencia de periclasa en 79,0 %. Al hacer el análisis por difracción de Rayos-X se descubrió que las muestras de copelas tenían un alto contenido de plomo con 20,9 %.

Los residuos sólidos luego de la lixiviación con ácido acético glacial no presentaron rastros de plomo en su composición. Una vez que se hizo la caracterización del residuo, se comprobó que su composición fue de la periclasa (MgO) y el cuarzo (SiO2).

En las muestras calcinadas si se comprobó que el ácido acético glacial no solo remueve el plomo sino también el magnesio y los resultados llegan a casi 50% de cada uno de ellos.

Los resultados de espectrometría por absorción atómica confirman la eficiencia y selectividad del EDTA para remoción de metales pesados, tal como el plomo. Por tanto, se comprobó que el EDTA remueve gran cantidad de plomo y muy poquita cantidad de magnesio, es decir el EDTA remueve casi al 99% del plomo de la copela.

Al hacer las pruebas de ataque ácido en las muestras de plomo recuperadas con EDTA, conviene trabajar a una concentración máxima de 6N, ya que los precipitados se formaron a volúmenes bajos de consumo de ácido y de usar una mayor concentración la solución rica en Pb podría saturarse y no precipitaría.

Finalmente se logró demostrar la viabilidad de remoción del Pb proveniente de copelas y la posibilidad de generar una materia prima a partir de un desecho utilizando EDTA.

A partir de las pruebas de laboratorio se demuestra que es técnicamente posible un proceso hidrometalúrgico para el reciclaje de plomo proveniente de los residuos de copelas utilizadas en el laboratorio, brindándonos alternativas para la reutilización del plomo y también nos abre la posibilidad para evaluar si el residuo sólido de lixiviación, que se obtiene libre de plomo, podría utilizarse nuevamente en el proceso de armado de nuevas copelas.

Referencias

Cerceau, C. I., de Freitas Carvalho, C., Rabelo, A. C. S., Dos Santos, C. G., Gonçalves, S. M. D. y Varejão, E. V. V. (2016). Recovering lead from cupel waste generated in gold analysis by Pb-Fire assay. *Journal of environmental management*, 183, 771-776. http://dx.doi.org/10.1016/j.jenvman.2016.08.052

Ruiz Dulanto, L. F. y Lima Gonzales, E. Y. (2018). *Evaluación de la recuperación de plomo metálico por el método de Lixiviación a partir de las copelas usadas en el análisis de oro y plata por el método gravimétrico Fire Assay.* [Tesis de fin de Grado] Universidad San Agustín. https://n9.cl/5jdzf

Rosell Gutiérrez, M. D. F. y Calderón Velasco, G. E. (2014). *Recuperación de plomo, a partir de copelas empleadas en el proceso de análisis de oro por el método Fire Assay.* Empresa Century Mining Perú SAC y escalamiento del proceso. http://repositorio.unsa.edu.pe/handle/UNSA/4012

Solano Toledo, S. A. y Cabrera Marín, C. D. (2020). *Evaluación del proceso de recuperación de sales de plomo de copelas usadas en la industria minera.* [Tesis de fin de grado] Universidad de Cuenca https://n9.cl/5h5u3w

Morales, S. P., Cardona, J. M. G., Arango, J. M. P. y Arboleda, A. F. (2024). Recuperación de litargirio a partir de los residuos del proceso de ensayo al fuego en la cuantificación de metales. *Vía innova*, 11(1), 231-253. https://doi.org/10.23850/2422068X.6823

Mpofu, I. S., Muleya, E. y Mutatu, W. (2016). The optimization of lead electrodeposition from leachant of lead laden cupels. *Open Access Library Journal*, 3 (7), 1-11. http://dx.doi.org/10.4236/oalib.1102776

Palden, T., Machiels, L., Onghena, B., Regadío, M. y Binnemans, K. (2020). Selective leaching of lead from lead smelter residues using EDTA. *RSC advances*, 10 (69), 42147-42156. https://doi.org/10.1039/d0ra08517k

4

RECOMENDACIONES SOBRE LAS CONDICIONES GENERALES DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA DE LAS OBRAS ARTISTICAS

María del Carmen Bellido-Márquez
Universidad de Granada (España)

El presente texto nace en el marco de la Acción Integrada realizada entre la Universidad de Granada (España) y la Universidad de Beira Interior (Portugal), dentro del Plan Propio de la Universidad de Granada. Referencia: PP2015-AI02.

1. Introducción

Las condiciones generales de conservación de las obras de arte son recomendaciones que favorecen su conservación preventiva. Estas se establecen con unos parámetros medioambientales preventivos y de seguridad acordes a su mantenimiento y a su óptima durabilidad.

Los agentes de deterioro que afectan a las obras artísticas y que han de tenerse en cuenta pueden ser intrínsecos y extrínsecos. Los primeros corresponden a su propia naturaleza, a la aplicación de sus técnicas y a los procesos de su creación; los segundos dependen de factores externos a ellas, debido a inadecuadas condiciones ambientales o a actuaciones humanas. Ambas las alteran en mayor o menor medida, a causa de su combinación e incidencia. Respecto a los agentes intrínsecos de las obras de arte, es indudable la evolución material que éstas han tenido desde el siglo XIX a la actualidad, pues el objeto artístico se ha valorado desde el punto de vista de su carga intelectual y el artista ha buscado la investigación plástica para tener un estilo personal propio, que ha sido considerado en detrimento de la técnica tradicional (Llamas, 2009).

Por otro lado, los agentes de deterioro extrínsecos están relacionados con las condiciones medioambientales a las que estén sometidas las obras: humedad, temperatura, iluminación, contaminación ambiental y biodeterioro. Como agentes de deterioro extrínsecos accidentales se encuentran las catástrofes naturales. Y respecto a la agresión humana, se hallan, entre otros, el incendio provocado o accidental, el robo, el expolio, el vandalismo y el abandono, por lo que se deben tener en cuenta las condiciones de evacuación, el plan de emergencias y un buen plan de seguridad para las obras. Tam-

bién, los principales agentes de deterioro asociados a la manipulación y almacenaje de las obras provienen de los procesos que se derivan de ellos: el traslado, la manipulación, los seguros inadecuados y las malas condiciones de préstamo (Rico, 2006).

2. Objetivos

Este estudio pretende ofrecer a las personas interesadas una mayor facilidad para consultar y poder determinar cuáles son las recomendaciones generales de conservación preventiva de las obras de arte y así poder aplicarlas bajo un criterio consensuado.

Por lo tanto, el objetivo general de esta investigación es ofrecer al interesado una guía contrastada sobre las recomendaciones generales de conservación preventiva de las obras de arte para optimizar la conservación de su materialidad.

3. Metodología

La metodología de investigación utilizada ha sido de tipo cualitativa y de método inductivo (Ruiz-Olabuénaga, 2013).

El objeto de estudio de esta investigación ha sido material bibliográfico referente al tema de indagación y el método ha desarrollado el examen de dicho material, centrado en la revisión, comparación y análisis de los principales documentos que dictaminan las medidas de conservación preventiva de las obras de arte, concluyendo con la presentación de un texto de consulta fácil y manejable para los estudiantes o profesionales en la materia (Martínez-Barragán, 2011).

4. Resultados/discusión

Los factores intrínsecos de deterioro de las obras de arte deben estudiarse específicamente para cada una de ellas, mientras los extrínsecos son propuestas generales, tales como las que seguidamente se exponen; ambas se deben combinar adecuadamente.

4.1 *Principales agentes de deterioro extrínsecos y condiciones de conservación*

4.1.1 Humedad

La humedad de un espacio se estudia en términos de humedad relativa (HR). Su origen puede ser arquitectónico (estructural, externo o interno del edificio) (De Guichen y De Tapol, 1998).

La humedad está directamente relacionada con la temperatura (T). Generalmente, al subir la temperatura baja la HR y a la inversa (Michalsky, 1992). Las

fluctuaciones de ambas suponen un problema para la conservación de las obras de arte, pues dan lugar a la contracción y dilatación de materiales higroscópicos (Rico, 2009).

Una medida estándar que se considera adecuada, generalmente, para la HR es un mínimo de 45 % y un máximo de 65 %, con oscilación de ± 2 %, considerando el rango óptimo en 55 % de HR (con oscilación de ± 2 %). Aunque esto depende, directamente, de los materiales a conservar (Rico, 2009), variando considerablemente los rangos adecuados de humedad para cada uno de ellos (Herráez y Rodríguez, 1989, 1991).

La HR actúa inadecuadamente tanto por exceso como por defecto. La humedad excesiva constante superior al 75 % puede provocar: debilitación de adhesivos, pudrimiento de cola, cambios de tamaño de los materiales (madera, papel, tela, etc.), manchas en el papel, la tela, la vitela, etc., corrimiento de tintas, enmohecimiento del cuero, aumento de la corrosión de los metales, adherencia de hojas de papel, hongos, manchas, ablandamientos, aparición de sales, opacidad del vidrio, etc. (Rico, 2009). Además, un ambiente con alta concentración de humedad relativa y alta temperatura beneficia la propagación de ataques biológicos (plagas). Mientras que la sequedad excesiva constante inferior al 35 % puede producir: fragilidad y desecación material, deterioro en maderas y marqueterías por contracción, tensión de las telas, reducción dimensional, agrietamiento de capas pictóricas, etc.

4.1.2 Temperatura

La temperatura es un agente de deterioro que por sí misma resulta menos dañina que la humedad, pero que, unida a ésta, en caso de cambios bruscos o excesos, provoca importantes alteraciones en los bienes culturales. La elevación de ésta beneficia la velocidad de reacción de los procesos químicos, pues un aumento de 10 ºC de la temperatura duplica la velocidad de los procesos reproductores del moho y favorece el desarrollo de microorganismos; también, provoca la evaporación del agua de composición de los materiales, dando lugar a su sequedad y deshidratación (Rico, 2009).

La cantidad de vapor de agua que puede contener un volumen de aire depende de la temperatura. A mayor temperatura, mayor cantidad de vapor de agua. Se dice que el aire está saturado cuando éste alcanza el 100 % de HR. Si se sigue produciendo más vapor de agua o si la temperatura baja de manera repentina, éste se enfría y se condensa, dando lugar al depósito de gotas de humedad sobre las superficies. El agua condensada puede llegar a presentarse en forma de escarcha cuando la temperatura es muy baja. El depósito de agua condensada sobre las superficies de las obras de arte supone un agente de deterioro importante.

La temperatura recomendada varia según los materiales, pero una buena recomendación general establece su rango entre 18 ºC y 22 ºC con una oscilación de ± 2 ºC. Lo mejor es mantener los parámetros de HR y temperatura y corregir los excesos con sistemas de control.

4.1.3 Contaminación ambiental

Los agentes de deterioro presentes en el aire puro de la atmósfera que pueden ocasionar deterioros en las obras de arte son diversos. La presencia de oxigeno desencadena reacciones de oxidación en algunos materiales como los metales y los tejidos. La excesiva concentración de vapor de agua genera alta humedad que, unida a los impurezas contaminantes, provoca manchas y oxidaciones (Valentín, 2009).

En las ciudades industriales o de mucha polución se presenta una alarmante contaminación química generada por diversos tipos de gases contaminantes. En estos lugares, el aire suele estar compuesto por impurezas/aerosoles diversos, como: partículas de carbón o de alquitrán, hollín, polvo o sales. Éstos originan costras y manchas importantes en las obras artísticas, principalmente, en las expuestas al exterior. Cuando las costras y manchas se localizan en materiales porosos, como pueden ser textiles, materiales etnográficos, papel etc., originan mayores daños, pues éstos resultan ser muy higroscópicos (Rico, 2009); también, estos agentes nocivos desencadenan reacciones químicas y dan lugar a suciedad y máculas.

Para eliminar la contaminación ambiental en el interior de los edificios se deben colocar filtros de partículas de carbón en los sistemas de refrigeración. La presencia de gases ácidos se controla mediante el lavado del aire en baños de agua alcalina (Llamas, 2009).

4.1.4 Iluminación

La luz afecta a muchos materiales de las obras de arte por ser una energía electromagnética radiante utilizada por muchas sustancias para alcanzar los niveles energéticos necesarios que les permiten reaccionar, aunque también es un elemento necesario para la observación del espectador, por eso se debe establecer un equilibrio entre el beneficio que supone para éste, el gasto energético y el daño que puede provocar en las obras.

Los factores a tener en cuenta en la alteración de los objetos de arte por causa de la iluminación son: la intensidad de la radiación o iluminancia, la cantidad de luxes, la duración de la exposición lumínica, la distancia del objeto a la fuente de luz (a mayor distancia, menor alteración y viceversa) y las propiedades intrínsecas de los objetos. Estos factores los hacen más o menos sensibles a ella (Hernández, 1998).

En el espectro electromagnético hay diferentes tipos de radiación u ondas, que varían dependiendo de la longitud de onda y frecuencia. Dentro de él se encuentra el espectro visible, situado entre los 400 a 700 nm. Los rayos ultravioletas (UV) presentan una radiación inferior a los 400 nm y los rayos infrarrojos (IR) se emiten con una radiación superior a los 750 nm. Ambos resultan dañinos para las obras de arte. En iluminación, se recomienda reducir la incidencia de todas las radiaciones innecesarias para la percepción visual apropiada estándar.

Las alteraciones debidas a la luz se producen por procesos químicos, físicos y de biodeterioro. Los procesos químicos se generan por la actuación de los rayos IR (aumento de la temperatura) o por los rayos UV (rotura de enlaces químicos provocada por la energía de los fotones). El proceso físico tiene lugar porque la luz permite alterar las propiedades mecánicas de las obras. El biodeterioro también se ve incrementado por la luz, debido a su efecto térmico, que junto a la HR inadecuada más la escasa ventilación benefician la proliferación de microorganismos (Hernández, 1998).

En general, los materiales se clasifican por su sensibilidad a la luz en: poco sensibles, moderadamente sensibles y muy sensibles. Entre los poco sensibles están los materiales inorgánicos como la piedra, la cerámica y el metal con una exposición recomendada de hasta 300 luxes (lx). Entre los materiales medianamente sensibles están la pintura al óleo y al temple, además de los cueros sin teñir, entre otros; se le recomienda una exposición máxima de 150 luxes. Entre los materiales especialmente sensibles a la luz se encuentran el papel (grabados, dibujos, manuscritos, sellos, etc.), los tejidos (lienzos, trajes), acuarelas, pinturas a la aguada, tapices, pieles teñidas, plumas, ejemplares botánicos y especímenes naturales, en general; se recomienda para ellos una exposición máxima de 50 luxes y evitar su exposición a la luz natural. También, los efectos de la degradación lumínica son acumulables en el tiempo e irreversibles, por lo que se ha de controlar la intensidad de la luz y el tiempo de exposición de las obras.

4.1.5 Agentes biológicos

Los agentes biológicos que afectan a los materiales de las obras de arte están formados por microorganismos (bacterias) y organismos vivos como los vertebrados, insectos en general y xilófagos en particular, moluscos, crustáceos, hongos, líquenes, algas y la acción humana. Generalmente, se desarrollan con alta temperatura, humedad elevada y presencia de oxigeno, pero los hongos necesitan escasos niveles de oxigeno e iluminación. Sin embargo, las algas necesitan la luz para producir la fotosíntesis (Caneva *et al.,* 2000). Los xilófagos utilizan la madera como alimento y los vertebrados como materiales para sus nidos, hormigueros o panales. Sobre la piedra, los hongos, líquenes y algas producen sustancias ácidas que favorecen la descomposición pétrea.

Para reducir el ataque de los agentes biológicos, se procede al control de la humedad y la temperatura, unido a la aplicación de fungicidas para la desinsectación o desparasitación, pero estos productos resultan tóxicos para el ser humano. Un método del control biológico es el cambio de la obra a un ambiente cerrado de atmósfera artificial, donde se controla la humedad y la temperatura y también se elimina el oxigeno, cambiándolo por un gas noble hasta producir la muerte del agente biológico por asfixia. Este tratamiento es inocuo y eficaz para los materiales, pero para que sea duradero se deben evitar las condiciones ambientales en las que se encontraba la obra previamente a su desparasitación y si no es así, volverá a ella la reaparición del deterioro (Valgañón, 2008).

4.1.6 Incendio

El incendio es un agente de deterioro altamente destructivo que destroza y devasta numerosos materiales orgánicos como maderas, cueros, vitelas, papeles, tejidos, telas, pigmentos, lacas, etc., hasta su total incineración.

Los incendios pueden producirse por causas humanas (intencionadas, imprevistas o negligencias), por accidente (cortocircuito, fuego fortuito, etc.) o naturales (tormenta eléctrica). En cualquier caso, la incidencia del fuego debe prevenirse en los lugares donde se exponen y almacenan obras de arte con la existencia de un plan antiincendios eficiente y comprobado asiduamente, apoyado en medidas de seguridad generales, bajo el seguimiento de la normativa legal al respecto (Buces y Herráez, 2009). Además, se deben seguir las normas de seguridad propias del recinto, la planificación de la evacuación y la protección de las obras de arte y de las personas (Román, 2009).

Para evitar accidentes, está prohibida la colocación de cuadros de luz en los almacenes y en los talleres de restauración. Estos últimos son zonas de alto riesgo de incendio, debido a que en ellos existen sustancias altamente inflamables, como disolventes.

4.1.7 Robo

Muchos son los robos de obras de arte que se han dado a lo largo de la historia, produciendo su pérdida temporal o definitiva.

Generalmente, los delincuentes pertenecen a bandas internacionales que conocen las redes de distribución y las rutas hacia coleccionistas privados de Estados Unidos, Japón, Italia, Suiza, etc. La INTERPOL persigue estos delitos, pues se trata de casos de implicación internacional.

Sin duda, Internet favorece el tráfico de las piezas artísticas, pero también es útil en la lucha contra la delincuencia. Existen listas y tesauros de objetos robados, disponibles para la consulta, que permiten comprobar si las obras a adquirir son o no piezas robadas.

4.1.8 Expolio y destrucción bélica

El expolio de obras de arte en conflictos bélicos y su destrucción total o parcial también han sido factores causantes de la pérdida total o parcial de muchas de ellas a lo largo de la historia. Esto ocurrió durante Guerra de la Independencia de España (1808-1814). También, es de recordar las numerosas obras religiosas que fueron quemadas en la Guerra Civil Española (1936-1939), si bien, es merecedora de ser citada la afortunada evacuación de las obras del Tesoro Artístico Nacional Español en dicha contienda y por parte del Gobierno de la República y las autoridades culturales internacionales. En este conflicto, el Museo del Prado sufrió bombardeos, pero gracias a dicho traslado, sus obras y las que almacenaba no

se vieron afectadas. Además, son muy conocidos los expolios que el ejercitó nazi realizó en los países ocupados durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

4.1.9 Vandalismo

Los atentados cometidos a obras de arte por vandalismo también han sido más frecuentes de lo deseado, habiendo llegado a dañar numerosas piezas y aunque, afortunadamente, algunas de ellas han podido ser restauradas, han quedado por siempre mermadas sus cualidades físicas de conservación, incluso, habiéndoles sido restituido su valor estético original. Como ejemplo de ello, se recuerda el ataque sufrido por la *Venus del espejo* de Velázquez, que el 10 de marzo de 1914 fue atacada por Mary Richardson con una afilada hoja de cuchillo en la National Gallery de Londres. Otra obra de arte importante, víctima del ataque humano, fue *La Piedad* de Miguel Ángel en la Basílica del Vaticano. Esta fue golpeada el 21 de mayo de 1972, presentando numerosos daños por roturas y golpes. También, en septiembre de 2020 unos jóvenes robaron el brazo de la escultura de *Las Cibeles* de Madrid, el cual fue hallado por parte de la policía días más tarde en un contenedor de basura, pero no se encontró su mano.

4.1.10 Catástrofes naturales

Las catástrofes naturales también son, por desgracia, causas de deterioro de las obras de arte, como el terremoto de Lisboa, ocurrido el 1 de noviembre de 1755, que afecto a numerosos edificios de gran parte de Portugal y España. Otro caso fue la inundación sufrida el 4 de noviembre de 1966 en Florencia, que anegó su Biblioteca Nacional, con el consiguiente daño que produjo en numerosos documentos, pero los daños causados al *Crucificado* de Cimabue fueron considerados como la mayor pérdida producida por el suceso. También, un importante terremoto, ocurrido en la región de Umbría (Italia) el 26 de septiembre de 1997, dañó considerablemente los frescos de la Basílica de San Francisco de Asís, afectando a obras de Giotto y Cimabue.

Ante este tipo de catástrofes naturales, sólo se puede actuar con la prevención, optando por la conservación preventiva y teniendo preparado un plan de emergencia adecuado. Después del daño, la restauración es la solución, hasta donde ésta es posible.

4.1.11 Seguridad y plan de emergencia

La seguridad se encarga de controlar y minimizar los daños que pudieran producirse por múltiples causas a personas (trabajadoras o visitantes), obras y edificios relacionados con las obras de arte.

Para diseñar un plan de seguridad eficiente, en primer lugar, se realiza un análisis e identificación de los riesgos que pudieran acontecer y la probabilidad de que ocurran.

A partir de ahí, se estudia la seguridad del edificio, de sus instalaciones y de los medios con los que se cuentan, además de la capacidad del personal vigilante, de las características de la colección, del valor en que se pueden asegurar las obras, etc.; seguidamente, se diseñan mediadas oportunas para mantener bien custodiados los bienes, combinando una coordinación efectiva entre los medios físicos, electrónicos y humanos.

Los sistemas de seguimiento apropiados para la seguridad son: circuitos internos de cámaras de vigilancia colocados en el interior y el exterior de los edificios, detectores de metales en las entradas, escáner, detectores de presencia conectados a alarmas, sistemas de alarmas, control general de sistemas y detectores de incendios (Román, 2009).

Los mecanismos de control relacionados directamente con la seguridad son: utilización de cerramientos apropiados en los edificios, instalación de cerraduras de seguridad, cordones de seguridad, vitrinas, peanas, personal vigilante de sala y personal vigilante de fuerzas de seguridad, ambos grupos de personas deben estar coordinados conjuntamente y contar con la formación y capacitación necesarias para actuar en caso de emergencia (Román, 2009). También, todo lugar donde se exponen obras de arte debe reunir las condiciones apropiadas para su evacuación y la de las personas en caso de emergencia, según la normativa en vigor.

4.1.12 Manipulación y movimiento de obras de arte

La manipulación y movimiento de obras de arte son hechos que se vienen dando desde muy antiguo. Se suelen realizar por cambios de ubicación o por préstamo para su exhibición en otra institución; hoy día, se consideran los momentos de su máximo riesgo. Por ello se aconseja reducirlos al mínimo y ser siempre realizados y supervisados por especialistas (Ortega, 2009), como el conservador y/o la figura del «correo de obras de arte».

Cuando se organiza el préstamo de una obra de arte se advierte tener en cuenta la conveniencia del mismo, atendiendo a la naturaleza material de la pieza, a su estado de conservación, al embalaje, al control de las condiciones ambientales durante el transporte, a la seguridad en el trayecto, al tipo de transporte, a los permisos adecuados, a los documentos de préstamo, a la entrega y recepción adecuadas, al recorrido a seguir, etc. Sobre el recorrido, se debe prever el tamaño de la obra con respecto a las dimensiones de los vanos que debe atravesar (puertas, ventanas, muelles, cristaleras, etc.). La manipulación directa de una obra de arte se debe hacer con guantes blancos y limpios de algodón, bajo los cuales se han de colocar otros de látex, evitando dejar marcas y huellas en ella.

Para el embalaje y el transporte, las empresas especializadas disponen de cajas especiales y vehículos apropiados, todos con los mejores sistemas de seguridad, como carrocerías térmicas y semi-blindadas, suspensión neumática, sistema de alarma anti-robo, sistema de detección y extinción de incendios, aire acondicionado, control y programación de HR y temperatura, sistema GPS (sistemas de localización, control y seguridad) y plataformas elevadoras que permiten subir las

obras desde el suelo hasta la base del camión de transporte. Igualmente, en los aviones se controlan sus características, la manipulación, las condiciones ambientales de almacenaje en la bodega, la colocación direccional de la obra respecto a la dirección del trayecto, etc. (Ortega, 2009).

También, lo ideal es que existan muelles de carga-descarga y salas de embalaje-desembalaje en los lugares de exposición, donde se recomienda depositar las obras en préstamo tras el viaje y durante veinticuatro horas antes de su desembalaje (Ortega, 2009).

4.1.13 Seguros y condiciones de préstamo

Los seguros de obras de arte son una parte importante para garantizar su futuro, aunque su daño o pérdida total o parcial no queda reemplazada por una suma de dinero. Debido a ello, muchas obras de arte son imposibles de asegurar, valga como ejemplo que el *Guernica* viajó sin seguro desde Nueva York a Madrid en 1981, aunque está estipulado que el préstamo de una obra de arte cuente con un seguro de ella por parte de una compañía especializada. El tipo utilizado, generalmente, es el denominado «seguro clavo a clavo», que cubre desde los preparativos de su traslado, hasta que ésta vuelve a ser instalada en su lugar de origen, incluyendo transporte, embalaje y exhibición.

Las condiciones de préstamo son establecidas por los poseedores o depositarios de las obras y se establecen en función de criterios de conservación, valor artístico, etc.; aunque existen algunas obras que no se prestan, salvo rarísimas ocasiones, como *Las meninas* de Velázquez.

4.1.14 Almacenamiento

El almacenamiento de obras de arte no es una tarea fácil. Se necesita contar con los espacios adecuados. Por lo general, se suele hacer en las dependencias de los museos o galerías, donde se pueden encontrar diferentes estancias para ello, cada una de ellas dotadas con el mobiliario específico para contenerlas según su tipo. También existen empresas especializadas para el almacenamiento de obras de arte.

Los lugares destinados a almacén o salas de reserva deben ser espaciosos (evitando aquellos en que sea de difícil la maniobrabilidad), tener buena accesibilidad (eliminando las barreras arquitectónicas), buena ventilación, salida de emergencias, control de iluminación, plan de evacuación para casos necesarios, mecanismos de alarma, detectores de presencia e incendios, mobiliario adecuado —como estanterías y peines deslizantes—, además de estar provistos de materiales envolventes con pH neutro y sin carga de electricidad estática para evitar el polvo, etc. (Hernández, 1998). Se debe evitar que haya cerca de ellos fuentes de humedad, como pozos, aljibes, etc. y cuadros de luz eléctrica para eliminar incendios; no hacer uso de la iluminación cuando no sea necesaria; y se suelen utilizar en ellos lámparas de tubos fluorescentes (iluminación eficiente, bajo costo

y larga vida útil), aunque, en algunos casos, se usan lámparas LED por su menor emisión de calor.

Un factor importantísimo en el almacenaje de obras de arte es el control de las condiciones medioambientales (De Guichen, 1988), la limpieza (polvo y suciedad), la pureza del aire y la prevención y tratamiento de ataques biológicos, por eso la arquitectónica de estos espacios ha de estar protegida por los aislantes necesarios que ayuden a mantener un buen control medioambiental y los materiales utilizados en ellos para el revestimiento de suelos, paredes, estanterías, contenedores, cajas, palés, peines, etc., no deben ser ácidos u oxidantes, ni emitir vapores corrosivos o ser susceptibles de padecer el ataque biológico, esto perjudicaría, notablemente, a los objetos almacenados. También, se debe evitar en ellos el depósito de útiles de limpieza que puedan generar daños diversos en las obras (Buces y Herráez, 2009).

5. Conclusiones

Los principales conclusiones de la investigación ofrecen las condiciones generales de conservación preventiva de las obras de arte, según la naturaleza de los materiales de que estas estén hechas.

En este sentido, una medida estándar para la humedad relativa (HR) es un mínimo de 45 % y un máximo de 65 %, con ± 2 % de oscilación, considerando el rango óptimo en 55 % de HR (± 2 %).

De igual modo, la temperatura aconsejada varía según los materiales, pero una buena recomendación general establece su rango entre 18 ºC y 22 ºC, con ± 2 ºC de oscilación.

También, hay que eliminar los agentes nocivos que pueda contener el aire, como: compuestos de azufre, carbono, nitrógeno, cloro, flúor, particular inorgánicas y orgánicas, ozono, oxidantes y agentes bióticos.

Además, la iluminación aconsejada está supeditada a la sensibilidad del material: material poco sensible = hasta 300 lx; material sensible = hasta 150 lx; material muy sensible = hasta 50 lx. Y se deben evitar las radiaciones innecesarias, en especial las UV, y limitar la exposición a la luz de materiales sensibles.

Por su parte, los agentes biológicos de los cuales deben preservarse las obras de arte están formados por microorganismos y organismos vivos diversos, que se deben evitar con la fumigación y el cerramiento adecuado de los espacios.

Por otro lado, los agentes naturales, principales, que pueden evitarse con medidas adecuadas de seguridad son: el incendio, la inundación y el terremoto. Y los humanos son: el robo, el expolio, el vandalismo o la agresión intencionada, la mala manipulación y el abandono. Ante los agentes naturales y los humanos, lo mejor es disponer de un buen plan de seguridad y emergencia y contratar seguros, medios y personal adecuados para los traslados por préstamos de las obras de arte.

Se concluye con la determinación de que ha sido posible recopilar la información analizada en un texto concreto, fácil de consultar y que ofrece al interesado

una serie de recomendaciones consensuadas para ser aplicadas en la conservación preventiva de las obras de arte, teniendo en cuenta que, ante una colección de obras de diferentes naturalezas materiales, los criterios de conservación preventiva deben estar ajustados a la más sensible y, a partir de ellos, las demás obras también quedarán protegidas. Con ello, se ha cumplido con el objetivo de la investigación, aunque quedan nuevas líneas de investigación abiertas en el estudio, como la conservación de las obras digitales-virtuales y el derecho a la propiedad intelectual del autor, etc. de dichas obras.

Referencias

Buces, J. y Herráez, J. A. (2009). El almacén de bienes culturales. En J. C. Rico (ed.), *Los conocimientos técnicos: museos, arquitectura, arte* (pp. 407-432). Silex.

Caneva, G., Nugari, M. P. y Salvadori, O. (2000*). La biología en la restauración.* Nerea.

De Guichen, G. (1988). *Climate in museums: measurement* (2ª ed.). ICCROM.

De Guichen, G. y De Tapol, B. (1998) *Climate In museums: measurement.* ICCROM.

Hernández, F. (1998). *Manual de museología.* Síntesis.

Herráez, J. A. y Rodríguez, M. A. (1989). *Manual para el uso de aparatos y toma de datos de las condiciones ambientales en museos.* Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

Herráez, J. A. y Rodríguez, M. A. (1991). *Recomendaciones para el control de las condiciones ambientales en exposiciones temporales.* Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Llamas, R. (2009). *Conservar y restaurar el arte contemporáneo. Un campo abierto a la investigación.* Universidad Politécnica de Valencia.

Martínez-Barragán, C. (2011). Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, 1, 46-62. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4060381.pdf

Michalsky, S. (1992). Temperature and Relative Humidity: The Definition of Correct/Incorrect Values. En S. Michalsky (ed.), *A Systematic Approach to the Conservation (care) of Museum Collections*. Canadian Conservation Institute.

Ortega, A. (2009). Manipulación, embalaje y transporte de obras de arte. En J. C. Rico (ed.), *Los conocimientos técnicos: museos, arquitectura, arte* (pp. 381-405). Silex.

Rico, J. C. (2006). *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas.* Silex.

Rico, J. C. (2009). Soportes y materiales. En J. C. Rico (ed.), *Los conocimientos técnicos: museos, arquitectura, arte* (pp. 525-640). Silex.

Román, J. J. (2009) Seguridad. En J. C. Rico (ed.), *Los conocimientos técnicos: museos, arquitectura, arte* (pp. 321-377). Silex.

Ruiz-Olabuénaga, J. I. (2013). *Metodología de la investigación cualitativa.* Universidad de Deusto.

Valentín, N. (2009). La conservación y preservación de las colecciones en el museo. En J. C. Rico (ed.), *Los conocimientos técnicos: museos, arquitectura, arte* (pp. 265-337). Silex.

Valgañón, V. (2008). *Biología aplicada a la conservación y restauración.* Síntesis.

5

EL DISPOSITIVO ICONOTEXTUAL DE LA NOVELA GRÁFICA COMO ESPEJO DE LA AUTOIMAGEN FEMENINA: PERCEPCIÓN, EMOCIÓN, PROYECCIÓN

Tatiana Blanco Cordón
Universidad de Granada (España)

1. Introducción

La autoimagen femenina como percepción del propio cuerpo, apariencia y valor personal es un componente central de la identidad y la autoestima de la mujer constituida por una combinación de factores psicológicos, sociales, culturales y biológicos. La imagen personal constituye una problemática individual de amplia repercusión social que ha experimentado una crisis importante en los últimos tiempos, debido fundamentalmente al papel de los medios de comunicación y de las redes sociales que suelen promover ideales de belleza poco realistas, haciendo prevalecer cuerpos delgados, pieles perfectas y juventud eterna. La posición de comparación social derivada de la sobrexposición visual favorece situaciones de ansiedad e insatisfacción personal que, aunque pueden afectar a hombres y personas no binarias, en la mujer encuentra una población particularmente sensible.

Los TCA implican el desarrollo de una imagen corporal distorsionada y dependen tanto de factores internos —autoestima, percepción corporal—, como externos —presión social, cultura—. Aunque tal y como los conocemos hoy con las denominaciones de anorexia nerviosa, bulimia o trastorno por atracón, hay registros de comportamientos similares desde hace siglos. La predominancia de una imagen estandarizada e idealizada del cuerpo y de la apariencia física de la mujer ha aumentado exponencialmente en el último siglo, lo que ha tenido gran impacto en la salud mental y emocional (Pérez Martín, 2023). No obstante, la conciencia sobre este fenómeno está aumentando gracias entre otros a la creciente valorización de la diversidad corporal que plantea que la singularidad de cada cuerpo puede ser en sí misma portadora de belleza.

Por su parte, el vello corporal en la autopercepción femenina es asimismo un tema complejo que implica cuestiones de género, cultura, identidad, y presión social. En la mayoría de las culturas occidentales, eliminar el vello corporal visible

ha sido tradicionalmente un requisito estético imperante, lo que se ha normalizado hasta tal punto que muchas mujeres interiorizan la depilación como un acto de higiene personal, aunque el vello no sea sucio en sí mismo. La presencia de vello corporal puede generar sentimientos de vergüenza, incomodidad o falta de feminidad, producto de una socialización que asocia el cuerpo femenino con la suavidad, limpieza y perfección (Bartky, 1990, Wolf, 1990, Beauvoir, 1949). Las industrias de belleza han desempeñado un papel clave en reforzar esta expectativa. Sin embargo, en la actualidad ciertas mujeres desafían estas normas como forma de afirmación personal, empoderamiento o incluso resistencia política.

Las redes sociales y los medios de comunicación visuales han amplificado las expectativas estéticas, pero también han abierto espacio a movimientos contraculturales que promueven la aceptación del cuerpo natural. En esta línea de reparación de la autoimagen femenina, existen ciertas corrientes terapéuticas, educativas y sociales que desempeñan un papel de toma de conciencia y de comunicación primordial. Nos interesamos particularmente por la Programación Neurolingüística, según la cual si comprendemos cómo pensamos —procesos mentales— y cómo nos comunicamos —lenguaje—, podemos modificar comportamientos, romper bloqueos o reprogramar creencias limitantes.

La novela gráfica constituye una herramienta cultural clave para visibilizar problemáticas sociales, generar conciencia y promover el cambio. Su combinación de texto e imagen le otorga una potencia comunicativa única. Nuestro foco se coloca en un corpus constituido por dos novelas gráficas publicadas por la editorial Cambourakis en 2024 sobre el tema de la anorexia y del vello facial y corporal en la mujer. En ambas, las autoras presentan experiencias de personajes desde una perspectiva testimonial, documental e introspectiva, con un tono onírico y humorístico en algunos casos. Las numerosas referencias hipericónicas e hipertextuales a obras de la cultura popular y erudita aportan trasfondo, exigencia lectora y densidad intelectual a ambas novelas gráficas. La singularidad estética llega en algunos casos a tocar lo transgresivo y lo provocador. Ambas constituyen claros ejemplos de la consagración de la «Nouvelle Bande Dessinée» y la eclosión de la autoría intelectual femenina en la literatura gráfica historietística.

1.1 *Manger: narrativa iconotextual de los TCA*

Manger de Éléonore Marchal (2024) es una novela gráfica introspectiva, sensible y marcadamente humana, que aborda temas como la anorexia, la identidad y la resiliencia con gran cuidado artístico y emocional. A través de su protagonista Miss, se explora cómo, detrás de la angustia por el cuerpo, puede surgir una pulsión creativa que impulse una búsqueda de significado más rica y viva. Se muestra cómo comentarios sobre el peso o la apariencia desde edades tempranas en la familia y el entorno cercano pueden marcar profundamente. Desde muy joven, Miss piensa que no es lo bastante delgada para ser bonita y feliz. Ese pensamiento la lleva progresivamente hacia diversos TCA (anorexia, bulimia y ortorexia). La novela gráfica relata su descenso y conflicto interno mientras se

enfrenta a su relación con el cuerpo y la comida. A pesar del deterioro que vive, Miss tiene un sueño claro, convertirse en creadora de colores. Su obsesión es encontrar y capturar el verde, el rojo, el azul y el amarillo —símbolos de vida, energía y diversidad cromática— y embarcarse en un viaje interior de reconstrucción emocional a través del arte.

1.2 *La haine du poil: narrativa iconotextual del vello femenino*

La haine du poil de Juliette Mancini, Sara Piazza y Alexia Chandon-Piazza (2024) explora la relación ambivalente que muchas mujeres mantienen con su vello corporal, especialmente desde la adolescencia. La novela gráfica aborda la cuestión del vello en la mujer planteando las razones de la vergüenza y el rechazo que suele provocar, a la vez que reflexiona sobre su condición de tabú social desde su aparición en la pubertad a la edad adulta y cómo persiste incluso en edades más avanzadas cuando ya no están presentes.

Los principales personajes son una adolescente, insegura y apresurada por adaptarse a las normas sociales que condenan el vello; una psicóloga que aporta una perspectiva clínica y psicoanalítica sobre la internalización de la «haine du poil»; una esteticista que encarna la norma estética hegemónica y los rituales cotidianos de depilación; activistas feministas e históricas del arte que cuestionan las raíces ideológicas del tabú; y los propios pelos personificados que defienden su utilidad biológica y cuestionan la lógica de su erradicación.

2. Objetivos y metodología

Este estudio pretende proporcionar una mayor comprensión de la percepción y emoción derivadas de la autoimagen femenina, más concretamente, en lo que respecta al peso y al vello en el cuerpo de la mujer. Para ello, nos centramos en el estudio del dispositivo iconotextual de la novela gráfica como medio de expresión para tratar de comprender en qué medida afecta la cuestión de la apariencia física en la mujer.

Cada uno de los parámetros de análisis de los códigos textual y visual contribuye a calibrar la magnitud del fenómeno. A nivel iconográfico pondremos el foco en la semántica de la composición, la secuencialidad, las líneas, los colores, las referencias hipertextuales e hipericónicas, entre otros. A nivel textual, nos centraremos en la interpretación del significado según su contexto y los factores situacionales, así como en los procesos y representaciones mentales de la producción y decodificación del discurso, sin olvidar la importancia del silencio.

Nos interesa poner el foco en uno de los principios básicos de la PNL (Bandler y Grinder, 1975, O'Connor y Seymour, 1990): el mapa mental personal, inspirado en el padre de la semántica general, Alfred Korzybski. Según el filósofo y lingüista polaco (Korzybski, 1933), cada persona percibe el mundo de forma diferente. Lo importante no es la realidad objetiva, sino cómo la interpretamos. Además de

la PNL, para la elaboración de este estudio, se ha puesto la atención en teorías semiótica, de análisis del discurso, psicolingüística y pragmática lingüística.

La autoimagen femenina, y más concretamente, la cuestión del peso y del vello corporal encuentra una conexión esencial con los filtros neurológicos de cada sujeto de los que habla la PNL: la eliminación, que nos lleva a ignorar información; la generalización, que nos lleva a sacar conclusiones a través de pocos datos; y, sobre todo, la distorsión, que nos lleva a cambiar lo que percibimos.

En las dos novelas gráficas observamos que los problemas en la autoimagen femenina causados por cuestiones de peso o de vello corporal responden a menudo a mecanismos de eliminación, generalización y distorsión. Esto nos lleva a plantarnos la siguiente cuestión de partida: ¿en qué medida el código iconotextual de estas novelas gráficas permite visibilizar la complejidad de la autoimagen femenina y dar cuenta de la percepción, emoción y proyección experimentada por las mujeres?

3. Resultados

De manera general, con este estudio se ha podido comprobar que la expresión visual y verbal de experiencias traumáticas o limitantes contribuye a comprender el desencadenante, la intensidad y el impacto del trastorno, así como a tomar distancia con la imagen del propio cuerpo. A continuación, presentamos una muestra significativa de los resultados obtenidos en cada una de las novelas gráficas seleccionadas.

3.1 *El peso corporal*

El relato de *Manger* está dividido en tres partes, marcando evolución temporal y psicológica: infancia y aparición de la enfermedad; adolescencia

y anorexia; adultez con bulimia/hiperfagia, para cerrar en una fase de recuperación. Esta organización temporal refuerza el arco de transformación de la protagonista. De nuestro estudio, se desprenden los siguientes elementos fundamentales:

En lo que respecta a las implicaciones y el enfoque creativo, resaltaremos la crítica cultural sobre presiones sociales hacia la delgadez como requisito para sentirse bello o merecedor, así como la autoimagen y el significado personal. La búsqueda del color es una metáfora de su lucha por encontrar sentido y reconstruir su identidad, más allá del cuerpo.

Se utiliza una gama cromática intensa, de estética pop (sobre todo azules, verdes, rosas y amarillos), que se acentúa gracias a la coloración digital en Photoshop y al uso de una textura de rotulador hecha a mano (Le Roy Ladurie, 2024). La textura añade calidez y evita una apariencia demasiado fría o pulida, acercándola al tacto humano de la experiencia emocional. El diseño refuerza lo íntimo y artesanal, muy acorde con la narrativa personal.

Lo onírico y simbólico ocupa un lugar privilegiado. La narración está llena de símbolos visuales: la comida aparece en formas casi abstractas u oníricas, sin reducirse a ilustraciones realistas, manteniendo su carga emocional. Los personajes están a menudo caricaturizados o estilizados como personajes de animación, lo que añade una dimensión lúdica y protectora, inteligente frente a la sensibilidad del tema abordado.

La obra integra la danza en la composición gráfica: secuencias donde los cuerpos se arquean y se mueven rítmicamente, rompiendo la rigidez narrativa y visual del relato de enfermedad. Estos momentos de dinamismo visual funcionan como pausas vitales en el relato, conectando con el clímax emocional y simbólico (Le Roy Ladurie, 2025).

En esta doble página (fig. 1), destaca el cambio de ritmo en la percepción temporal con una viñeta única en la página donde la protagonista pasa de la quietud de una cocina (espacio doméstico de marcado simbolismo) perfectamente ordenada y despejada –reflejando un estado de serenidad mental– a una página compuesta de dieciocho viñetas y donde los objetos se agolpan entre la hipertrofia textual. Esta aceleración secuencial refleja el incremento vertiginoso de la ansiedad de la protagonista que pasa de permitirse mentalmente picar algo antes de la comida a arrancar con una lista atropellada de alimentos y argumentos para autoconvencerse y justificar la necesidad de un atracón.

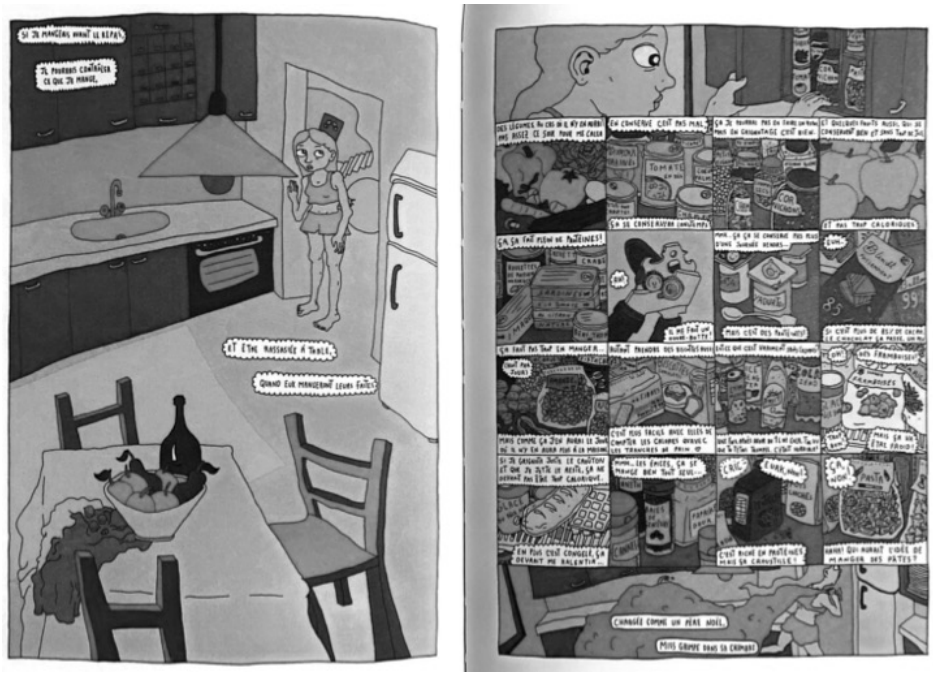


FIGURA 1. Doble página *Manger*.
Fuente: Marchal, 2024 (pp. 114, 115).

Este pasaje ejemplifica vivencialmente una fase prototípica de un TCA. La estructura fragmentada en pequeñas viñetas de la segunda parte, como un torbellino mental, en contraste con la primera, representa la rumiación interna de la protagonista. La ocupación del espacio y del discurso parece que impidiera imponer los criterios del sano juicio. Predominan los productos industriales: etiquetas, envases, colores llamativos, lo que representa la hiperabundancia artificial de opciones, pero sin nutrición real.

El texto en la página derecha no solo describe lo que se ve: lo contrapone, lo expande o lo contradice. En su conjunto, constituye una diatriba interna llena de dudas, contradicciones, comparaciones, juicios y ambivalencias. Se repiten conceptos –«graisses», «calories», «caloriques», «diététique», «protéines», «%»– que denotan hiperconciencia del marketing nutricional. Se sugiere desorden cognitivo pues no hay jerarquía, todo parece confuso. El uso de estructuras condicionales subraya la presión a la que se somete la protagonista, la atención minuciosa a la composición o aporte calórico de los alimentos marcando el nivel de obsesión y de autoexigencia de la protagonista, y por extensión, de los enfermos de este tipo de trastornos. Se percibe un patrón de autoevaluación constante, de tipo negativo. Como afirman Fairburn, Cooper y Shafran (2003, p. 509) «el sistema disfuncional de autoevaluación es clave en el mantenimiento de los trastornos alimentarios» pues aumenta la autoestima negativa central. En la misma línea, el estudio de Cooper (2005) pone de relieve el aumento de creencias nucleares negativas en adolescentes. Estos autores ponen de relieve que los pacientes con TCA desarrollan y mantienen un patrón persistente de autoevaluación negativa centrada en la apariencia corporal y el control alimentario, en lugar de valorar otros aspectos de su vida o identidad. El lenguaje está marcado por el metamodelo distorsionado: generalizaciones («en conserve c›est pas mal»), omisiones («En plus c›est congelé, ça devrait me ralentir...»), y distorsiones («les épices, ça se mange bien tout seul»).

Elemento	**Imagen**	**Texto**	**Relación**
Espacio	Cocina vacía vs alacena caótica	Reflexión emocional y crítica social	Imagen como entorno / texto como conciencia
Color	Rojos, rosas, fucsias: ansiedad, saturación	Vocabulario obsesivo sobre comida	Color potencia la urgencia mental
Forma	Espacio amplio vs viñetas pequeñas	Flujo de pensamiento inestable	Ritmo visual refleja pensamiento desorganizado
Tema	Relación con la comida, culpa, presión social	Comentario sobre lo «comestible» y lo emocional	Imagen y texto critican la cultura alimentaria

Tabla 1. Análisis iconotextual de *Manger.*
Fuente: Elaboración propia, 2025.

A través del texto y las elecciones visuales, se evidencia un sistema de creencias alimentado por la cultura dietética, el marketing nutricional y la culpa. Según la PNL, esta doble página es un claro ejemplo de diálogo interno disfuncional frente a una situación cotidiana, elegir qué comer, que se vuelve caótica por sobrecarga cognitiva, ansiedad y presión emocional

Sin adentrarnos con detalle en otros pasajes de la obra, presentaremos resultados observados de manera general. El uso de personajes-alegoría protege lo íntimo al tiempo que potencia las funciones narrativas: evita nombrar directamente personas reales, protege a seres queridos y permite explorar la vulnerabilidad sin exponerla completamente. La intertextualidad e intericonicidad desempeñan un papel protagonista vertebrando la novela gráfica con referencias pictóricas y literarias que aparecen repertoriadas al final (pp. 258, 259). Desde Van Gogh (*Los comedores de patatas*), Cézanne, O'Keeffe, hasta mangas o series con personajes con TCA (Skins, My Fat Diary, To the Bone…). Estos guiños conectan la experiencia personal con un corpus artístico y cultural más amplio, reforzando la dimensión colectiva del relato.

Nos interesa destacar el contraste entre lo visual y lo textual. Las imágenes a menudo presentan bloques de color sencillo con escaso texto, mientras que la narración interna (a veces muy lírica o introspectiva) se reserva para momentos clave. Este contraste da ritmo: lo visual habla por sí mismo, y lo textual centra la atención en la emoción, los silencios y las reflexiones.

3.2 *El vello corporal*

En la novela gráfica *La haine du poil*, la narración no está centrada en una sola voz: se articulan voces de una chica adolescente, grupos mixtos de adolescentes, una psicóloga, una esteticista, una historiadora del arte, activistas y hasta los propios *poils*. Esta pluralidad de voces crea un tejido argumental donde el discurso médico, social y personal entra en tensión.

El encuadre a veces fragmenta cuerpos (por ejemplo, axilas, piernas estrechas) como viñetas-collage, lo que enfatiza la visión social del cuerpo por partes más que como un todo. Esta estructura iconográfica refleja cómo el discurso normativo descompone el cuerpo femenino en zonas a controlar o censurar. El uso de viñetas humorísticas interrumpe discursos rígidos y autoritarios (como el mandato social de depilación), reemplazándolos por la carcajada, grafismos caricaturescos, onomatopeyas y colores vivos refuerzan el mensaje humorístico-crítico.

Observamos un tono reflexivo y explicativo con un registro cercano a lo clínico y académico, pero accesible, que articula: argumentos históricos (mitos como Medusa, Samson), datos antropológicos o culturales y ejemplos de las experiencias cotidianas y personales dentro de la trama. Del estudio de la polifonía destacaremos lo siguiente:

3.2.1 *Cuando el pelo habla*

En ciertos pasajes, el vello representado de forma antropomorfizada aparece moviéndose, hablando y a veces incluso caricaturizando comportamientos so-

ciales de su entorno. Este recurso convierte al vello corporal en sujeto narrativo, dotándole de voz y fuerza visual, a menudo para subvertir tabúes.

En la página propuesta (fig. 2), se ofrece una crítica sociopolítica que se enmarca en la sátira y la alegoría, utilizando el vello corporal —y en particular, las cejas— como símbolo de resistencia, individualidad o represión, dependiendo del contexto. En este fragmento se representa una situación de represión política o social disfrazada de normalidad, lo que recuerda a regímenes autoritarios o distópicos.

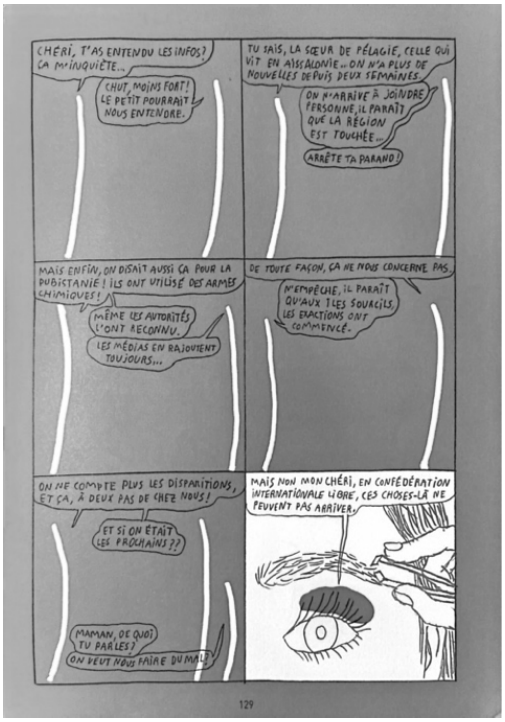


FIGURA 2. Página *La haine du poil*.
Fuente: Mancini *et al.*, 2024 (p. 129).

Los diálogos muestran una conversación en la que una figura femenina, probablemente la madre, expresa preocupación por noticias alarmantes, mientras su interlocutor, posiblemente el padre, intenta minimizar la gravedad de la situación. Hay referencias a desapariciones, represión, uso de armas químicas, censura mediática y violencia sistemática. El lenguaje evoca contextos reales de crisis humanitarias. Los topónimos —«Aissalonie, Pubistanie»— añaden unas notas de humor.

Se abordan temas como la negación y la complacencia: «Les médias en rajoutent toujours...», «ça ne nous concerne pas...» representa una postura de negación frente a las injusticias externas. La otra voz refleja ansiedad real («Et si

on était les prochains ??»). La frase final «en Confédération Internationale Libre, ces choses-là ne peuvent pas arriver» es una ironía directa a los regímenes que se autodenominan democráticos o libres, pero reprimen brutalmente, poniendo sobre la mesa la manipulación ideológica.

Visualmente, toda la página está dominada por un fondo verde uniforme y figuras humanizadas reducidas a siluetas blancas, sin rostro ni detalles. Este diseño despersonaliza a los personajes y refuerza la idea de anonimato o pérdida de identidad. El último recuadro es el más figurativo y simbólico. Se muestra una ceja siendo depilada con pinzas, que, en contexto, resulta violenta y dolorosa. La ceja es un símbolo central de identidad y resistencia. Aquí se relaciona directamente con el diálogo final que niega el peligro mientras se perpetra la violencia física y simbólica. El ojo, expuesto y vulnerable, transmite alerta o vigilancia, en contraste con la voz negacionista.

Mientras el texto sugiere tranquilidad y normalidad forzada («ces choses-là ne peuvent pas arriver»), la imagen muestra una brutal represión simbólica (la depilación forzada). La contradicción entre el discurso oficial/doméstico y la imagen brutal crea una fuerte disonancia irónica. La escena sugiere que mientras las personas intentan convencerse de que «no pasa nada», la violencia ya está ocurriendo literalmente sobre sus cuerpos.

Con un lenguaje visual minimalista y un texto cargado de contenido político y emocional, esta página constituye una crítica a la pasividad, la negación colectiva y la violencia sistémica que se disfraza de orden o progreso. La metáfora del vello corporal permite abordar temas como el control del cuerpo, especialmente femenino, la represión sociopolítica y el peligro de ignorar señales de alerta. La normalización del horror, el autoengaño colectivo y la violencia simbólica se entrelazan en esta escena, revelando la esencia crítica y alegórica del cómic. Tal y como afirman Toerien y Wilkinson en su estudio (2008, p. 69) «la eliminación del vello corporal es altamente normativa en culturas occidentales y no se trata simplemente de una elección individual». Esta constatación intensifica la gravedad del pasaje pues demuestra que las mujeres que no se depilan frecuentemente enfrentan sanciones sociales (comentarios, rechazo, estigma), lo que evidencia que la depilación se vive como una obligación social autoimpuesta.

3.2.3 *El discurso clínico como herramienta de legitimación y resistencia*

Una de las coautoras, Sara Piazza, psicóloga de profesión, aporta una base científica y clínica al guion de la obra. Su formación y experiencia profesional permite articular una perspectiva que supera lo anecdótico o humorístico, situando la figura de la psicóloga como voz con legitimidad técnica y emocional. Su alter ego en la obra aparece en escenas donde habla con la adolescente que se afeita por presión social, cuestionando esos rituales de higiene como internalización de normas impuestas. Su discurso invita a reflexionar sobre los tabúes en torno al vello y los estereotipos de belleza asociados, además de aportar alternativas simbólicas de afirmación del vello corporal.

Piazza describe cómo el vello femenino funciona simbólicamente como un resto animal de la sexualidad, rechazado por la normatividad visual y moral. Argumenta que la práctica de eliminar el vello equivale a una forma de desexualización del sexo femenino, lo cual invisibiliza su dimensión natural y pulsional.

En la novela gráfica, la psicóloga ofrece explicaciones sobre los efectos psicológicos de la internalización social de la higiene extrema y reacciona frente a las presiones estéticas enseñando a las protagonistas (adolescente, madre, activistas) a ver el vello como un componente biológico legítimo, no como algo de lo que avergonzarse.

El discurso de la psicóloga en *La haine du poil* no solo funciona como un contrapunto técnico dentro del relato, también actúa como voz de legitimación política y emocional. Al conjugar su formación profesional con el formato gráfico y narrativo, la obra construye una reflexión compartida sobre el cuerpo femenino, el género y el derecho a no limitarse a las normas estéticas impuestas.

3.2.3 *Discurso coral*

Sin extendernos en los discursos de los otros grupos de personajes, diremos que las otras voces (adolescentes, esteticista, activistas) son portavoces de discursos sociales distintos:

Voz/Personaje	**Tipo de discurso**	**Posición ideológica**
Adolescente	Subjetivo/emocional	Receptor de normas impuestas
Psicóloga	Científico-clínico	Crítico del orden simbólico
Activistas	Militante/simbólico	Resistencia política
Esteticista	Normativo-reproductivo	Dominante (belleza, higiene)
Poils	Alegórico-paródico	Subversivo (voz silenciada)

Tabla 2. Análisis de la polifonía de personajes en *La haine du poil*, 2024.
Fuente: Elaboración propia, 2025.

Vemos que la adolescente, por ejemplo, no habla desde una conciencia autónoma, sino como un sujeto formado por discursos normativos sobre el cuerpo, la feminidad y la aceptación. A medida que la historia avanza, esos discursos son cuestionados, generando un desplazamiento de su identidad.

Desde el Análisis del Discurso (Maingueneau, 2005, Gee, 2011), el cómic funciona por tanto como una escena polifónica, donde diversos discursos sobre el cuerpo y la feminidad se confrontan. Se propone una transformación del sujeto a través del diálogo, la crítica y el humor, además de poner en evidencia

las ideologías naturalizadas en torno a la feminidad y subvertirlas con recursos visuales y textuales. En resumen, el dispositivo discursivo de *La haine du poil* no solo representa un conflicto personal, sino que desmonta un régimen de verdad sobre el cuerpo femenino a través de su forma iconotextual.

Desde la PNL, *La haine du poil* puede leerse como una denuncia de cómo una sociedad construye creencias limitantes, refuerza comportamientos automáticos y controla la identidad a través del lenguaje y los anclajes emocionales. El cómic muestra que romper con ese patrón exige un proceso profundo que implica: tomar conciencia del sistema de creencias impuesto, replantearse la percepción del cuerpo y la identidad, desprogramar los anclajes emocionales negativos y reconstruir un nuevo modelo interno basado en la libertad, no en el miedo.

En esta novela gráfica polifónica feminista, donde los distintos puntos de vista no se oponen de forma binaria, sino que se superponen para explorar cómo el cuerpo, la norma y la resistencia se viven, se sienten y se construyen. Cada personaje aporta una capa discursiva y emocional a la pregunta central: ¿Por qué odiamos el vello? ¿Y qué pasa si dejamos de hacerlo?

4. Conclusiones

El análisis iconotextual abordado permite visibilizar la complejidad de la autoimagen femenina al desentrañar las representaciones sociales, culturales y psicológicas en torno a la cuestión del peso y del vello corporal femenino. En ambas obras, la representación gráfica del cuerpo de la mujer, junto con los diálogos y monólogos internos, revela las tensiones entre las normas sociales y la identidad personal. Las autoras utilizan la introspección, la caricatura, el absurdo, lo onírico o el humor para desestabilizar discursos normalizados y abordar temas como la vergüenza, la culpabilidad, la sexualidad y la resistencia, dando lugar a una reflexión crítica sobre las expectativas impuestas a las mujeres.

Destaca la importancia de visibilizar lo que ha sido históricamente invisible en las representaciones del cuerpo femenino, lo que ha sido ocultado y patologizado, y cómo las mujeres navegan entre la conformidad y la subversión de estas normas. Del mismo modo, se visibiliza la complejidad de los mecanismos que construyen la autoimagen en la mujer y la influencia no solo de las esferas sociales más externas, sino de los entornos más cercanos y de las imposiciones propias. Al visibilizar estas representaciones y analizarlas críticamente, se abre un espacio para la reflexión sobre las normas de belleza, la autonomía corporal y la identidad femenina.

Este estudio también invita a cuestionar las construcciones sociales del cuerpo y a promover una aceptación más inclusiva y diversa de la autoimagen femenina. Ambas obran se inscriben en la empresa de promover la diversidad corporal y de educar y sensibilizar sobre la aceptación corporal. Queda pendiente para futuras investigaciones ampliar el corpus de entre los que versan sobre los factores que fragilizan en la autoimagen femenina.

Referencias

Bandler, R. y Grinder, J. (1975). *La estructura de la magia.* Cuatro vientos/Ediciones Urano.

Bartky, S. L. (1990). *Femininity and domination: Studies in the phenomenology of oppression*. Routledge.

Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe*. Gallimard.

Cooper, M. J. (2005). The specific content of core beliefs and schema in adolescent girls high and low in eating disorder symptoms. *International Journal of Eating Disorders*, 38, 60-64.

Fairburn, C. G., Cooper, Z. y Shafran, R. (2003). Cognitive behaviour therapy for eating disorders: a "transdiagnostic" theory and treatment. *Behaviour Research and Therapy*, 41, 509-528.

Gee, J. P. (2011). *How to do discourse analysis: A toolkit* (2.ª ed.). Routledge.

Korzybski, A. (1994). Science and sanity: An introduction to non-Aristotelian systems and general semantics (5.ª ed.). Institute of General Semantics. (Trabajo original publicado en 1933)

Le Roy Ladurie, I. (2024). Manger. Entretien avec Éléonore Marchal. CIBDI. Cité internationale de la bande dessinée et de l'image. https://www.citebd.org/neuvieme-art/manger-entretien-avec-eleonore-marchal

Le Roy Ladurie, I. (2025). Mangeurs d'images: nourriture, bande dessinée et iconotextes [Dossier thématique]. CIBDI. Cité internationale de la bande dessinée et de l'image. https://www.citebd.org/neuvieme-art/dossier-mangeurs-dimages-nourriture-bande-dessinee-et-iconotextes

Maingueneau, D. (2005). *El análisis del discurso: Una introducción.* Amorrortu Editores.

Mancini, J., Piazza, S. y Chandon-Piazza, A. (2024). *La haine du poil*. Cambourakis.

Marchal, É. (2024). *Manger.* Cambourakis.

O'Connor, J. y Seymour, J. (1990). *De sapos a príncipes.* Urano.

Pérez Martín, P. S. (2023). Los trastornos de la conducta alimentaria en población adolescente. RIECS, *8*(2), 2533. https://dx.doi.org/10.37536/RIECS.2023.8.2.398

Toerien, M. y Wilkinson, S. (2008). Exploring the depilation norm: a qualitative questionnaire study of women's body hair removal. Qualitative Research in Psychology, 1(1), 69-92**.**

Wolf, N. (2020). El mito de la belleza (trad. de M. Pérez). Continta Me Tienes. (Trabajo original publicado en 1990).

6

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA ESCALA MULTIDIMENSIONAL DE APRECIACIÓN MUSICAL

Ana María Botella Nicolás
Francisco González-Ferrandis
Grupo de Investigación iMUSED (GIUV2020-483).
Departamento de Didáctica de la Educación Física, Artística y Música.
Facultad de Formación del Profesorado.
Universitat de València (España)

1. Introducción

La *music appreciation* o apreciación musical es una disciplina que surgió en el ámbito de la musicología con el objetivo de enseñar a comprender los contextos y procesos creativos que intervienen en la composición musical. El término data de principios del siglo xx y se acuñó con el objetivo de expresar una nueva corriente en la educación musical estadounidense que apostaba por una visión más amplia sobre lo que la música en las escuelas debía aspirar a ser. Esta nueva corriente pedagógica pretendía conseguir que los estudiantes lograran disfrutar de la escucha musical, así como que estos desarrollaran una actitud crítica en su rol como oyentes (Mathews, 1880).

1.1 *Aproximación a la apreciación musical*

En 1906 el *College Entrance Examination Board* aprobó que la materia fuese ofrecida para el ingreso a los estudios universitarios, quedando por tanto integrada en los planes de estudios norteamericanos, lo que es de especial relevancia ya que permite constatar la preponderancia de la *music appreciation* como paradigma educativo en la educación musical a principios del siglo xx en el contexto estadounidense. Además, este hecho propició la publicación de libros de texto para la nueva materia y sirvió como catalizador para el nacimiento de una nueva disciplina de investigación didáctica centrada en los métodos y recursos didácticos más oportunos para su enseñanza y en el estudio de los procesos cognitivos que guardan relación con la escucha musical (Mason y Surette, 1907).

Desde el campo de la psicología de la música se han desarrollado numerosas y sólidas teorías que buscan explicar los mecanismos psicológicos que intervienen en la experiencia musical y cómo estos moldean la experiencia apreciativa de los y las oyentes. A continuación, se exponen los más relevantes.

1.2. *Necesidad y objetivo del estudio*

El estudio surge de la necesidad de incorporar al corpus científico del campo de estudio instrumentos de diagnóstico que permitan evaluar cómo operan en los y las oyentes los distintos mecanismos perceptivos de la audición musical y el modo en que estos condicionan la apreciación de la música.

Este trabajo tiene como objetivo principal desarrollar un instrumento de diagnóstico a partir de las principales aportaciones teóricas del campo de la apreciación musical que pueda ser empleado para comprender la experiencia de los y las oyentes durante la escucha musical.

2. Marco teórico

2.1 *La creencia en la significación*

Kris (1952) explicó que la creencia sobre la naturaleza estética de los objetos artísticos conduce al *enmarcamiento*. Este fenómeno consiste en que el ser humano, al contemplar un objeto estético como consecuencia de considerarlo un tipo especial de estímulo, responde a este a través de una acción abierta. A la hora de abordar una obra estética, la atención en el estímulo se incrementa gracias a la creencia en su significación. La atención, además de concentrar al oyente en la obra, es capaz de modificar la percepción.

En palabras de Koffka (1935) recogidas por Meyer (2001, p. 173): "cuando el organismo está activo, en un alto grado de vigilancia […] favorecerá una buena articulación; cuando está pasivo, en un bajo estado de vigilancia, producirá uniformidad".

En la misma línea, Mursell (1937) asumió que es la creencia en el poder e importancia de la experiencia estética, la creencia de que se va a vivenciar ese tipo de experiencia, la causante de que el sonido pueda desencadenar una respuesta emocional. En este sentido, los individuos no creen tanto en la significación afectiva y estética de la experiencia musical, sino que más bien esperan tener dicha experiencia, provocando una respuesta física para responder al conjunto mental activado.

Meyer (2001) definió el conjunto de actitudes y creencias que posee el oyente sobre la música y que, a su juicio, condicionan la propia experiencia perceptiva como el *conjunto preparatorio*. Para que dicha experiencia sea óptima, los oyentes deben confiar en la significación de la música; es decir, en que todo elemento constitutivo de cada obra musical es necesario y significativo.

2.2 *Tipos de apreciación musical*

Los autores Matoš y Čorić (2018) realizaron una importante contribución al campo de estudio de la apreciación musical en el contexto educativo. Consideraron la apreciación musical como una competencia multinivel que se desarrolla a lo largo del proceso de aprendizaje de las personas. Los autores resaltaron el papel subjetivo de la música y apuntaron a que no es necesario tener elevados conocimientos musicales. Propusieron un modelo compuesto por cinco niveles de apreciación musical: apreciación afectiva, apreciación asociativa, apreciación analítica, apreciación contextual y apreciación crítica.

2.2.1 Apreciación afectiva

Presentada por Matoš y Čorić (2018), la apreciación afectiva se presenta como uno de los primeros niveles de apreciación musical, pues no requiere que el oyente posea conocimientos musicales. Se caracteriza por la identificación o reconocimiento y experimentación de emociones al escuchar música.

En primer lugar, es importante resaltar que reconocer y sentir emociones constituyen dos procesos diferentes: el reconocimiento es un proceso cognitivo, mientras que la experiencia emocional es una respuesta directa a la música. Algunos de los mecanismos psicológicos responsables de que se produzca esta experiencia afectiva durante la escucha musical podrían ser el condicionamiento evaluativo o las disposiciones anímicas.

El condicionamiento evaluativo es un mecanismo de inducción emocional que se produce cuando una emoción se induce a través de la música como resultado de la asociación reiterada de un estímulo musical con otros estímulos que pueden ser negativos o positivos. De esta manera, la música es capaz de evocar la emoción asociada con el evento específico incluso en ausencia de este. Este proceso, según Juslin y Västfjäll (2008) se produce de manera inconsciente, por lo que las personas no relacionan directamente la emoción experimentada durante la audición con el recuerdo asociado responsable de la inducción emocional.

Las disposiciones anímicas se deben a la capacidad de la música para describir el comportamiento emocional designativo de una emoción. En este proceso, la música representa cómo se manifiesta una emoción en un individuo de una cultura determinada. Para ello, los y las compositoras utilizan fórmulas musicales codificadas y compartidas en el contexto cultural que expresan un estado de ánimo (Meyer, 2001).

2.2.2 Apreciación asociativa

La apreciación afectiva va seguida, según los autores por un segundo nivel de apreciación: la apreciación asociativa. En este tipo de apreciación, Matoš y Čorić (2018) explican que los oyentes relacionan la música con sus propias reacciones o experiencias.

En esta línea, Meyer (2001) identificó un fenómeno psicológico llamado *procesos de imagen*, a través del cual se explicó el conjunto de mecanismos por medio de los cuales la música consigue sugerir al oyente imágenes o pensamientos que, debido a su relación con la vida de cada persona, pueden culminar en una emoción. Así pues, en este mecanismo no sólo se produce la identificación de una expresión emocional, sino que se genera una asociación entre las experiencias propias del oyente y la música, lo que puede generar en los oyentes, según Meyer (2001) una tendencia hacia la desviación extra musical.

Las aportaciones de Schäfer y Sedlmeier (2009) sugirieron que las razones más importantes por las cuales a las personas les gusta una música en particular están relacionadas con la capacidad de la música para expresar su identidad y valores, así como su habilidad para unir a las personas. Por su parte, Woody y Burns (2001) estudiaron la vigencia de una teoría, obteniendo evidencias a favor de ella, que sostiene que los jóvenes adultos no aprecian la música clásica porque creen que no aborda las emociones y estados de ánimo que experimentan en la vida. Los autores explicaron que la mayoría de los sujetos manifestaron que eligen la música que escuchan según el estado de ánimo en el que se encuentran. Por tanto, el hecho de no sentirse vinculado emocionalmente con un tipo de música particular puede motivar su rechazo por parte de los y las oyentes.

2.2.3 Apreciación analítica

La apreciación analítica es el tipo de respuesta perceptiva caracterizada por el tipo de atención que prestan los oyentes a los elementos constitutivos de la música: la melodía, la textura, el ritmo, la armonía, etc.; a las características del sonido: el timbre, la duración, la altura o la intensidad; o a las características formales: el género, la estructura, etc. La apreciación analítica se centra, por tanto, en la discriminación auditiva de distintos elementos, lo que conlleva cierto grado de entrenamiento y conocimiento musical. Según Matoš y Čorić (2018), es el tipo de apreciación predominante en los procesos de enseñanza y aprendizaje en el ámbito musical.

2.2.4 Apreciación contextual

En este tipo de apreciación se requiere una evaluación de la pieza en su contexto estilístico e histórico, o geográfico. Para Matoš y Čorić (2018) resulta crucial que los estudiantes aprendan contenidos relativos al contexto histórico, cultural y artístico de las obras sobre la música en contexto, así como de su dimensión filosófico-sociológica. Este nivel requiere de conocimientos de carácter musicológico o historiográfico. La capacidad de ubicar una pieza determinada en un contexto geográfico, estilístico y temporal puede contribuir a su aceptación o rechazo por parte del oyente.

Martindale (1984) explicó que el nivel de placer provocado por un estímulo estético es un indicador del grado de activación de las representaciones internas o unidades cognitivas encargadas de codificar dicho estímulo. El autor afirmó que

el nivel de preferencia incrementa en tanto en cuanto el estímulo sonoro se aproxima prototípicamente a la categoría a la que pertenece. Es decir, el juicio auditivo se ve condicionado por el potencial encaje de una pieza dentro de un conjunto de características previamente aceptadas como referentes (Martindale y Moore, 1988).

2.2.5 Apreciación referencial

Meyer (2001) introdujo algunos de los principios de la psicología *Gestalt* en el estudio de la percepción de la música. El autor abordó dos procesos de percepción de significado durante la escucha musical relacionados con la apreciación referencial.

En primer lugar, explicó que las connotaciones son las asociaciones que realiza un colectivo, ya sea una comunidad o un contexto cultural determinado, entre aspectos del discurso musical y la experiencia extra musical. Las connotaciones se diferencian de los procesos de imagen por tener el mismo significado para todos los individuos de la comunidad. Estas asociaciones pueden darse como resultado de dos procesos: la contigüidad, que consiste en la asociación repetida de un estímulo musical a un elemento extra musical y la similitud, que se caracteriza por el parecido entre los estímulos musicales y elementos referenciales. Para mayor detalle, se recomienda la lectura de Meyer (2001).

En segundo lugar, abordó el fenómeno de la visualización de imágenes inducida por la música. Se trata del proceso a través del cual un oyente experimenta representaciones mentales de tipo visual en ausencia de estímulos visuales como consecuencia de la escucha musical (Kolers, 1983). Las imágenes evocadas pueden estar relacionadas con las características acústicas (intensidad, altura, perfil melódico, ritmo, etc.). Autores como Bonde (2007) o Lawler *et al.* (1983) explicaron que los oyentes pueden conceptualizar la estructura musical a través de esquemas *image-schemata* basados en la experiencia corporal a través de los cuales se establece una conexión entre el sonido y la representación mental de un movimiento. Por ejemplo, una melodía ascendente se representaría como mentalmente como un movimiento hacia arriba.

2.2.6 Apreciación crítica

La disciplina de la apreciación musical surgió con el objetivo de formar personas críticas en su faceta como oyentes. Uno de los pioneros en la elaboración de este nuevo paradigma educativo fue Mathews, quien en 1880 publicó *How to Understand Music*, un libro en el que sentó las bases de lo que después se convertiría en la *music appreciation*. En el prefacio de su obra, el autor explicó que en ella se abordaba un terreno nuevo cuyo principal objetivo era llevar al alumnado a una conciencia de la música como música, y no simplemente como tocar, cantar o teoría. Para Mathews (1880) la formación del oyente debía iniciarse con la observación de la fraseología musical para ser capaz de comprender el discurso musical, que debía continuar con la percepción de lo que denominó la vida interna de la música, refiriéndose al sentimiento e imaginación que esta puede sugerir.

La apreciación crítica es el tipo de apreciación deseable para autores como Robertson (1958), quien estableció en su ideal de persona musicalmente educada que las personas debían buscar activamente experiencias musicales, poseer habilidades musicales básicas y mostrar un gusto discriminado y crítico en sus elecciones musicales (Robertson, 1958). En conclusión, la apreciación crítica constituye el conjunto de conocimientos, habilidades, y actitudes que capacitan a los y las oyentes para emitir juicios informados sobre la música.

2.2.7 Ausencia de significado

La no percepción de significado representa un tipo de experiencia de escucha musical caracterizada por que los oyentes no atribuyan ningún tipo de significación al discurso musical. En este tipo de respuesta a la música, esta no logra suscitar ningún tipo de placer o disfrute en el oyente, que considera este repertorio alejado de su marco de interés. Este tipo de reacción se identificó en un estudio previo de diseño cualitativo llevado a cabo por el presente equipo de investigación (Botella Nicolás y González-Ferrandis, 2024).

La no percepción de significado podría ser consecuencia, según Meyer (2001), de la ausencia de creencias a favor de la significación de la música, que el autor denomina como conjunto preparatorio. Según el autor, la convicción de que el discurso musical tiene algún tipo de significado genera una actitud de búsqueda en el oyente que posibilita la percepción de significado en la música. Este significado, como se ha podido constatar en las líneas anteriores, no necesariamente debe ser referencial o extra musical, sino que también puede centrarse en la relación sintáctica de los diferentes elementos que componen la obra, en las características contextuales de la pieza, en las asociaciones que el oyente hace entre la música y su propia experiencia, o un juicio crítico sobre esta.

3. Metodología

El procedimiento empleado para el diseño del instrumento se llevó a cabo conforme a los estándares para pruebas educativas y psicológicas propuestos por la *American Education Research Association*, la *American Psychological Association* y el *National Council Measurement in Education* (AERA, APA y NCME, 2018).

El presente estudio informa sobre el proceso de diseño de los instrumentos de diagnóstico. Será necesario poner a prueba, en próximos trabajos, la validez y fiabilidad de las escalas propuestas.

3.1 *Procedimiento*

El diseño del instrumento comenzó con una exhaustiva revisión de la literatura especializada en la materia, a partir de la cual se identificaron ocho dimensiones: Apreciación afectiva, Apreciación asociativa, Apreciación analítica,

Apreciación contextual, Apreciación crítica, Apreciación referencial, Creencia en la significación estética de la música y Ausencia de significado.

Posteriormente, se procedió a realizar la descripción operativa de cada dimensión y se decidió que la dimensión de Creencia en la significación estética de la música no formara parte de la Escala Multidimensional de Apreciación Musical, sino que esta constituyera una escala independiente. Esta decisión se fundamentó en el hecho de que el constructo se centra en la medida de las creencias previas a la experiencia musical, mientras que el resto de dimensiones miden el tipo de apreciación durante la experiencia musical.

No obstante, ambas escalas pueden ser utilizadas conjuntamente para examinar la relación entre las creencias en torno a la significación de la música y el tipo de experiencia durante la escucha.

Además, se descartó incluir la apreciación crítica como dimensión en la Escala Multidimensional de Apreciación Musical, pues hace referencia a capacidades y habilidades específicas de los y las oyentes. El equipo de investigación consideró que el autoinforme no constituía el método más idóneo para evaluar esta competencia.

Finalmente, se procedió a la construcción de los ítems, obteniendo como resultado dos escalas: la Escala Multidimensional de Apreciación Musical, compuesta por seis dimensiones y 19 ítems; y la Escala de Creencias en la Significación Estética de la Música, compuesta por una sola dimensión y 4 ítems.

3.2 *Definición operativa de las dimensiones*

- Creencia en la significación estética de la música: grado en que las personas creen que las obras musicales poseen un valor estético intrínseco y algún tipo de significado (afectivo, contextual, cognitivo o estructural). Implica una disposición previa, una actitud de búsqueda que favorece la atención activa, y la expectativa de una experiencia estética.
- Apreciación afectiva: grado en que un oyente identifica y/o experimenta emociones al escuchar música.
- Apreciación asociativa: grado en que un oyente vincula conscientemente la música que escucha con experiencias personales, recuerdos autobiográficos, imágenes mentales o pensamientos significativos.
- Apreciación analítica: grado en que un oyente centra su atención en los elementos constitutivos de la música, en las características del sonido o en la estructura formal de una pieza durante la escucha.
- Apreciación contextual: grado en que un oyente valora, interpreta o evalúa una obra musical considerando su contexto histórico, cultural, geográfico, estilístico o sociológico.
- Apreciación referencial: grado en que los oyentes atribuyen significados extra musicales a la música, comúnmente compartidos por un grupo sociocultural, a través de asociaciones entre elementos musicales y elementos extra musicales (lugares, ideas, situaciones), o la visualización

de imágenes mentales de carácter kinestésico evocadas por la música en función de sus características acústicas (perfil melódico descendente sugiere la visualización de un movimiento hacia abajo).

- Ausencia de significado: grado en que un oyente no atribuye ningún tipo de significación o sentido al discurso musical durante la escucha. Esta experiencia se caracteriza por la ausencia de conexión afectiva, cognitiva o contextual con la musical.

3.3 *Método de respuesta del instrumento*

Se optó por registrar las respuestas a través de una escala de tipo Likert de 5 puntos en la que el 1 significa *Muy en desacuerdo* y el 5, *Muy de acuerdo*.

3.4 *Finalidad y usos del instrumento*

La Escala Multidimensional de Apreciación Musical y la Escala de Creencias en la Significación Estética de la Música se han desarrollado con la finalidad de aportar instrumentos que permitan profundizar en la comprensión de la experiencia de las personas durante la escucha musical. El instrumento se ha desarrollado con la previsión de que su uso predomine en el ámbito de la educación musical, en el que puede resultar útil para informar sobre la eficacia de intervenciones centradas en la audición musical.

Además, también podría ser utilizado para evaluar la experiencia de las personas asistentes a un evento musical. Para ello, el instrumento debería especificar que los participantes deben contestar en relación a la música que han escuchado en dicho evento, en lugar de referirse a la experiencia general durante la escucha musical.

4. Resultados

A continuación, se presentan como resultados los ítems de la Escala Multidimensional de Apreciación Musical y de la Escala de Creencias en la Significación Estética de la Música. Es importante destacar que, cuando se administren ambas escalas, se debe incluir un enunciado previo a estas que permita a las personas informantes saber a qué música se refieren los ítems. Dependerá de la finalidad de la investigación optar por opciones generales como "Cuando escucho música [insertar género]…" o por otras más concretas como "Cuando escucho la pieza [nombre de la pieza]...".

Nº ítem	Dimensión	Redacción del ítem
1	Apreciación afectiva	Identifico las emociones que transmite la música
2	Apreciación afectiva	La música logra hacerme sentir emociones
3	Apreciación afectiva	Identifico diferentes emociones en función del carácter de la pieza
4	Apreciación asociativa	La música me hace pensar en mi o en mis experiencias
5	Apreciación asociativa	Relaciono lo que oigo con recuerdos personales o experiencias vividas
6	Apreciación asociativa	Asocio la música a mis experiencias personales
7	Apreciación asociativa	No encuentro ninguna relación rentre la música y mis experiencias personales
8	Apreciación analítica	Presto atención a aspectos como la forma o estructura de la obra
9	Apreciación analítica	Me fijo en aspectos como la intensidad, la altura de las notas o el timbre de los instrumentos
10	Apreciación analítica	Presto atención a la melodía o el ritmo
11	Apreciación contextual	La relaciono con la época en la que se compuso
12	Apreciación contextual	Pienso en cómo se relaciona con hechos históricos de su época
13	Apreciación contextual	La música me transporta a momentos históricos o a culturas específicas
14	Apreciación referencial	A menudo pienso en imágenes de paisajes o elementos extra musicales
15	Apreciación referencial	Visualizo en mi mente escenas o imágenes concretas
16	Apreciación referencial	Asocio lo que oigo con colores o formas
17	Ausencia de significado	La música no me transmite nada

18	Ausencia de significado	No le encuentro ningún sentido
19	Ausencia de significado	La música no me transmite ningún significado más allá de los sonidos que escucho

Tabla 1. Ítems de la Escala Multidimensional de Apreciación Musical.

Nº ítem	**Redacción del ítem**
1	Me gusta imaginar qué describe la música
2	Pienso en qué quiere transmitir el compositor a través de la música
3	Reflexiono sobre el significado o el sentido que tiene la música
4	Trato de comprender el significado de la música

Tabla 2. Ítems de la Escala de Creencias en la Significación Estética de la Música.

5. Conclusiones

En este trabajo se planteó el objetivo de construir un instrumento de diagnóstico que permitiese medir en qué grado operan los distintos tipos de apreciación musical en las personas durante la escucha musical. Para ello, se hubo de revisar la literatura científica sobre la materia con el fin de mapear los tipos de apreciación musical y los mecanismos psicológicos subyacentes. Posteriormente, se realizaron las definiciones operativas de las dimensiones y se construyeron los ítems, concluyendo así la fase de construcción de la Escala Multidimensional de Apreciación Musical y de la Escala de Creencias en la Significación Estética de la Música.

En futuras investigaciones, ambas escalas deberán someterse a examen, evaluando tanto su validez (de contenido, constructo y criterio), como fiabilidad (consistencia interna).

Financiación

Este trabajo ha sido financiado por el Fondo Social Europeo y la Conselleria de Educación, Cultura, Universidades y Empleo de la Generalitat Valenciana a través de la ayuda ACIF [CIACIF/2022/413], concedida a Francisco González-Ferrandis.

Referencias

American Educational Research Association, American Psychological Association y National Council on Measurement in Education (2018). *Estándares para pruebas educativas y psicológicas* (M. Lieve, Trad.). American Educational Research Association.

Bonde, L. O. (2007). Music as metaphor and analogy: A literature essay. *Nordic Journal of Music Therapy*, 16 (1), 73-81. https://doi.org/10.1080/08098130709478173

Botella Nicolás, A. M. y González-Ferrandis, F. (2024). Estudio de la percepción y evaluación de la música contemporánea: implicaciones didácticas. *European Public & Social Innovation Review*, 9, 1-14. https://doi.org/10.31637/epsir-2024-743

Juslin, P. N. y Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31(5). https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293

Koffka, K. (1935). *Principles of Gestalt psychology*. Harcourt.

Kolers, P. A. (1983). Perception and Representation. *Annual Review of Psychology*, 34 (1), 129-166. https://doi.org/10.1146/annurev.ps.34.020183.001021

Kris, E. (1952). *Psychoanalytic explorations in art*. International Universities Press.

Lawler, J. M., Lakoff, G. y Johnson, M. (1983). Metaphors We Live by. *Language*, 59 (1), 201. https://doi.org/10.2307/414069

Martindale, C. (1984). The Pleasures of Thought: A Theory of Cognitive Hedonics. *The Journal of Mind and Behavior*, 5 (1).

Martindale, C. y Moore, K. (1988). Priming, Prototypicality, and Preference. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, *14*(4).

Mason, D. G. y Suretте, T. W. (1907). *The Appreciation of Music- Vol.1*. The Knickerbocker Press.

Mathews, W. S. B. (1880). *How to Understand Music*. W. S. B Mathews, Publisher

Matoš, N. y Čorić, A. (2018). Levels of Music Appreciation as a Challenge for Music Curriculum. *"Music in Society" The Collection of Papers*, *10*. https://doi.org/10.51515/issn.2744-1261.2018.10.87

Meyer (2001). *Emoción y significado en la música*. Alianza.

Mursell, J. (1937). *The Psychology of music*. W.W. Norton & Company, Inc.

Robertson, J. H. (1958). *Principles for general music in secondary schools* [Tesis Doctoral, University of Illinois]. Illinois Library.

Schäfer, T. y Sedlmeier, P. (2009). From the functions of music to music preference. *Psychology of Music*, 37 (3), 279-300. https://doi.org/10.1177/0305735608097247

Woody, R. H. y Burns, K. J. (2001). Predicting Music Appreciation with Past Emotional Responses to Music. *Journal of Research in Music Education*, 49 (1). https://doi.org/10.2307/3345810

7

LA ESTÉTICA DEL SUPLICIO: JOSÉ DE RIBERA Y EL TENEBRISMO COMO CRÍTICA A LA ICONOGRAFÍA VIOLENTA DEL BARROCO EN EL ARTE RELIGIOSO

Bitia Buenaño-Mora
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

1. Introducción

Durante los siglos xvi y xvii España fue el centro de la política europea y uno de los puntos más importantes de concentración del arte en el viejo continente. El arte barroco europeo, dentro de los territorios católicos del siglo xvii se convirtió en un medio poderoso de afirmación dogmática, emocional, coercitiva y simbólica de la fe. La pintura religiosa adoptó un carácter teatral en el cual el impacto y la conmoción eran los objetivos para ser cumplidos *a priori,* pues luego de permear en las fibras más sensibles del espectador, ya sea apelando a su sentido de la empatía o generando conmoción, se creaba el entorno idóneo para que el adoctrinamiento religioso invadiera el subconsciente del receptor. Así, en contraste con el uso de tonalidades oscuras y escenarios tétricos que servían de complemento a la apología de la aflicción, los elementos estrella de estas composiciones, como los cuerpos martirizados, las expresiones extremas del dolor, los gestos de suplicio capaces de replantear la esencia del tormento *per se* en la interacción humana, tenían la función de erigir, en el espectador devoto, el espíritu cristiano y, en el mundano, de apelar a un espíritu de culpa y reflexión, pero también de alterarlo y crear una confrontación con los límites físicos y espirituales en la relación de lo humano con la religión.

Dentro de este marco, destaca la obra de José de Ribera, también conocido como «Lo Spagnoletto», cuya pintura presenta una demostración de tensión existente entre el culto y el cuerpo lacerado, haciendo énfasis en la adoración a la crueldad. Su estilo, profundamente influenciado por Caravaggio y la tendencia tenebrista que éste impuso, supo destacarse, logrando una personalidad propia, pues introduce una sintaxis visual de colores oscuros y suplicio, en donde las escenas de martirio y sufrimiento religioso se convierten en sello del pintor valenciano. Ribera usa elementos técnicos como las tonali-

dades frías y fuertes contrastes de luz dentro de la famosa técnica barroquista del claroscuro, que no opera sólo como realismo visual, sino que destaca «su forma de aplicar las luces y de jugar con las sombras, y su capacidad para la creación de una ambientación turbadora basada en el contraste extremo» (Rubio, 1995, p. 129). Esto, para construir una atmósfera de tensión y aislamiento emocional, como estrategia simbólica que realza el sufrimiento y que desborda la función contemplativa del arte sacro, desestabilizando la mirada devocional tradicional.

Esta investigación plantea una hipótesis crítica sobre si la pintura de Ribera, aunque inscrita dentro del aparato iconográfico de la Contrarreforma, no se limita solamente a la ilustración pasiva de la violencia, usando el martirio y el sufrimiento como modelos ejemplarizantes, sino que propone un ámbito subversivo al convertir la representación del dolor extremo en ente de incomodidad estética y de cuestionamiento teológico. Se propone refutar la idea reduccionista de Ribera como un pintor de martirios y elevarlo hacia el plano de un artista complejo que, dentro del sistema iconográfico católico, utilizó los recursos del tenebrismo para proponer una discusión sobre el uso excesivo de la violencia en el arte religioso con el objetivo de generar crítica y reflexión sobre el uso de la violencia para fines evangelizantes. Planteamos que mediante una representación anatómicamente precisa, derivada del realismo del barroco, y emocionalmente desgarradora, Ribera fuerza al espectador a una experiencia emocional que lo lleva al límite, donde la contemplación se convierte en duda y lo sagrado se vuelve anfibológico. Resulta imperativo analizar la narrativa de la representación violenta en el arte religioso del barroco partiendo de la obra de José de Ribera, pero no en el sentido tradicional de una revisión histórica o superficialmente estética, sino desde el cuestionamiento a los mecanismos a través de los que el arte visual ha ayudado históricamente a la construcción de narrativas éticas, políticas y morales en torno a la fe, al suplicio y al cuerpo.

2. Objetivos

El objetivo general de esta investigación es demostrar que Ribera ha desestabilizado el objetivo primario del arte religioso tradicional a través de la representación de cuerpos martirizados de gran exactitud anatómica y expresividad, haciendo que el espectador experimente una confrontación directa con la violencia misma, cuestionando y criticando el uso de la violencia en al arte sacro. Como objetivos específicos se procederá a evaluar como el sufrimiento explícito conmueve al espectador y pone en crisis la relación entre contemplación religiosa y consumo estético de la violencia, y a analizar la representación anatómica y expresiva del dolor para identificar cómo los recursos técnicos y estilísticos del tenebrismo intensifican la experiencia visual de lo violento, sobrepasando los fines devocionales del arte sacro de Ribera.

3. Metodología

En este trabajo se aplicará una metodología cualitativa, basada en el análisis formal e iconográfico de las obras clave de Ribera, en conjunto con estudios y artículos académicos sobre la estética del morbo y la violencia en el arte religioso. Adicionalmente se incorporará un marco interdisciplinario que combina historia del arte, teología, y crítica cultural, con el fin ulterior de meditar el papel del tenebrismo no sólo como recurso estilístico de época o cómo tendencia pictórica, sino como un medio de cuestionamiento a la imagen de la crueldad más allá de la evangelización y la empatía, dentro del arte sacro.

4. Estética barroca: teatralidad, *pathos* y política visual

La estética del barroco se destaca, entre otras cosas, por su carácter claramente teatral, marcado por el dramatismo, los gestos exacerbados, el uso del claroscuro para resaltar detalles anatómicos y entornos tétricos, donde la disposición escénica de los cuerpos en el lienzo responde a una lógica de afectación sensorial y de realismo anatómico. Por ende, estas imágenes no fueron meras representaciones de la habilidad de los artistas, sino que fueron parte de una estrategia contrarreformista que buscó consolidar una pedagogía visual de la devoción usando como vía la exposición explícita del dolor físico. Por consecuencia, el objetivo principal del arte del barroco no era sólo la contemplación racional, sino la conmoción inmediata, el estremecimiento emocional, la inspiración para una vida cristiana ordenada, el miedo y el arrebato espiritual. En este marco, el sufrimiento humano se convierte en espectáculo y el martirio, en teatro.

De este modo, empieza a atribuirse un carácter político a la visualidad, debido a que el Barroco no oculta su función doctrinal, sino que la dramatiza. Las imágenes no buscan sólo ilustrar escenas o testimonios bíblicos, sino que quieren imponer una verdad a través de un lenguaje visual que apele a lo inconsciente y a lo visceral. En este sentido, el *pathos*[1] *barroco es un lenguaje del poder, cuyo centro de la experiencia existencial es la angustia* (Rogliano, 1996, p. 66). *Este pathos, añade Rogliano, representa* «el creciente dominio técnico del mundo y del hombre, acompañado por pasiones que se expresan en conductas individuales y colectivas caracterizadas por agudeza, subitaneidad y durabilidad, cuya violencia se traslada a la producción artística y a la experiencia estética» (1996, p. 67). Para ello, se estructura una escenografía del dogma, que aprisiona al espectador y lo coloca en una posición de subordinación emocional frente a lo divino.

Finalmente, la estética barroca, con su intensidad visual y su teatralidad afectiva, no es sólo un medio de evangelización, sino un campo de tensiones donde lo sacro y lo violento, lo dogmático y lo ambiguo, se unen.

---

1 Apelación a la emoción.

5. La técnica como estrategia discursiva

Uno de los elementos más distintivos de las pinturas de Ribera es la detallada representación de la anatomía humana. La precisión casi milimétrica con la que representa el cuerpo humano lo convierte en un «artista maestro en la composición, en la perfección anatómica de las figuras y en la suprema captación expresiva de las actitudes y gestos de los personajes» (Mena, 1992, p. 115). Mena agrega que para alcanzar esta maestría en sus representaciones, Ribera siguió la práctica continuada del dibujo, tanto en la copia de figuras del natural como en la plasmación de las composiciones ideadas por la imaginación (1992, p. 115). Así, los trazos de Ribera de destacaban de los demás producidos en el siglo xvii. Los dibujos de Ribera de orejas, ojos, nariz y boca están dotados de expresión y personalidad (Brown, 1992, p. 155). Por ende, el conocimiento técnico del Españoleto no se agota en el virtuosismo, sino que se convierte en una herramienta retórica. Así, Ribera emplea una técnica partiendo del vigoroso naturalismo caravaggiesco, y usando modelos de enérgica y casi brutal inmediatez, vistos y analizados bajo la violenta luz dirigida de la tradición tenebrista, el pintor parece estar más cerca de las interpretaciones, rigurosamente analíticas, de la tradición flamenca, que de la austera y casi abstracta manera caravaggiesca estricta (Pérez, 1992, p. 166). Ribera no busca sólo lograr la compasión del observador o la influencia para evangelizar, sino también obligar al público a una contemplación incómoda, casi clínica, del sufrimiento, adoptando frecuentemente una paleta fría, donde predominan ocres, grises y tonos verdosos, pues las tonalidades apagadas refuerzan la sensación de temor, decrepitud, vulnerabilidad, y muerte.

De este modo, la pintura en Ribera se desarrolla con «tonos cargados y de despiadada crudeza, entre fuertes sacudidas de luces y sombras y contrastes vigorosos de materias antes resplandecientes y tintas hoscas o caliginosas» (Spinosa, 1992, p. 41), y ya no es un acto, sino una condición del cuerpo, una constante visual que transforma el suplicio en el punto céntrico de la experiencia pictórica. Como consecuencia, Spinosa expone que la técnica riberista se constituye dentro de una diferente y pesarosa participación en el dramatismo del acontecimiento, el cotidiano y desesperante asunto de la infinita violencia del hombre con el hombre, y donde se traduce en imágenes el eterno conflicto entre espíritu y materia, naturaleza e historia, sueño y realidad (1992, p. 41).

Así, en Ribera, dibujo, colores, iluminación y expresión actúan como bisturí óptico que no embellece, sino que delata. Cada arruga, imperfección, herida, o espasmo queda subrayado por un tenebrismo que no oculta sino que, al contrario, realza el espectáculo del sufrimiento.

5.1 *La iconografía del martirio: el dogma y el conflicto visual en las tres representaciones del martirio de San Bartolomé*

*E*n sus obras dedicadas a exponer el suplicio y la tortura de los mártires, Ribera sitúa al espectador frente a la incomodidad de una anatomía desgasta-

da, flácida, desgarrada, profundamente humana. Las escenas lejos de eludir el horror, lo principalizan, pues la composición, en general, que las pinturas que llevaron a Ribera a ser considerado como el pintor del dolor incluyen la imagen del mártir en primer plano, en una posición incómoda, casi desnudo, con una anatomía demacrada, expresión de dolor y una mirada que apunta hacia el cielo en actitud de misericordia, y un verdugo (o varios) ejecutando el suplicio. A través del análisis iconográfico de estas tres obras se ve claramente una evolución en el modo en el que Ribera ilustra los martirios, que sería el motor que sugiere que su pintura empezó a volcarse hacia la crítica de la violencia de justificación teológica en su arte.

5.1.1 El martirio de San Bartolomé (primera versión)

Gianni Papi, en 2014, descubrió la que podría ser considerada como la representación del primer martirio pintado por Ribera, que corresponde a un acontecimiento que abordaría varias veces: El martirio de San Bartolomé. Papi afirma que esta primera versión fue realizada (aproximadamente) entre l610 y 1611, durante los primeros años de Ribera en Parma —Italia— (2014, p. 60). Este autor añade que en esta pintura se aprecia la claridad cálida de la piel del santo, algunas transparencias de la pincelada, la rápida suavidad con que se han delineado ciertos detalles como la barba del santo y su rostro.

Dentro del análisis iconográfico, la escena muestra a San Bartolomé, en el momento en el que está siendo desollado vivo, por orden del rey Astiages, en Armenia. Ribera lo representa atado, desnudo hasta la cintura, con musculatura marcada y tensa. El martirio ocupa el primer plano, con un fondo oscuro, característico del tenebrismo de la época.

La escena es céntrica y dispuesta en un plano frontal y cerrado; San Bartolomé ocupa el centro compositivo, su cuerpo en torsión produce una tensión anatómica que arrastra la mirada hacia sus brazos atados. Ribera, como se ha mencionado anteriormente, prescinde de cualquier distracción en el paisaje o en la arquitectura ya que el fondo es oscuro, opaco, y sugiere una profundidad espacial mínima. Se aplica un tenebrismo radical, debido a que la luz ilumina únicamente las partes anatómicas esenciales, como el torso de Bartolomé, su rostro y la mitad de la anatomía de los verdugos, creando una atmósfera de oscuridad fáctica y moral. Esta oscuridad envolvente no sólo le otorga teatralidad a la escena, sino que genera un efecto de aislamiento: el espectador, visualmente, no puede huir y sólo le queda la impotencia de quedarse confinado y contemplar el acto de violencia, sin poder intervenir.

A diferencia de las otras representaciones del martirio de San Bartolomé, al ser ésta su primera versión, se pueden apreciar detalles que en versiones posteriores son más desarrollados, como el cuchillo, por ejemplo, símbolo del santo, que aquí apenas se puede ver siendo sostenido por la boca del verdugo ubicado a la izquierda de la pintura, o también la expresividad de los verdugos, que en esta escena es blanda.

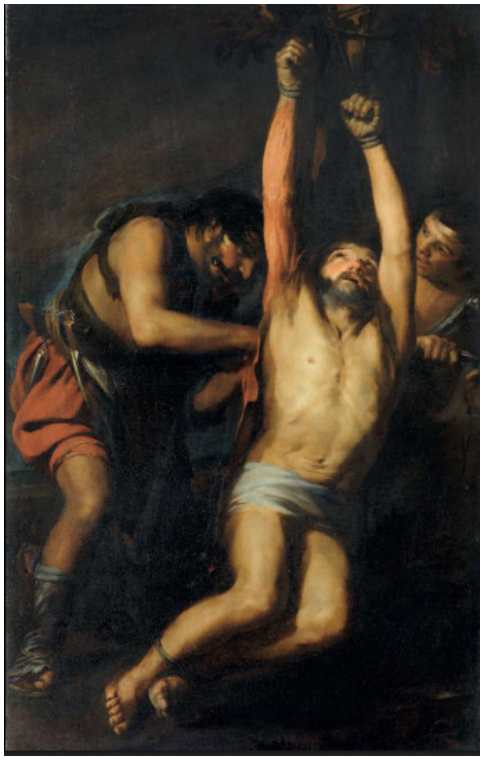


Figura 1. Ribera, J. de. El martirio de San Bartolomé (1610-1611). [Pintura]. Colección Privada.

5.1.2 El martirio de San Bartolomé (segunda versión)

Aproximadamente seis años después de su primera versión, Ribera pinta la que sería la versión más violenta y reconocida del martirio de San Bartolomé, manteniendo ciertos aspectos de la composición del lienzo antecesor, pero cambiando y detallando otros que convertirían a esta obra en un símbolo de la violencia pictórica con fines religiosos.

En esta versión se contempla claramente la evolución y el desarrollo de la técnica de Ribera, pues se ve a un San Bartolomé anatómicamente más realista, con pinceladas más marcadas y trazos más acentuados y definidos. En consecuencia, el cuerpo del santo es reflejado con un gran nivel de detalle, pues sus músculos, sangre, venas, pliegues de la piel y tensión corporal están pintados de modo riguroso. Este nivel de detalle y realismo provocan que la pintura gane más crueldad, señalando la brutalidad del castigo y exponiendo el sufrimiento no como medio de redención, sino como experiencia condicionada entre lo humano, lo divino y lo morboso. Aquí, la iconografía tradicional del martirio se desborda

de carga moral, sensorial y de conmoción, lo que interpela a la emocionalidad del espectador contemporáneo. Esta elección visual podría constituirse como una crítica velada al uso político y religioso de la violencia como medio de control y fe.

No obstante, el detalle más representativo es la expresión de San Bartolomé, pues el santo muestra dolor y desesperación, a diferencia de la expresión de aceptación y frustración de la pintura anterior.

A nivel general de iconografía hay varios elementos que se mantienen con la primera versión de este martirio. En ambas pinturas la escena se centra en la misma temporalidad, pues retratan el momento en el que el santo es desollado. De igual manera, las dos obras cuentan con tres personajes: el santo, y los dos verdugos. El uso del realismo anatómico es parecido, no obstante, en la segunda versión se contempla claramente la evolución y el desarrollo de la técnica de Ribera, pues se ve a un San Bartolomé más anatómicamente realista, con pinceladas más marcadas y trazos más definidos. La disposición de los personajes es diferente, pues en la primera versión, el santo se encuentra en la mitad de los verdugos, mientras que en ésta se dispone hacia el lado izquierdo de la pintura, con los verdugos contiguos, en el derecho. El uso del claro oscuro es similar, manteniendo la iluminación dramática central, en el cuerpo del santo.



FIGURA 2. Ribera, J. de. El martirio de San Bartolomé (1616-1617). [Pintura]. Colegiata de Osuna, Osuna (Sevilla).

Realizada durante la Contrarreforma, esta segunda versión del martirio de San Bartolomé responde al mandato de la Iglesia de mostrar los mártires como centros ejemplarizantes de la Cristiandad. Sin embargo, Ribera parece llevar esa lógica al extremo, y su representación puede llegar a interpretarse como una escenificación del morbo religioso. Así, en lugar de edificar espiritualmente al espectador, lo confronta dentro de una dimensión del dolor.

5.1.2 El martirio de San Bartolomé (tercera versión)

En esta última versión del martirio de San Bartolomé se aprecia ya un estilo artístico maduro y constituido de Ribera, difiriendo de las versiones anteriores por su enfoque más introspectivo y composición más contenida, pero sin dejar de ser poderosa. Al ser la tercera versión de este relato existen varias diferencias marcadas con las otras pinturas, no obstante, primero hay que centrarse en los aspectos comunes de las tres ilustraciones de este martirio.

En esta representación del martirio de San Bartolomé, de 1644, y de manera consonante con sus trabajos anteriores, Ribera centra la escena en el cuerpo del santo que, al igual que en las otras dos versiones, se encuentra atado a un tronco, siendo desollado. Su torso desnudo se convierte en el foco visual, enfatizando el dramatismo de la escena. La rigurosidad anatómica, el uso del claro oscuro, el paisaje exterior sencillo y opaco, el uso de tonalidades frías y los fuertes contrastes de luces y sombras, destacando su humanidad doliente frente a la oscuridad del fondo, con la luz incidiendo violentamente sobre el cuerpo de Bartolomé, se mantienen como una constante, recalcando la linealidad de su estilo técnico en cuanto al refuerzo del clima sombrío y crudeza de esta pintura y su demás obra.

A pesar de representar una misma acción, la acción del desollamiento, las diferencias entre las tres versiones empiezan a ser notables:

1) En primer lugar, la escena tiene cinco participantes, incluido el protagonista: tres que se aprecian claramente en el primero, en el segundo y en el tercer plano: uno al que se le ve sólo la cabeza, y otro casi escondido con una mínima parte del rostro visible. Mientras que en las dos versiones anteriores, la escena está compuesta por tres participantes: el santo y dos verdugos.
2) En segundo lugar, la posición del santo es totalmente distinta, pues lo vemos ubicado casi de manera horizontal, haciendo una «T» con sus brazos, en el primer plano. En contraste, las dos versiones anteriores ubican a San Bartolomé en ángulos casi verticales, con sus brazos casi extendidos hacia arriba.
3) En tercer lugar, la expresividad es un componente fundamental que diferencia las tres obras, pues en las dos primeras la escena se centra en la expresión de dolor del santo, mientras que en la versión última el foco de expresividad reside en el verdugo que está despellejando

al santo y tiene un gesto tétrico entre la euforia y la ira, mientras que San Bartolomé posa con un rostro blando y apagado. Dentro del componente de la expresividad otro factor de suma importancia para diferenciar estos tres cuadros es la dirección de la mirada, pues en las dos primeras versiones la vista de San Bartolomé apunta hacia el cielo en posición de misericordia y de entrega a Dios, pero, en la tercera versión, el santo mira directamente al espectador, haciéndolo parte de la escena, encerrándolo dentro de la narrativa del dolor y la penitencia y cargándolo con un sentimiento de culpabilidad, ya que el observador, sin buscarlo, y gracias a la mirada acusatoria de San Bartolomé, se ha convertido en cómplice del martirio, sin poder intervenir o apaciguar el suplicio del protagonista, limitándose a sentir la impotencia de una pasividad obligatoria, pues no hay nada que se pueda hacer para apaciguar el dolor del santo.

4) En cuarto lugar, a pesar de que el uso de colores fríos es común en los tres cuadros, en este último, de 1644, se ve una ilustración más pálida de la piel.
5) En quinto lugar, resulta interesante resaltar la irrupción de una pieza nueva dentro del fondo del tercer lienzo: la cabeza de una escultura en el suelo, lo que brinda misticismo, pues a diferencia de las otras representaciones que hace Ribera sobre esta escena, aquí el fondo ya no es del todo sencillo, pues esta cabeza puede representar una alegoría de la caída del paganismo[2].
6) Finalmente, el elemento más importante de diferenciación y que dio lugar a esta investigación sobre la crítica a la violencia desde la violencia, es la atenuación de este componente. Si bien la temporalidad y la acción del acontecimiento son iguales en las tres obras, la última no se centra en la exposición de la violencia, sino más bien busca permear en el inconsciente del público a través de la culpa. El desollamiento no tiene la misma visibilidad, ni el mismo contenido gráfico de las otras dos pinturas. Hay una centralidad en el simbolismo más allá de la sangre o de la exposición de los órganos internos. Por lo tanto, esta obra se aparta deliberadamente del *pathos* visceral, propio del Barroco temprano, para proponer una lectura más profunda, casi alegórica, del suplicio. Ribera ya no busca ilustrar la violencia como objeto de contemplación frontal ni de devoción morbosa, sino que la convierte en una atmósfera, en una sombra simbólica, que incita al cuestionamiento de la posibilidad de una reflexión moral sin caer en la trampa del morbo y la violencia pictórica.

2 La cabeza de la estatua, que recuerda a esculturas grecorromanas, puede simbolizar que el sacrificio de Bartolomé «decapita», metafóricamente, a la idolatría antigua, dando paso a la verdadera fe.



Figura 3. Ribera, J. de. El Martirio de San Bartolomé (1644). [Pintura]. Museu Nacional D'Art de Catalunya, Barcelona.

6. El morbo y disidencia visual: Ribera y el uso del suplicio como crítica a la violencia

En la pintura de José de Ribera, el sufrimiento no es expuesto sólo como un testimonio de virtud religiosa ni como recurso discursivo para inducir devoción, sino como una categoría estética al límite de lo insoportable. El tratamiento visual del dolor que, de por sí, era popularmente abordado en el barroco, sobrepasa el marco iconográfico tradicional, desarrollando una estrategia visual que tensiona la mirada y repiensa la lógica contemplativa sacra. A diferencia de la idealización del Renacimiento, donde el cuerpo, aun en escenas de tortura, se mantenía con gesto digno y sereno, Ribera le otorga notoriedad mediante carne desgarrada, músculos tensos, posiciones incómodas y expresiones faciales que hacen gritar en silencio a la obra. Este énfasis en el realismo y en el dolor transforma la violencia en lenguaje visual cargado de ambigüedad.

La crudeza y realismo corporal en el «El martirio de San Felipe» o «El martirio de San Bartolomé» no permiten una interpretación indiferente ni una mirada neutral sin conflicto. El espectador es obligado a participar en la escena, ya no sólo como observador, sino como cómplice de una polémica violencia teológica.

Esta estrategia del exceso de Ribera, con su tenebrismo heredado del caravaggismo, no se limita al uso del claroscuro dramático, sino que funciona como un dispositivo de foco individual: la luz se centra en el cuerpo del protagonista, intensifica las heridas, amplifica las expresiones, convirtiendo al sufrimiento en el centro de la obra pictórica.

Por ende, la importancia ya no reside en la violencia como simple ilustración, sino como lugar apto para la condensación semántica. La carne torturada se vuelve escritura y el cuerpo, progresivamente, deja de ser un instrumento de edificación espiritual para convertirse en un terreno de confrontamiento estético y teológico. De esta manera, Ribera no representa el martirio, sino que lo teatraliza; y esa dramatización, que lleva al límite al decoro y a la contención sacra, crea un incómodo espacio donde la obra no apela a la redención, sino a un lugar de guerra.

El exceso de dolor, entonces, actúa como una crítica visible al uso de la violencia en el arte católico. Aunque Ribera no abandonó los temas religiosos ni se opuso a realizar encargos con temática católica, la elección estilística y técnica de sus últimas obras parece desistir de su progresión inicial en el uso habitual y exagerado de la violencia y plantea dos preguntas fundamentales: ¿Qué pasa cuando la imagen del dolor ya no conduce al éxtasis, sino a la repulsión? y ¿Hasta qué punto la representación del sufrimiento sigue siendo sagrada si su exceso desestabiliza la mirada devocional?

7. Conclusiones: Ribera y la crítica visual de la violencia sacra

La obra de José de Ribera se puede interpretar como una ilustración del sufrimiento y también como la materialización pictórica del suplicio. Mediante sus composiciones, Ribera desarrolla una estética del cuerpo herido que va más allá del plano hagiográfico para inscribirse en una lógica que se puede denominar como testimonio visual de la tortura religiosa. Dicho testimonio no está necesariamente vinculado al recuerdo de un hecho histórico específico, sino a la persistencia de un gesto simbólico repetido: el martirio.

El suplicio, en tanto, se convierte en una experiencia que sobrepasa el uso del lenguaje, fragmenta la subjetividad y que encuentra en la pintura de Ribera una articulación formal a través de expresiones inquietantes, rostros demacrados y cuerpos mutilados. No existe una progresión narrativa ni una resolución espiritual evidente en la pintura. Al contrario, la escena queda suspendida en el momento de mayor tensión, el punto más álgido del dolor, que es el que muestra la obra, como si el tiempo se hubiera detenido para permitir al espectador ser parte del momento exacto del martirio.

Esta cualidad está exacerbada por el uso del tenebrismo como medio de disrupción. La iluminación no guía hacia la belleza y la perfección, sino que acentúa la herida, el músculo expuesto, el dolor y la sangre que es derramada. En contraste, la sombra, lejos de ocultar, teatraliza y permite que el espectador dirija

su vista a la escena central, sin distraerse con otros elementos. Ribera opera en el límite de la brutalidad artística, donde la visibilidad se convierte en una súplica poderosa, pero sin ruido.

Así, la pintura no se limita a ilustrar el imaginario religioso del sacrificio, sino que plantea cuestiones como: ¿Es este nivel de violencia necesario?, ¿Qué efecto produce su contemplación?, ¿Qué papel cumple el espectador en este campo visual?. Estas preguntas no son retóricas, están inscritas intrínsecamente en la obra: composición, colores, dibujos, elección de estilo, textura del óleo, y mirada implorante o vacía del mártir. En consecuencia, Ribera no sólo replica la violencia religiosa barroca, sino que crea una problemática desde dentro, como si su pincel se tambaleara entre la obediencia devocional y la crítica silenciosa.

Referencias

Brown, J. (1998). *Painting in Spain 1500-1700.* Yale University Press. /www.caravaggio.org/crucifixion-of-saint-peter.jsp

Mena, M. (1992). El dibujo en el arte de Ribera. En VV.AA., *Ribera* (pp. 115-130). Biblioteca Digital del Museo del Prado.

Papi, G. (2014). El primer martirio. *Ars Revista de Arte y Coleccionismo* 21, 60-68.

Rogliano, A. (1996). Aproximaciones al *Pathos* Barroco. *Arte e Investigación*, 1. https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18547

Ribera, J. de. (1610-1611). *El martirio de San Bartolomé.* [Pintura]. Colección Privada. https://acortar.link/2KunAI

Ribera, J. de. (1616-1617). *El martirio de San Bartolomé.* [Pintura]. Colegiata de Osuna, Osuna (Sevilla). https://acortar.link/TlLwkY

Ribera, J. de. (1644). *El Martirio de San Bartolomé.* [Pintura]. Museu Nacional D'Art de Catalunya, Barcelona. https://acortar.link/Fh6RAF

Rubio, J. (1995). Alfredo Fraile y la pintura de José de Ribera: el claroscuro barroco como modelo. *D'art,* 21, 121-38. https://raco.cat/index.php/Dart/article/view/100450

Spinosa, M. (1992). Ribera en San Martino. En VV.AA., *Ribera* (pp. 57-172). Biblioteca Digital del Museo del Prado.

8

JESÚS DE MONASTERIO (1836-1903) Y EL IMAGINARIO SONORO DE LA ALHAMBRA

Cecilia Capdepón Pérez
Universidad de Valladolid (España)

1. Introducción

En relación con el contexto histórico en el que se inscribe la obra musical de Jesús de Monasterio, el siglo xix español fue un periodo de crisis y reafirmación de la música española, de conciencia nacionalista y de restauración historiográfica, tal como ha señalado Casares (1995), autor que afirma que son numerosos los compositores y artistas «que tienen que abandonar España por razones políticas, algunos se vieron obligados a hacerlo porque tuvieron que buscar su formación fuera, es el caso de Pedro Pérez Albéniz, Marcial del Adalid, Blas Colomer, Adolfo de Quesada...» (p. 19).

Puede aseverarse que el siglo xix español es un siglo turbulento en el que se asiste a guerras por invasiones o por causas civiles, revoluciones, golpes de Estado, instauración de una república, restauraciones monárquicas, guerras y pérdidas coloniales, etc... En el momento de la composición de *Adiós a la Alhambra*, España se encontraba en el periodo denominado «Bienio progresista (1854-1856)», iniciado por el general O'Donnell[1] pues fue compuesta en 1855 por uno de los principales protagonistas del siglo xix español, Jesús de Monasterio (1863-1903)[2], una personalidad emblemática y multifacética (intérprete, compositor, docente y gestor) que desempeñó varios cargos importantes en distintas juntas directivas de instituciones como la Sociedad de Cuartetos (1836-1894)[3], la Sociedad de Conciertos (1869-1876)[4] o la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos[5]. En opinión de Gómez Amat (1983), Monasterio fue considerado como el virtuoso

1 Sobre esta época consúltense, entre otros, Tuñón de Lara (2000), Guerrero *et al.* (2004), Bahamonde y Martínez (2007), Fontana (2007), Álvarez Junco y Shubert (2018).

2 La bibliografía principal sobre Monasterio se debe a García Velasco (2000, 2003) y Miralles y Pobil (2018).

3 Sobre esta Sociedad, véanse Aguado (2000-2002), García Velasco (2001) y Cascudo y Queipo (2021).

4 En torno a la Sociedad de Conciertos, consúltese Sobrino (1992a, 1992b, 1995, 2001).

5 En relación con la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, véase Díez Huerga (2003).

del violín de la época, además de ejercer como brillante director de orquesta, logrando en su faceta como compositor un notable prestigio. Además, a Monasterio se deben los estrenos de la primera y cuarta sinfonías de Beethoven, además de ampliar el repertorio de obras alemanas, francesas y de otras escuelas, todo ello sin menoscabo del apoyo a la difusión del legado musical español. Gracias al análisis de su obra *Adiós a la Alhambra*, se podrá profundizar en uno de los aspectos fundamentales de la música española del siglo xix: el movimiento alhambrista, tal como se explicita en los objetivos, del cual fue Monasterio eximio representante.

2. Objetivos

El Objetivo general del capítulo se centra en analizar el alhambrismo en la música española del siglo xix a través de la figura de Jesús de Monasterio y el estudio de su cantiga morisca *Adiós a la Alhambra*, compuesta en 1855. Por su parte, los objetivos específicos son los que a continuación se citan:

- Describir la composición, el estreno y las interpretaciones significativas de *Adiós a la Alhambra* en diversos escenarios españoles del siglo xix, atendiendo a su contexto histórico y musical.
- Identificar las características musicales del alhambrismo presentes en *Adiós a la Alhambra*, detallando los elementos estilísticos, temáticos y técnicos que definen este fenómeno en la obra de Monasterio.
- Explorar la recepción de Jesús de Monasterio y su obra por parte de la crítica y el público de la época, contextualizando los eventos musicales en su ámbito social y cultural, y analizando el impacto de *Adiós a la Alhambra* en la construcción de una identidad musical española durante el Romanticismo.

Tales objetivos permitirán abordar el fenómeno del alhambrismo desde una perspectiva analítica, histórica y sociocultural.

3. Metodología

La presente investigación se atiene a un enfoque cualitativo de carácter histórico-documental, orientado a ofrecer una comprensión profunda y contextualizada del fenómeno del alhambrismo musical en la España del siglo xix, ejemplificado en el estudio de la figura de Jesús de Monasterio y su emblemática obra *Adiós a la Alhambra*. Este planteamiento metodológico engloba el análisis musicológico y la revisión crítica de fuentes y de la recepción cultural.

La investigación se ha estructurado en las siguientes fases: 1. Revisión de fuentes bibliográficas secundarias para situar el fenómeno del alhambrismo y el papel de Jesús de Monasterio y su obra. 2. Recopilación de fuentes hemerográficas. 3. Análisis musical: se procedió al estudio de *Adiós a la Alhambra* –identifican-

do los elementos estilísticos, formales y técnicos que evidencian la presencia del alhambrismo musical– y su recepción. 4. Elaboración de conclusiones.

4. Resultados

4.1 *Análisis musical*

Adiós a la Alhambra se inicia con una introducción breve por parte del piano, previa a la exposición (C. 1-15) con un comienzo anacrúsico. Respecto a la armonía, los grados que priman se rigen entorno a los siguientes: I-VII-VI-V, los cuales conforman la denominada «cadencia andaluza», recurso que se observa en el siguiente ejemplo:
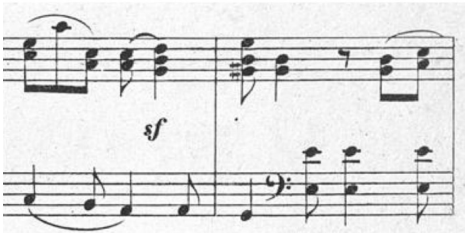


Figura 1. *Adiós a la Alhambra* (Introducción, CC. 3-4)
Fuente: Editorial Antonio Romero (Madrid, 1988). https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6d/IMSLP602364-PMLP968955-Monasterio_Adios_a_la_Alhambra_Cantiga_morisca_A4extra_(p).pdf

El ámbito sonoro de la Introducción abarca una amplia gama (mi2-la5), enriqueciendo Monasterio la conducción melódica con cambios de posición e inversiones, acordes de paso, acordes apoyatura, acordes con notas extrañas (doble floreo, notas de paso dobles...) y cadencias frigias, un recurso habitual de la música instrumental española de origen andaluz. La tonalidad de la menor responde a la necesidad del autor de resaltar la expresión de la melancolía. El intervalo característico de esta sección es el intervalo de tercera, tanto mayor como menor. Dichos recursos se encuentran ejemplificados en el siguiente ejemplo:
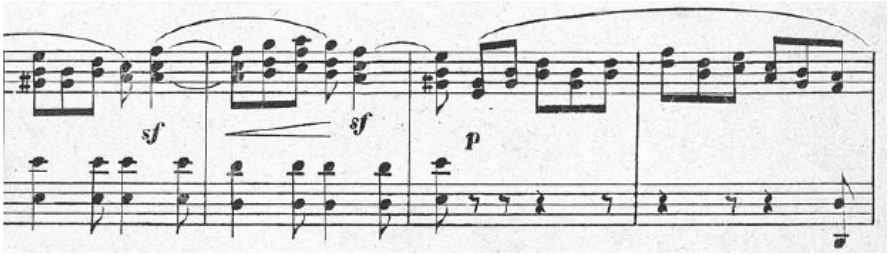


Figura 2. *Adiós a la Alhambra* (Introducción, CC. 6-9)

Finaliza la Introducción en el compás 14 mediante una cadencia conclusiva, la cadencia auténtica perfecta (V-I), introduciendo la exposición (A) en el compás 15.

1. *Exposición (A) (CC. 15-51): La menor*

La exposición se inicia en el compás 15 con un comienzo anacrúsico anticipando la entrada del violín. Esta primera parte, que denominamos como «A», abarca 37 compases, específicamente los compases CC. 15-51. La estructura de dicha parte la podemos subdividir a su vez en tres partes (aba'). La primera parte, la cual hemos denominado como «a» (CC.15-31) se divide en dos frases de 8 compases cada una, subdividida, asimismo, en dos semifrases respectivamente. Desde el punto de vista armónico, nos enfrentamos a una sensación de estabilidad melódica aportada por los grados tonales fundamentales (I-VI-V). Asimismo, el acompañamiento pianístico formula breves cadencias plagales sobre un pedal de tónica que se extiende durante los seis primeros compases de la exposición:
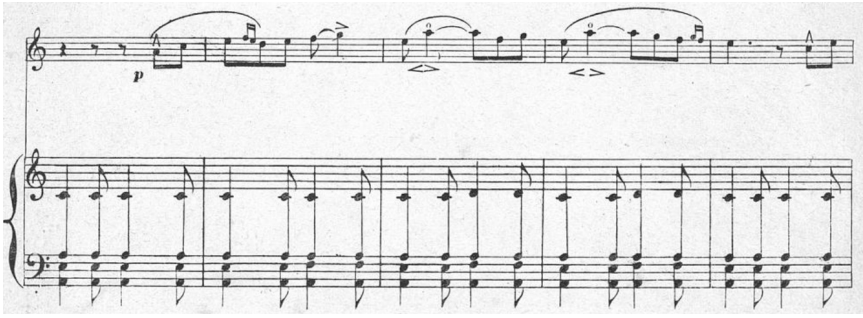


Figura 3. *Adiós a la Alhambra* (Exposición A, CC. 6-9)

La siguiente frase de ocho compases ofrece una alternancia de tónica- dominante, incluyendo de nuevo el pedal de tónica sobre el cuarto y el sexto grado. Finalmente, previamente a la frase b, nos enfrentamos a una armonía más elaborada, en la cual se introducen acordes de dominante secundaria (V/IV), acorde de sexta napolitana y el acorde de sexta y cuarta cadencial para concluir con una cadencia auténtica perfecta (V-I):
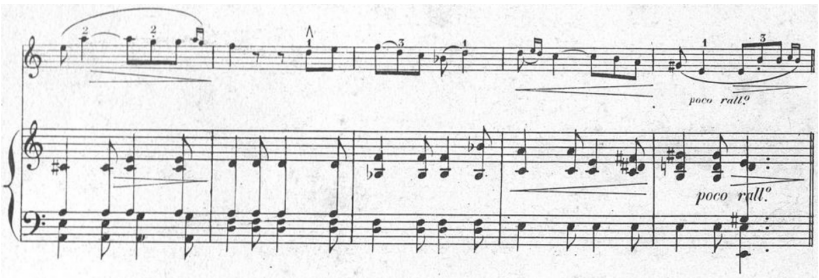


Figura 4. *Adiós a la Alhambra* (Exposición A, CC. 26-30)

En esta parte «a» el violín presenta el tema principal con carácter de lamento en «piano» con un ámbito melódico de mi2-la5, es decir, el mismo que la Introducción. La ornamentación melismática favorece la presencia de una conducción melódica sumamente adornada en algunos pasajes que pretenden imitar los arabescos y sinuosidades típicos del arte oriental, recurso que puede apreciarse en todo momento en la parte del violín mediante pequeñas florituras o amplios arcos melódicos, todo ello al servicio de la exhibición y lucimiento del intérprete.

La segunda frase de la Exposición o «b» (CC. 31-44) abarca una sección contrastante de 13 compases con respecto a «a», puesto que mantiene un ritmo más agitado, indicado mediante el tempo «Un poco piu animato». La estructura se articula en tres semifrases de 4 compases cada una y un compás de enlace que conecta la frase «b» con la última frase de la exposición «a». Desde el punto de vista armónico, se trata de una frase más elaborada, inestable y modulante. La frase «b» flexiona a do mayor en el C. 33, introduce una resolución retardada a fa mayor en el C. 35, a mi mayor en el C. 36) y, finalmente, establece la tonalidad de re menor antes de regresar a la tonalidad principal de la menor. Siguiendo con los aspectos armónicos, se presenta una secuencia de I-VI con 7ª sobre un pedal de dominante, un recurso que le aporta el carácter andaluz propio del estilo «alhambrista». Finalmente, el compás 43 enlaza mediante acordes de doble floreo, un recurso que alude de nuevo a los típicos arabescos ornamentales de la música árabiga:

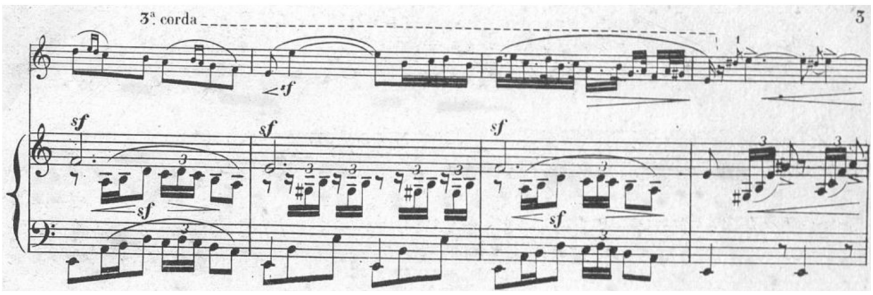


FIGURA 5. *Adiós a la Alhambra* (Exposición A, CC. 40-43)

El piano introduce un acompañamiento sincopado que contribuye a una mayor agitación en la expresión. Por su parte, el violín asume la melodía principal e incorpora florituras que ya hemos observado previamente, además de ampliar el tetracordo de la cadencia andaluza. La línea melódica recurre a múltiples dinámicas (*sforzando, crescendo, diminuendo*), aportando una gran riqueza melódica por parte del violín. Finaliza la exposición con la última frase o «a» (CC. 44-51), una repetición de la primera frase de la exposición «a». No obstante, en vez de 16 compases, acorta la frase a 8 compases, subdividido, asimismo, por dos semifrases de 4 compases respectivamente. En esta frase volvemos a escuchar la melodía inicial de la Exposición a cargo de un violín cantábile y melancólico. El piano manifiesta un acompañamiento mediante acordes placados en la tonalidad

principal de la menor, mientras que desde el plano armónico se presenta un pedal de tónica en torno a una dominante secundaria (V/IV7), lo cual aporta cierto grado de inestabilidad armónica. La frase «a» concluye por medio de un acorde de sexta-cuarta cadencial-séptima de dominante (semicadencia suspensiva):
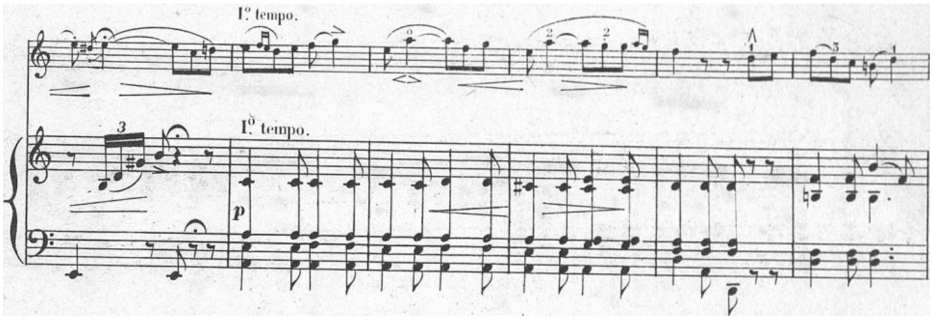


FIGURA 6. *Adiós a la Alhambra* (Exposición A, CC. 44-49)

2. *Desarrollo (B) (CC. 52-104): la mayor*

El Desarrollo o parte B comienza en el homónimo mayor (la mayor) de la tonalidad principal. La alternancia de los modos mayor-menor con predominio de la tonalidad de «La» constituye una de las principales características alhambristas (García Avello, 1999). Formalmente, se divide en 4 secciones claramente diferenciadas: la primera «a» (CC. 52-69) se conforma por una introducción de dos compases, seguida de una frase de 16 compases, en la que se reitera el tema. Se observa el predominio de la alternancia tónica-dominante, otorgando una sensación de tensión y reposo. La línea melódica del violín expone la melodía en la dinámica de *forte,* mientras el piano ofrece un acompañamiento resolutivo debido a las dinámicas de *mezzoforte* y *ben marcado*:
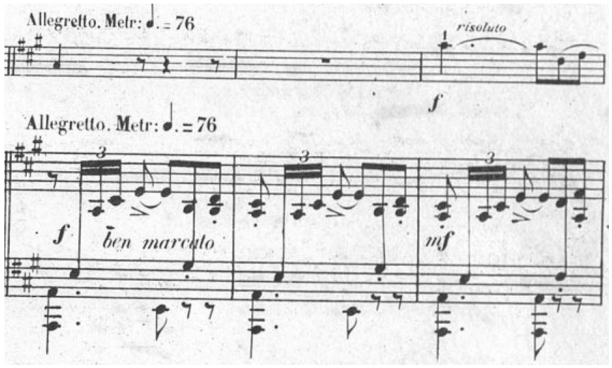


FIGURA 7. *Adiós a la Alhambra* (Desarrollo, CC. 44-49)

Dicha sección primera permanece estable en la tonalidad de la mayor hasta la flexión a re menor en el C. 64-65 y a do sostenido menor en el C. 66. El acorde de 6ª napolitana y sexta y cuarta cadencial funcionan como enlace para la presentación de la frase «b». La 2ª sección «b» abarca 9 compases (CC. 68-77), que podemos subdividir en dos semifrases de 5 y 4 compases Se inicia en la tonalidad de do sostenido menor con un pedal de tónica que afecta a toda la sección, mientras que la melodía violonística se expone en la cuarta cuerda, ofreciendo un carácter contrastante pues oscila entre la dinámica *forte* y *pianissimo*; en el plano armónico, predomina la alternancia de los grados tonales (I-IV-V):
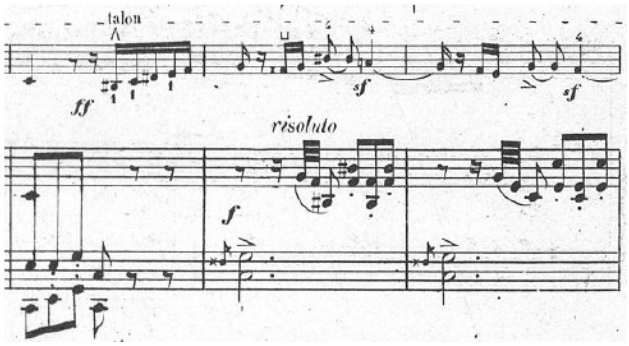


FIGURA 8. *Adiós a la Alhambra* (Desarrollo, CC. 69-71)

La sección «b» finaliza con el pedal de tónica en el piano sobre el cual se articula una alternancia de 7ª de dominante y tónica. Dicha base armónica del piano sirve para presentar una exuberante ornamentación violinística de amplio vuelo, brillando con luz propia los trinos, al servicio de una expresividad virtuosística:
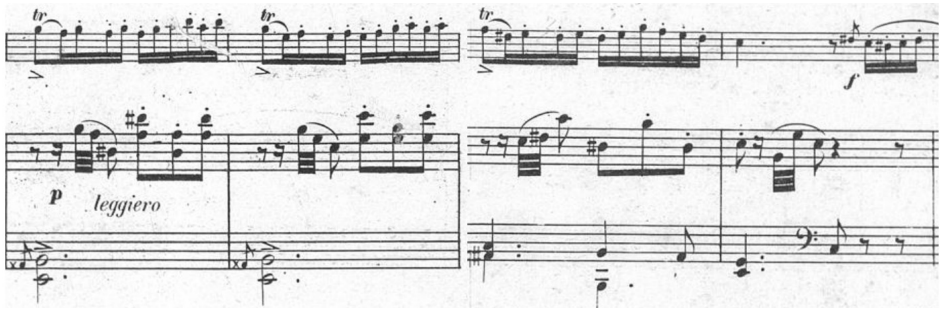


FIGURA 9. *Adiós a la Alhambra* (Desarrollo, CC. 74-77)

La tercera sección del desarrollo o sección «c» se extiende a lo largo de 12 compases (CC. 78-91) y se subdivide en tres semifrases de cuatro compases y una semifrase de dos compases. Está compuesta en la tonalidad de si mayor, pasando por Fa sostenido mayor y mi mayor, y, por lo tanto, no se trata de una sección inestable. La

línea melódica del violín se atiene a la concepción virtuosística y de pleno lucimiento que habíamos observado anteriormente, mientras que el piano acompaña mediante acordes triádicos y pasajes octavados en el bajo. Asimismo, puede destacarse la introducción de una cadencia frigia, dominantes secundarias (V/V), la alternancia de I-V, además del predominio de los grados 4.º y 6.º. La última sección del desarrollo o «d» abarca a su vez 13 compases (CC.91-104), estructurada en dos semifrases de ocho y cinco compases, respectivamente, y está compuesta en la tonalidad de mi mayor, relativo de do sostenido menor, la tonalidad de la sección «b»; posteriormente, modula a la tonalidad inicial del Desarrollo (la mayor).

3. *Reexposición (A') (CC. 105-138): la mayor*

Esta parte final abarca 34 compases: con respecto a la Exposición, cabe señalar algunas diferencias, como en el acompañamiento: si en la Exposición predominaban el acompañamiento basado en acordes placados, en la Reexposición dicho acompañamiento aparece desplegado en forma de arcordes arpegiados que se distribuyen entre el bajo y la voz superior.

Por su parte, la ornamentación melismática de la melodía, con giros de semitonos, sugieren el «jipío» flamenco. Los primeros 14 compases (CC.105-123) reiteran el motivo principal de la Exposición. Concluye la Reexposición con una coda (CC.123-130), en la que aparece la alternancia de tónica (I) y dominante (V7), mientras que la melodía se sitúa sobre la tercera cuerda del violín mediante la dinámica «con dolore», apreciándose de esta manera el carácter nostálgico y a modo de tema principal de *Adiós a la Alhambra*.

4.2 *Estudio de la primera recepción de Adiós a la Alhambra*

Adiós a la Alhambra fue compuesta en junio de 1855, siendo interpretada por primera vez con motivo de la gira que Monasterio emprendió por Europa: desde entonces formó parte de su repertorio esencial. Su estreno tuvo lugar en España en junio de 1856 en el Teatro Príncipe de Madrid, interpretada por el propio compositor. Tal y como afirma García Velasco (2003), «*Adiós a la Alhambra* fue compuesta en junio de 1855 y, dedicada al duque de San Lorenzo, se convirtió en su obra más popular. La popularidad se incrementó con su interpretación durante su gira de 1861-62, en la que fue dada a conocer al público europeo con gran éxito» (pp. 667-668).

Respecto al mencionado estreno en España ha de citarse la primera reseña en la revista *La Zarzuela*, estreno que gozó de una gran acogida por parte del público madrileño, según la impresión de Velaz de Medrano (30 de junio de 1856):

> El concierto del violinista Monasterio, verificado el miércoles último en este lindo coliseo, atrajo numerosa y escogida concurrencia, deseosa de escuchar al joven y célebre artista español que tantos adelantos ha hecho desde la postrera vez que tocó en público antes de su último viaje al extranjero. Fue aplaudido estrepitosamente en cuantas piezas de música tocó. Monasterio es un artista que, a pesar de su poca edad, se distingue por la maestría que otros no adquieren sino a fuerza de práctica y de un estudio de muchos años (p. 171).

De dicha reseña se desprende la admiración que despertaba el virtuosismo musical que desplegó Monasterio gracias a

> la elegancia y seguridad en el manejo del arco, método correcto, pureza de estilo, fácil e irreprochable ejecución, todo lo reúne el simpático violinista que París, Londres y Bruselas han colmado de aplausos... Aplaudido estrepitosamente en cuantas piezas de música tocó, fue además llamado a la escena a la conclusión de todas, desde el principio hasta la última parte del concierto (p. 171).

Desde su estreno en 1856 en España, fue habitual la inclusión de *Adiós a la Alhambra* en los programas de concierto españoles de la época. Así por ejemplo, en 1864 la *Gaceta musical barcelonesa* describió un concierto benéfico, celebrado el 11 de diciembre de 1864 en el Conservatorio Nacional de Música de Madrid con la finalidad de recaudar fondos con destino a los damnificados por las inundaciones de Valencia. Dicho concierto estaba claramente dirigido a un público noble o de alta clase social, como lo demuestra la presencia de los reyes de España, pudiendo intuirse que los asistentes contribuirían a los fondos económicos que se esperaba obtener del evento (Concierto benéfico, 11 de diciembre de 1984, p. 3).

Por su parte, Lezcano (23 de diciembre de 1866) comentó en las páginas de la revista *El Arte* el concierto celebrado Teatro Real de Madrid con motivo de la interpretación de la obra: entre otros aspectos, el autor critica el instrumento del piano («un instrumento frío, prosaico y ramplón») frente al violín («un instrumento que imita las voces de la naturaleza y expresa todas las pasiones de nuestra alma... y despierta el alma del espectador»), añadiendo que se trata de un instrumento admirable, el cual puede producir efectos que no son posibles de ejecutar con el piano. Lezcano reitera su admiración hacia el violín, adoptando como ejemplo de dominio interpretativo a Jesús de Monasterio: «¿Han oído ustedes a Monasterio tocar su *Adiós a la Alhambra*? Si le han oído ustedes, nada tengo que decir; si no le han oído, inútil será cuanto yo diga para que se formen ustedes una idea de lo que es el violín en manos de ese artista» (p. 4).

Además de Monasterio, uno de los más reputados intérpretes y difusores de *Adiós a la Alhambra* fue el violinista Manuel Pérez. Así, en la revista *La Lealtad* se observa una nueva interpretación de la obra el 5 de abril de 1867 en el gran salón del Real Conservatorio de Música y Declamación con el fin de cubrir la suscripción para eximirse del servicio de las armas. Además de la obra de Monasterio, se interpretaron piezas de autores como Meyerbeer, Zabalza, Mendelssohn y Beriot (Gran sesión del Real Conservatorio de música y declamación, 5 de abril de 1867).

Por su parte, en el *Boletín de Comercio* se constata en 1869 la interpretación de *Adiós a la Alhambra*, además del *Stabat Mater* de Eslava, en el Ateneo de Madrid (Gacetillas. Ateneo, 1 de marzo de 1869), una de las instituciones de mayor prestigio cultural en el Madrid de aquella época, como ha señalado Sánchez de Andrés (2013). Un año después, el *Diario Oficial de Avisos* informa que en el Teatro Nacional de la ópera se llevó a cabo una «función extraordinaria», interpretándose *Adiós a la Alhambra* de Jesús de Monasterio, nuevamente por «el Sr. Pérez»

(Anuncios de espectáculos. Teatro Nacional de la Ópera, 20 de mayo de 1870, p. 4). Asimismo, en la revista *La Iberia* se anuncia en 1871 que tendrá lugar en el Teatro Español un concierto a beneficio de la profesora de arpa Hoefler y Jardín, en el que tomarán parte prestigiosos artistas: una de las piezas ejecutadas en la primera parte de dicho concierto fue *Adiós a la Alhambra*, interpretada por «el señor Pérez» (Teatros. Español, 24 de marzo de 1871, p. 4). Un año después aparece la noticia de un concierto de los salones de Toca, en el que la obra de Monasterio fue interpretada en esa ocasión por «el Sr. Espino» (Gacetillas, 23 de septiembre de 1872, p. 2).

Por último, en la revista *El Imparcial* el autor anónimo del anuncio del evento, en el que se interpretó *Adiós a la Alhambra*, describe el concierto, celebrado en el Palacio Real de Madrid en 1873, como un concierto «brillante», señalando además el carácter selecto del público presente (Concierto instrumental, 19 de junio de 1873, p. 2).

Los anteriores eventos artísticos confirman la difusión alcanzada por Jesús de Monasterio y su *Adiós a la Alhambra,* en un momento en que su fama no de jaba de acrecentarse gracias a sus diversas actividades musicales. Todo ello se enmarca en el contexto de la creciente influencia de la corriente nacionalista basada en el exotismo y la recreación del mundo árabe, que ofrece en la tendencia alhambrista su manifestación más conspicua. Autores como Arrieta, Chapí, Bretón y Monasterio fueron los principales adalides del alhambrismo musical, contribuyendo a la consolidación plena del exotismo nacionalista español en el ámbito del arte sonoro.

5. Conclusiones

La obra musical del compositor Jesús de Monasterio (1836-1903) constituye uno de los momentos álgidos de la historia de la música española y se enmarca en una fase de apogeo y revitalización de la cultura española. En ese nuevo contexto se crean nuevas entidades musicales, se programan y se estrenan nuevas obras orquestales del gran repertorio europeo, se fundan escuelas y conservatorios, así como se implementan nuevos espacios para la interpretación, brillando con luz propia la actividad de Monasterio en calidad de compositor, intérprete, docente y gestor: efectivamente, la participación del compositor cántabro en la fundación y evolución de sociedades tan emblemáticas como la Sociedad de Cuartetos o la Sociedad de Conciertos, fue decisiva

En dicha fase de renovación, tanto la corriente nacionalista como los elementos del exotismo orientalista desempeñaron un papel esencial y si a ello unimos la fascinación que sintieron numerosos literatos, pintores o compositores por el monumento de la Alhambra granadina, puede comprenderse la razón por la que el movimiento denominado «alhambrismo» se convirtió en una de las manifestaciones más representativas de la música española a lo largo de la segunda mitad del siglo xix.

El éxito de recepción de *Adiós a la Alhambra* de Monasterio demuestra la amplia aceptación que gozaron en aquella época las obras de inspiración alhambrista. Dotada de una sencilla estructura tripartita (ABA'), la obra está concebida para el lucimiento del propio Monasterio, que la interpretó en numerosas ocasiones. El predominio del modo menor (la menor), la oscilación entre los modos mayor-menor, el empleo de amplios pedales, el empleo de la segunda aumentada o la ornamentación exuberante de carácter virtuosístico que imitan los arabescos del arte andalusí, son varias de las características que impregnan el estilo musical de esta obra, que granjeó a Monasterio gran prestigio y popularidad.

Referencias

Aguado, E. (2000-2002). El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863- 1894). *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid,* 7-9, 27-142.

Álvarez Junco, J. y Schubert, A. (2018*). Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018).* Galaxia Gutenberg.

Anuncios de espectáculos. Teatro Nacional de la Ópera (20 de mayo de 1870). *Diario Oficial de Avisos,* p. 4.

Bahamonde, Á. y Martínez, J. A. (2007). *Historia de España. Siglo xix*. Cátedra.

Casares, E. (1995). La música del siglo xix español. Conceptos fundamentales. En E. Casares y C. Alonso (Eds.), *La música española en el siglo xix* (pp. 13-122). Universidad de Oviedo.

Cascudo, T. y Queipo, C. (2021). Una práctica moderna y capitalista: escuchar música clásica en los primeros años de la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1866). *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza,* 36, 263-280.

Concierto benéfico (11 de diciembre de 1864). *Gaceta musical barcelonesa,* p. 3.

Concierto instrumental (19 de junio de 1873). *El Imparcial,* p. 2.

Díez Huerga, M. A. (2003). Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868). *Anuario Musical,* 58, 253-277.

Fontana, J. (2007). *Historia de España. 6. La época del liberalismo.* Marcial Pons.

Gacetillas. Ateneo (1 de marzo de 1869). *Boletín de Comercio,* p. 3.

Gacetillas (23 de septiembre de 1872). *Boletín de Comercio,* p. 2.

García Avello, R. (1999). Alhambrismo. En E. Casares (Dir. y Coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. I, pp. 279-281). SGAE.

García Velasco, M. (2000). Monasterio, Jesús de. En E. Casares (dir. y coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 7, pp. 664-676). SGAE.

García Velasco, M. (2001). La Sociedad de cuartetos de Madrid (1863-1894). *Cuadernos de Música Iberoamericana,* 8-9, 149-193.

García Velasco, M. (2003). *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio bibliográfico y analítico* [Tesis doctoral] Universidad de Oviedo.

Gómez Amat, C. (1983). *Historia de la música española. 5. Siglo xix* Alianza editorial.

Gran sesión del Real Conservatorio de música y declamación (5 de abril de 1867). *La Lealtad*, p. 3.

Guerrero, A., Pérez, S. y Rueda, G. (2004). *Historia de España. XVI. Historia política. 1808-1874*. Istmo.

Jesús de Monasterio: Adiós a la Alhambra. Cántiga morisca para violín y acompañamiento de piano (1888). Antonio Romero.

Lezcano, E. (23 de diciembre de 1866). El violín y el piano. *El Arte*, p. 4.

Miralles, A. y Pobil, P. del (2018). Jesús de Monasterio. En *Diccionario Biográfico Electrónico*. Real Academia de la Historia. https://dbe.rah.es/biografias/13001/jesus-de-monasterio-y-agueros

Sánchez de Andrés, L. La actividad musical del Ateneo Científico, Artístico y Literario de Madrid en el último tercio del siglo xix. *Cuadernos de Música Iberoamericana,* 25-26 (2013), 309-325.

Sobrino, R. (1992a). *El sinfonismo español en el siglo xix: la Sociedad de Conciertos de Madrid* [Tesis doctoral] Universidad de Oviedo.

Sobrino, R. (Ed.). (1992b). *Música Sinfónica Alhambrista*. ICCMU.

Sobrino, R. (1995). La música sinfónica en el siglo xix. En E. Casares y C. Alonso (Eds.), *La música española en el siglo xix* (pp. 279-324). Universidad de Oviedo.

Sobrino, R. (2001). La Sociedad de Conciertos de Madrid: un modelo de sociedad profesional. *Cuadernos de Música Iberoamericana,* 89, 125-148.

Tuñón de Lara, M. (2000). *La España del siglo xix* (Vols. 1-3). Ediciones Akal.

Teatros. Español (24 de marzo de 1871). *La Iberia*, p. 4.

Velaz de Medrano, E. (30 de junio de 1856). Crítica teatral. *La Zarzuela*, pp. 171-172.

9

LA CANCIÓN DEL LAGO: LA ILUSTRACIÓN Y EL REALISMO MÁGICO EN LA HISTORIETA MEXICANA

Sarahi Isuki Castelli Olvera
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

1. Introducción

En este capítulo, argumentamos que la historieta *La canción del lago*, creada por el diseñador gráfico Carlos Sallas (2019), presenta una estrategia articulada en tres niveles: gráfico, temático y sociocultural; en donde la ruptura con el lenguaje del cómic, se integra con el manejo temático de eufemización del imaginario de la sirena, para presentar una crítica sociocultural a partir del realismo mágico.

Carlos Sallas es un diseñador gráfico de 37 años, originario de Cuernavaca, radica actualmente en Ciudad de México. Desde pequeño utilizó al dibujo como forma de expresión, llegando a ser influido, en su proceso creativo, por autores como Patricio Betteo, Gastón Pacheco, Warwick Jhonson, Guillermo del Toro, Jorge Gutiérrez, Bobby Chiu. Fue alumno del ilustrador Carlos Palleiro, y fue este último quien le consiguió trabajo en la Secretaría de Educación Pública (SEP), en la que trabajó por un corto tiempo. También trabajó en empresas como Moleskine, con la cual entró en contacto gracias a su participación en eventos como *Drink n Draw DF,* en donde conoció al personal de la mencionada empresa.

Actualmente trabaja como director de proyectos animados en el estudio *Ikartoons* y sigue creando proyectos originales para comic y animación (Sallas, 2025).

2. Objetivos

Los objetivos de esta investigación se orientan a analizar las tres dimensiones a partir de las cuales el diseñador gráfico Carlos Sallas estructura su trabajo y con ello su mensaje, junto con la articulación del contexto sociocultural y de creación de la obra.

El propósito es profundizar en la manera en la que la historieta mexicana se vale de la gráfica y elementos temáticos de crítica social desde lo fantástico, como un estudio de caso.

3. Metodología

Este es un trabajo interpretativo de corte hermenéutico, el cual se fundamenta en el supuesto de que el investigador parte de la elaboración de categorías analíticas a partir del trabajo empírico y no de concepciones teóricas previas (González Morales, 2003). En consonancia con lo anterior, sustentamos este trabajo en el paradigma de inferencias indiciales propuesto desde la microhistoria por Carlo Ginzburg (1989) y Givanni Levi (1996), el cual se caracteriza por la atención microscópica a detalles que dan cuenta de procesos socioculturales más amplios. Tomando en cuenta lo anterior, en este trabajo se da atención a los detalles presentes en la gráfica y narrativa de la historieta, para comprender procesos socioculturales e históricos más amplios de los cuales la fuente analizada, da cuenta. El análisis está estructurado en tres niveles:

- Análisis formal. Descripción de elementos de composición básica, manejo del lenguaje e ilustración presentes en la fuente primaria.
- Análisis temático. Principales temas presentes en la narrativa, de manera particular los simbolismos e imaginarios que caracterizan la narración, así como la manera en la que se entrelazan.
- Interpretación y análisis socio cultural. Se articulan los niveles anteriores, en vínculo con el contexto sociocultural, y su interpretación a partir de herramientas teóricas.

A nivel teórico, apoyamos este trabajo en tres líneas teóricas principales: el gráfico con autores como Doris Dondis (2011); lo temático-simbólico con Gilbert Durand (1981), Lorenzo Arribas (2007) y Consiglieri Greif (2022); y lo sociocultural con Arina Shórokhova (2019), Octavio Ianni (1986) y Janeth González Ruíz (2006).

4. Resultados

4.1 La canción del lago *y el predominio de la ilustración en el cómic*

En este apartado, argumentamos que, a nivel gráfico, Carlos Sallas se vale del predominio de la gráfica, a partir del uso de metáforas visuales, economía y reticencia, así como el mínimo de elementos del cómic, para generar sensación de silencio, dilatación temporal y soledad.

La canción del lago (2019), es una historieta publicada por el diseñador y artista Carlos Sallas; cuenta con dos formatos: el impreso y la versión digital. El formato impreso mide 14x14 centímetros, tiene portada a color impresa en papel couché satinado, e interiores

en blanco y negro impresos también en couché. El formato digital, por su parte, se encuentra disponible para descarga gratuita en la página web del autor[1]. Este trabajo, ganó el concurso de *Secuenciarte* del festival *Pixelatl*[2] en 2019, posteriormente fue animado con la técnica de *stopmotion*, ganando varios premios y nominaciones con esta versión.

La historia se desarrolla con un marcado predominio visual y una ausencia casi total de texto. Al inicio observamos a un pescador en una barca sobre el lago, él captura una especie de pez humanoide, lo mete a un gran frasco y lo traslada, en medio de diversos peligros, a su hogar. La transformación se da cuando observamos al pescador empezar a preparar un guiso, mientras da a la sirena una especie de galletas. La situación final nos muestra al mismo pescador dando de comer el guisado de sirena a su hija, quien recupera la salud gracias a la comida medicinal. La última página nos muestra la tumba de la sirena y al pescador arrodillado, pidiéndole perdón.

Esta historieta está construida con un mínimo de recursos del cómic: manejo de metáforas visualizadas para la representación de la música con notas musicales; uso de viñetas colocadas de forma secuencial al desarrollo de la acción; uso de globos en los diálogos de los personajes, sólo casi al final de la historia. Un ejemplo representativo de esto lo podemos ver en las páginas 40-41 de la edición impresa y en la 22 de la versión web (Fig. 1), la escena ocupa dos páginas, la primera se compone de tres viñetas, la primera ocupa casi más de la mitad de la página y en ella vemos al pescador en una toma cenital, él está arrodillado al lado de la cama de una niña, quien descansa febril en ella. Las otras dos viñetas muestran un *close up* a la niña, quien se lleva las manos al pecho al tiempo que murmura: «¿p…p…pa…pá?» (Sallas, 2020, p. 40). La última viñeta de esta página nos presenta un *big close up* del padre sorprendido. La página 41 nos deja ver en primer plano una cazuela con la cola de la sirena sobresaliendo de la boquilla. En segundo plano, la niña aún en cama abraza a su padre mientras este dice: «Creí que nunca escucharía tu voz otra vez» (Sallas, 2020, p. 42).

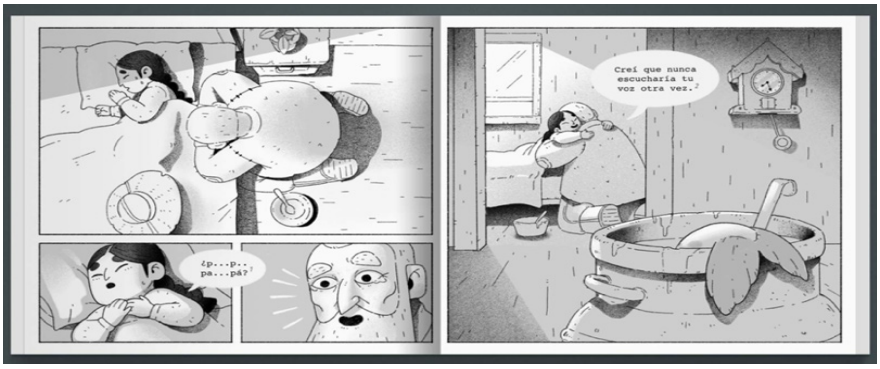


Figura 1. Lenguaje del cómic en *La canción del lago*.
Fuente: Sallas, 2019.

1 Véase https://ko-fi.com/s/72111a5226

2 *SecuenciArte* es una estrategia desarrollada para promover autores emergentes de cómic, así como ilustradores mexicanos, a través de un concurso en el cual los autores ganadores ven su obra publicada (*SecuenciArte*, 2025).

Estas páginas son las únicas en toda la narración que conglomeran 3 tipos de recursos del cómic: las viñetas serializadas de acuerdo con el orden de las acciones, un par de globos de diálogo, y el uso de tres líneas cinéticas como recurso expresivo para denotar la sorpresa en el rostro del pescador; son las únicas, ya que toda la historia está desarrollada únicamente con la secuencialidad de las viñetas, la riqueza gráfica expresiva en las posiciones del sujeto y las formas de las cosas, para dar la ilusión de una movilidad congelada en el tiempo.

La sencillez de la composición descrita anteriormente se vincula con el uso de tres técnicas de comunicación visual propias del diseño: simplicidad, economía y reticencia. Estas técnicas, «ofrecen al diseñador una amplia paleta de medios para la expresión visual de contenido» (Dondis, 1994, p. 129). En *La canción del lago*, la mayor parte de la gráfica está construida con un principio económico que exacerba la su expresividad; la imagen más representativa de esto la encontramos en las páginas 26 y 27 de la edición impresa, y la 12 de la edición digital (Fig. 2). La escena ocupa las dos páginas y en ellas se sitúa al pescador, en un escenario completamente blanco: en la página izquierda se observa un lobo, saltando de manera que su cuerpo ocupa la página de manera diagonal; dicho lobo presenta corte total de la pata izquierda. La página derecha nos permite ver al pescado, saltando, con el brazo derecho en movimiento, sosteniendo un cuchillo. La sencillez de la escena se acentúa por el escenario en un fondo blanco, sin embargo, la sangre del lobo, que sale de su pata y recorre todo el camino hasta el cuchillo del pescador, brinda un vínculo de movimiento entre ambas representaciones.



Figura 2. Técnicas de comunicación visual en La canción del lago.
Fuente: Sallas, 2019.

Esta imagen da cuenta del uso de tres técnicas similares de comunicación visual: simplicidad, economía y reticencia, las cuales se caracterizan por el manejo directo y frugal de elementos mínimos para generar la máxima respuesta del espectador (Dondis, 1994). Toda la historia se construye con elementos mínimos, como las formas congeladas en la acción en medio de un fondo blanco, con las

que el autor consigue un máximo de expresividad y da al espectador, la noción de movimiento congelado en el tiempo. Esta última sensación se acentúa con la casi total ausencia de globos de diálogo y onomatopeyas.

Otro elemento característico del predominio visual gráfico en *La canción del lago*, lo encontramos en el uso de por lo menos cuatro figuras retóricas visuales. Las figuras retóricas son modificaciones realizadas a la imagen, para proporcionar fuerza y contundencia al mensaje. La retórica rompe con los significados denotativos, y provoca las connotaciones. (López Rodríguez, 1993).

La imagen de la portada (Fig. 3) de *La canción del lago*, nos muestra otro diseño económico y reticente, a través del cual podemos observar dos figuras retóricas superpuestas: el conjunto de la imagen ocupa casi toda la portada, en primer plano y al centro de la composición podemos observar las aletas blancas de un pez sobresaliendo del agua. En segundo plano, detrás de las aletas, se observa la silueta de un violín del cual surgen ramas y hojas. Al tratarse de una silueta, solo se detallan las efes del instrumento; además, las aletas de la sirena bajo el agua se sitúan justo en la zona en donde debería ir el puente y las cuerdas, lo que nos lleva a una metáfora, la cual opera por sustitución de semejanza: La metáfora obtiene su nombre del concepto de «traslación» griego , y consiste, precisamente, en el acto de «trasladar» el significado de un sema a otro, a condición de que tanto el sema original como el que le sustituye tengan rasgos comunes para poder subsistir uno en lugar de otro (López Rodríguez, 1993).



Figura 3. Figuras retóricas en *La canción del lago*.
Fuente: Sallas, 2019.

El elemento común que permite la sustitución del puente y las cuerdas del violín por las aletas de la sirena, se relacionan con la producción de música por parte de los componentes del instrumento, los cuales desaparecen para dar paso a una sirena, cuyo origen mitológico se vincula también con la música. Aquí es donde se da la intersección de significado, en donde el elemento en común que permite la sustitución es la producción de una melodía. La misma forma en la que se alude a la sirena en esta imagen, nos permite identificar otra figura retórica: la sinécdoque, que implica presentar una parte por el todo (López Rodríguez, 1993) (Corti, 2009), como se puede observar en las aletas que sobresalen del agua, y que nos permiten inferir la presencia del ser mitológico. Esto es una tendencia a largo de la historieta.

La tercera figura retórica para identificar en la portada de *La canción del lago* es la metonimia, «la cual aparece cuando la sustitución se realiza según un criterio de contigüidad, cuando la relación entre el significante y el significado es física en algún punto» (Acaso, 2006, p. 94). Esta figura retórica se hace observa en la portada analizada debido a que del violín surgen especies de ramas con hojas. Hay una relación de cercanía y contigüidad entre las ramas que surgen de un tronco del árbol, y la propia madera con la que está elaborado el violín: el árbol está ahí donde sus restos crean el cuerpo del instrumento musical, las ramas hacen explícita esta relación y ambos permanecen en lugar de que uno sustituya.

La última figura retórica usada en la historieta mencionada, la observamos la interior de sus páginas: desde que el pescador mete a la sirena en una botella de cristal gigante, a través de la cual la transporta hasta su casa; esto alude a una hipérbole visual la cual es un tropo cuyo «… principal valor sería la audacia, al hacer llegar los significados hasta la exageración y el exceso» (López Rodríguez, 1993, pp. 362).

Como hemos visto hasta aquí, la construcción de forma y composición hace que esta historieta tome formas expresivas destacadas a partir del uso económicos de formas básicas, las cuales, con el apoyo de las figuras retóricas, se entrelazan con la narrativa para darle un sentido muy estético y que permite entender situaciones complejas a partir de elementos mínimos.

4.2 La canción del lago *y el imaginario de la sirena*

En este apartado, sustentamos que a nivel temático se vale de la eufemización del imaginario de la sirena, a la cual mezcla con propiedades de otras criaturas mágicas.

Durand, citado por Cano Vargas (2011), define a los imaginarios como «el conjunto de imágenes y relaciones de imágenes que constituye el capital del pensamiento del homo sapiens» (p. 138), de acuerdo con Durand, los llamada regímenes, se componen de esquemas, que son el «vínculo que se da entre los reflejos dominantes biológicos básicos vinculados al inconsciente y su prolongación en la cultura» (Durand, 1981, p.62). En orden de lo general a lo particular, dentro del esquema encontramos un cúmulo de arquetipos y símbolos, asociados por isomorfismos que forman «constelaciones estáticas que nos llevarán a comprobar la existencia de ciertos protocolos normativos y representaciones imaginarias bien definidos y relativamente estables, agrupados en torno los esquemas originales

que llamaremos estructuras» (Durand, 1981, p. 65). Estas constelaciones son los regímenes diurno y nocturno.

El régimen diurno es el de la antítesis, del maniqueísmo, en donde los símbolos se contraponen y cada polo cobra cualidades benignas o malignas sin conciliación. Por su parte, el régimen nocturno es el de la eufemización o suavizamiento, en donde la contradicción se vuelve complementariedad, los valores se invierten y lo negativo cobra también connotaciones positivas (Durand, 1981). La sirena, es una criatura mitológica que ha pasado por varias transformaciones en su migración cultural y temporal. Inicialmente fueron ninfas convertidas en pájaro por Démeter, ufanas de sus hermosas voces, retaron a las musas a una competencia, al perder contra dichas diosas, las sirenas perdieron sus plumas y se exiliaron a una isla, en donde atraían a los marineros con su canto, y luego los devoraban. Este imaginario pasó luego a la representación de la sirena con cola de pez, que, sin embargo, conservaba la asociación con la muerte, ya sea por el canto o por la seducción fatal (Salcedo González, 2014).

La sirena que observamos en *La canción del lago*, está desprovista de los dos elementos anteriores: su cuerpo es pequeño como el de una niña, y no se presenta como un ente peligros que busque devorar al marinero, la escena principal la observamos las página 34 de la edición impresa, la escena está compuesta por tres viñetas: en la primera vemos la las manos y aparte del cuerpo del pescador que quita el corcho de la botella en la que lleva a la sirena; ella lo mira con interés, pegando sus pequeñas manos al cristal del recipiente. Enseguida se observa al pescador con una bolsa, soltando pequeños pedazos de algún alimento a la sirena, quien abre las palmas de la mano para recibirlos. La última viñeta nos muestra al pescador, mirando a la sirena comer alegremente el alimento (Fig. 4). Esta escena nos condesa el carácter benigno y aparentemente inocente de la sirena de Sallas, quien sólo conserva de sus antecesoras dos aspectos principales: el vínculo con la música, al ser atrapada por el pescador por medio de una melodía, y el simbolismo dual del que habla Durand (1981). En *La canción del lago*, seguimos tratando con una entidad que conjuga lo humano-animal, y con ello tiene un simbolismo polarizante, que va del régimen diurno marcado por la contraposición, al nocturno vinculado a la eufemización: «Todas estas teofanías están inspiradas por la bipolaridad de su simbolismo, por un esfuerzo de reintegrar a un contexto coherente la disyunción de la antítesis» (Durand, 1981, p.276).

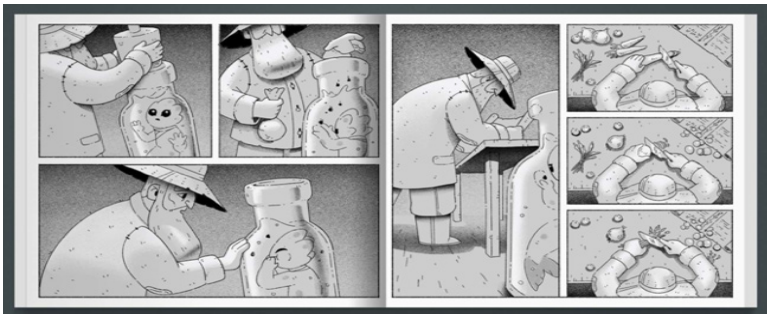


FIGURA 4. Eufemización de imaginarios en *La canción del lago*.
Fuente: Sallas, 2019.

Dado que los mitos suelen relacionar a la sirena con la muerte y la seducción, y que su vínculo con el agua es evidente, su asociación suele localizarla más en el régimen diurno de la imagen, en donde el agua turbia es parte de los símbolos nictomorfos en donde la negrura es valorada negativamente (Durand, 1981). Pero en *La canción del lago*, se da un proceso de inversión del imaginario, a partir de la representación física y conductual infantilizada de la sirena, por un lado, y las acciones del pescador por el otro. El proceso de eufemización se da cuando la acostumbrada asociación negativa se invierte, y es el pescador, quién acaba con la vida de ella «El procedimiento reside esencialmente en que mediante lo negativo se restablece lo positivo» (Durand, 1981, p. 193).

Este proceso de eufemización y asignación de cualidades positivas a una criatura mágica culturalmente relacionada con la muerte, se complementa con las cualidades curativas que se le asignan a la sirena en el relato, ya que es su cuerpo el que logra que la hija del pescador logre recuperar la salud. En este punto, se observa una traslación de significados al sobreponer a la sirena, las cualidades curativas que por lo general se asocian con el unicornio[3]. Este proceso de eufemización se complementa la representación infantil en el cuerpo y la actitud de la sirena, al asignarle también la capacidad de sanación.

4.3 La Canción del lago *y el realismo mágico*

Como última premisa, sustentamos que Carlos Sallas crea una obra cuya gráfica y narrativa retoma elementos del realismo mágico, para realizar una crítica sociocultural sobre la violencia y las subjetividades humanas.

El realismo mágico, puede definirse como «El nombre que tomó un movimiento pictórico y literario que se caracteriza por mostrar lo irreal, lo extraño u onírico como algo cotidiano y común» (UNIR, 2023). En *La canción del lago,* una de las primeras secuencias representativas de la manera en la que lo mágico interactúa con lo cotidiano la encontramos desde las primeras páginas, cuando a partir de viñetas sin diálogo, y con la representación fragmentada de la escena desde diversos puntos de vista, observamos al pescador sentado, para posteriormente tomar su violín, tocarlo hasta que las aletas de la sirena se visibilizan y el anzuelo la captura (Fig. 5). El escenario y las acciones que observamos, van de una cotidianidad muy naturalista, al paso de elementos fantásticos cuando en lugar de pescar peces, se captura a una sirena. Esta oscilación entre lo real y lo mágico es una de las características de esta corriente, la cual surge de una «superación del realismo social, crítico (...) Surge en una época en que aquél estaría agotado, o revelando limitaciones» (Shórokhova, 2019, p.5). La escena de la figura 5, condensa los elementos principales de la estética visual del realismo mágico, los cuales son los siguientes:

1. La caracterización narrativa y visual, en donde lo real y lo mágico se mezclan, a partir del tema del uso de una criatura mágica para sanar a la hija del

3 De acuerdo con Gallardo Luque (2022), quien sigue a Ctesias y Claudio Eliano, el cuerno del unicornio tiene cualidades curativas.

pescador. A nivel temático, observamos esta oscilación en la que «también, emerge una inesperada y fina crítica de lo real, desde dentro de la sátira desmesurada en la magia» (Ianni, 1986, p. 8). De esta crítica social, a partir de lo maravilloso, hablaremos con posterioridad.

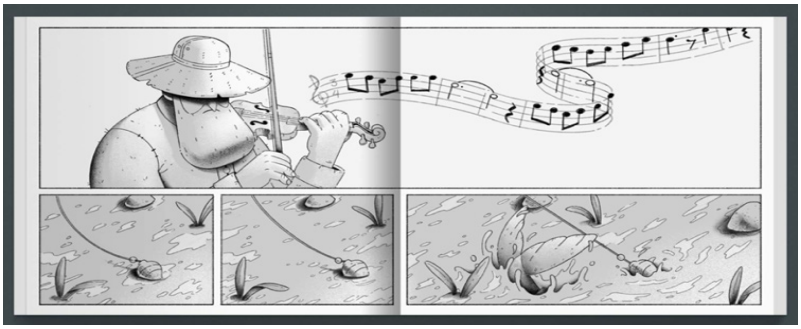


Figura 5. Realismo mágico en *La canción del lago*.
Fuente: Sallas, 2019.

2. La vida como petrificación. El realismo mágico, tiene esta característica de suspensión temporal con fines expresivos, narrativamente. De repente, todo se muestra transparente: la demora del curso del tiempo, lo dilatado del espacio, el despropósito del gesto, la minucia de la brutalidad, lo monumental de la quimera» (Ianni, 1986, p. 8) En la fuente analizada, esta característica se apoya de las técnicas de comunicación visual descritas arriba: economía, reticencia y simplicidad, por lo que nos encontramos con una gráfica en donde en ocasiones las figuras se presenta congeladas en sus acciones, y por lo tanto, parecen suspendidas en el tiempo.

3. Manejo temporal ralentizado. En vínculo con lo anterior, las representaciones gráficas de *La canción del lago* no sólo se articulan con la representación estática de la acción, la multiplicación de puntos de vista de una misma escena y la economía como técnica visual, sino que, cuando los agentes avanzan, se mueven en un tiempo ralentizado que, en consonancia con lo característico del realismo mágico, dan cuenta de que «El tiempo puede tener diversas duraciones. El monólogo se desdobla en múltiple» (Ianni, 1986, p. 6), y el pescador, se mueve en un tiempo que se manifiesta en una gráfica de acción sin diálogos.

Carlos Alberto Sallas Becerra es diseñador gráfico, originario de Cuernavaca, el dibujo ha sido su forma de expresión de toda la vida y *La canción del lago* fue su primer cómic, creado para la convocatoria de *Secuenciarte* del festival *Pixelatl* en la que obtuvo el primer lugar, esto le dio al autor la confianza para crear la versión animada de dicha historieta, a partir de ahí, Sallas no ha dejado de crear proyectos para cómic y animación (Sallas, 2025) Carlos, fue alumno del diseñador gráfico uruguayo Carlos Palleiro, quien fuera director artístico de los libros de texto gratuitos de la Secretaría de Educación Pública (SEP) (*Palleiro*, n.d.) Una de las características que Sallas destaca de *La Canción*

del lago, es su carácter crítico, realizado con el pretexto de la fantasía, Carlos Menciona (2025): «Y la historia trata de explorar la motivación de algunas de las conductas más cuestionables de las personas, motivado en gran parte por la violencia que se vive en nuestro país»

Pese a que la historia se mueve de lleno en lo fantástico, el carácter crítico se devela en la última secuencia (Fig. 1), en donde el lector se da cuenta de que la sirena ha sido sacrificada para la mejoría de la hija del pescador: aquí es donde las palabras de Sallas cobran sentido, ya que esta sirena, representada a modo de una infante inocente, es asesinada por el bien de un ser al que el pescador ama, e incluso aunque manifiesta arrepentimiento, sus acciones tienen un motivo aparentemente justificado. Esta crítica, dada en medio del carácter fantástico de la historia, es otra de las características que la vinculan con el realismo mágico, dado que la realidad social siempre se expresa en relatos, descripciones, narraciones, explicaciones, historias, leyendas, rumores, fantasías, mitos; envolviendo palabras, sonidos, ritmos, trazos, colores, gestos, expresiones, imágenes, metáforas. Y es ese vivo acervo cultural, mezclando presente y pasado, ciencia, filosofía y magia, universales y singulares, que constituye el vasto arsenal de materiales, relaciones y significados, del cual se alimenta el artista, en el cual la imaginación del artista se nutre (Ianni, 1986, p. 11).

Dado su contexto de surgimiento, y sus características específicas, el realismo mágico se constituye en una herramienta a través de la cual el autor presenta una visión crítica de una realidad social marcada por la cultura de la violencia

5. Conclusiones

En medio de su aparente sencillez, nos encontramos con una fuente perfectamente articulada en sus diferentes dimensiones: gráfica, metafórica, temática y socioculturalmente. Una de las cosas que destacan de esta fuente es la economía, sencillez y simplicidad con la que el autor desarrolla la gráfica, las secuencias de las viñetas y con ella la historia que se cuenta. Con un mínimo de elementos, nos presenta la interacción entre un pescador y una figura mítica como la sirena, totalmente desprovista de sus atributos de peligro que la caracterizan en su origen mitológico, los pocos paneles que desarrollan la narrativa nos conmueven ante la inocencia de dicho ser y nos dejan una sensación agridulce al observar como la muerte de la sirena trae la salud de una niña humana.

Aunque en estas páginas nos hemos centrado en la versión en historieta de este material, es importante destacar que cuenta con una versión animada, lo que le da la posibilidad de alcanzar mayor cobertura al tema y la crítica del autor, una vez que este cortometraje, que ya ha sido exhibido en varios festivales a lo largo del mundo, pueda cobrar un carácter más masivo una vez que esté disponible en la plataforma de Youtube para todo el público, dentro de pocos meses.

Referencias

Acaso, M. (2006). *El lenguaje visual.* Paidós.

Cano Vargas, A. (2011). De la historia de las mentalidades a la historia de los imaginarios sociales. *Ciencias sociales y educación*, 1 (1), 135-146. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7840138

Consiglieri, N. M. y Greif, E. (2022). *Representaciones del mundo natural: de la Edad Media a la Modernidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Corti, F. (2009). Lectura retórica visual de la Cantiga 4. *Alcanate*, 6. 227-238. https://hdl.handle.net/11441/82390

Dondis, D. A. (1994). *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual* (trad. de J. G. Beramendi). Gustavo Gili.

Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general* (trad. de M. Armiño). Taurus.

Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. Gedisa.

González Morales, A. (2003). Los paradigmas de investigación en las ciencias sociales. *Islas*, 45, 125-135. https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/572

González Ruíz, N. J. (2006). *Colombia en la pintura de Fernando Botero. El realismo mágico en el imaginario Boteriano* [Tesis doctoral] Universitat Politècnica de Catalunya. UPC-Commons. http://dx.doi.org/10.5821/dissertation-2117-93399

Ianni, O. (1986). El realismo mágico. *Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, *40*, 5-14. https://doi.org/10.22201/cela.24484946e.1987.2.46743

Levi, G. (1996). Sobre microhistoria. En P. Burke, *Formas de hacer historia* (págs. 119-143). Alianza.

López Rodríguez, J. M. (1993). *Semiótica de la comunicación gráfica*. Instituto Nacional de Bellas Artes.

Lorenzo Arribas, J. (2007). El canto que encanta. Las sirenas en la tradición hispana antigua y medieval. *Mirabilia*, 7, 39-58. https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283781

Palleiro, C. (s.f.). Carlos Palleiro. http://carlospalleiro.com.mx/palleiro.html

Salcedo González, B. J. (2014). *El delirio de las sirenas (Laberinto de Metáforas en la tradición oral Nahua del Sur de Veracruz)* [Tesis de maestría] Universidad Veracruzana. Repositorio DSpace http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/35059

Sallas, C. (2020). *La canción del lago*. SencuenciArte.

Sallas, C. (2025, 1 de mayo). *La Canción del lago / Entrevistado por S. Castelli Olvera.*

Sallas, C. (2025). *La canción del lago*. Carlos Salas. https://www.carlossallas.com/cancionesdellago

SecuenciArte. (2025). SecuenciArte: Pixelatl. https://www.secuenciarte.com/

Shórokhova, A. (2019). La magia de lo real. Realismo mágico en la pintura post expresionista según Franz RohROH. *La albolafia. Revista de humanidades y cultura1*, 18, 254-265. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7195472.pdf

UNIR (2023, 16 de octubre). *El realismo mágico en la literatura: características y autores*. UNIR. https://www.unir.net/revista/humanidades/realismo-magico-literatura/

10

CULTURA, ARTE Y PERIFERIA: INICIATIVAS PÚBLICAS Y PRIVADAS EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIOESPACIAL DE BARRIOS PERIFÉRICOS DE MADRID

Miguel Ángel Chaves Martín
Universidad Complutense de Madrid (España)

1. Introducción

Las periferias urbanas, tradicionalmente concebidas como espacios de marginalidad y desarticulación territorial, han sido objeto en las últimas décadas de procesos de transformación que buscan superar su condición de «no-lugar» mediante la integración de iniciativas culturales como motor de cohesión social, reactivación económica y revalorización simbólica. Instituciones culturales y creativas impulsan la regeneración urbana con apoyo público, buscando beneficios sociales y económicos. Sin embargo, estos procesos pueden generar gentrificación y turismo, dificultando la participación ciudadana y poniendo en riesgo el éxito de las políticas culturales.

Desde la década de 1990 la cultura fue consolidando su papel creciente en las estrategias de regeneración urbana, cuando ciudades como Barcelona (Esteve, 2022), Bilbao (Juan - Caso, 2025) o Glasgow demostraron cómo a través de proyectos culturales podían transformar tanto el espacio urbano como la percepción pública de determinados territorios (García, 2004). En este contexto, Madrid ha implementado desde principios del siglo xxi una serie de políticas culturales que, más allá de su función artística, han buscado intervenir en los tejidos sociales de los barrios más vulnerables (Gutiérrez, 2020).

Esta transformación no ha estado exenta de tensiones: por un lado, la cultura se instrumentaliza en ocasiones con procesos de gentrificación; por otro, puede ser también una herramienta de empoderamiento ciudadano y de cohesión social si se desarrolla con una lógica de proximidad (Borja & Muxí, 2003). El objetivo principal de esta investigación es analizar cómo determinadas intervenciones culturales, promovidas tanto desde iniciativas ciudadanas y colectivos artísticos como desde instituciones públicas, han contribuido a la regeneración urbana en barrios periféricos de Madrid, identificando los modelos de actuación más

efectivos, su impacto espacial y social, así como las dinámicas de participación comunitaria generadas.

La metodología se basa en un enfoque cualitativo y descriptivo, desde tres estrategias principales: trabajo de campo, revisión bibliográfica y consulta hemerográfica. En primer lugar, el trabajo de campo consistió en visitas a las zonas de estudio, entrevistas semiestructuradas con actores locales y observación directa, lo que permitió obtener información contextual, empírica y actualizada sobre el proceso, identificando dinámicas locales, valoraciones de los involucrados y contraste con la información documental. En segundo lugar, se realizó una revisión bibliográfica exhaustiva de fuentes académicas para establecer los fundamentos teóricos del estudio, identificar enfoques previos y delimitar los marcos conceptuales, estableciendo una base sólida para el análisis y contraste de casos, complementada finalmente con la consulta hemerográfica.

2. La cultura como instrumento de regeneración urbana

La noción «regeneración urbana» implica intervenciones integrales que mejoren la calidad de vida en áreas degradadas. En este marco, la cultura se ha consolidado como herramienta estratégica en los procesos de regeneración, no solo por su capacidad para revitalizar espacios físicos, sino también por su influencia en las dinámicas sociales, económicas y simbólicas de las ciudades (Evans, 2005). En contextos de periferia o degradación urbana, la activación cultural —entendida como la puesta en marcha de actividades artísticas, comunitarias y educativas— ha demostrado ser un mecanismo eficaz para revalorizar territorios, fortalecer el tejido social y estimular procesos de desarrollo local.

La cultura, en sus múltiples expresiones (arte urbano, festivales, talleres comunitarios, museos, intervenciones en el espacio público), opera como un lenguaje capaz de generar sentido de pertenencia, identidad colectiva y apropiación del espacio. A través de estas prácticas, se reconstruyen narrativas sobre los barrios, se visibilizan memorias y se generan espacios de encuentro entre distintos grupos sociales, lo que resulta especialmente valioso en zonas con altos niveles de fragmentación o estigmatización territorial, donde las políticas tradicionales han sido insuficientes. Además, la cultura posee un potencial económico creciente. La implantación de equipamientos culturales, la promoción de circuitos artísticos locales o la aparición de espacios autogestionados estimulan el comercio de proximidad, generan empleo y atraen visitantes (Chaves; Tejeda, 2018). Así, los proyectos culturales no solo transforman el imaginario urbano, sino que también inciden directamente en la economía de los barrios (Chaves, 2025) (Layuno, 2020).

Sin embargo, el uso de la cultura como herramienta de regeneración urbana debe ser cuidadosamente diseñado para evitar procesos de gentrificación, instrumentalización estética o desplazamiento social. La clave está en promover modelos participativos, sostenibles y arraigados en las comunidades locales, donde los propios habitantes sean protagonistas y no meros receptores del cambio. En este

sentido, la colaboración entre actores públicos, privados y comunitarios resulta esencial para consolidar políticas culturales con impacto urbano justo e inclusivo. Según Landry (2000), una «ciudad creativa» no se define tanto por sus museos o teatros, sino por su capacidad de activar la participación ciudadana y fomentar la innovación social en todos los niveles del territorio. Esta visión se contrapone a modelos culturales elitistas o centralizados, promoviendo una cultura de base comunitaria que actúe como motor de regeneración urbana. Su integración estratégica en los procesos de regeneración representa una oportunidad para repensar la ciudad desde la creatividad, la diversidad y la participación ciudadana.

3. Madrid, periferia suroeste: desarrollo y desafíos urbanos

Las primeras periferias históricas de Madrid empezaron a consolidarse a finales del siglo xix y principios del xx al otro lado del río Manzanares, en lo que hoy conocemos como distritos de Latina, Carabanchel, Usera y Villaverde. Estos territorios, inicialmente rurales o semirrurales, dedicados a tareas agrícolas en torno a pequeñas construcciones y fincas de recreo (quintas), se fueron incorporando progresivamente a la lógica urbana como consecuencia del desarrollo industrial y la expansión demográfica. Para hacer frente a la autoconstrucción y el chabolismo provocado por el crecimiento espontáneo y precario de algunas zonas, el Plan de Urgencia Social de 1957 fomentó la construcción de viviendas sociales a la par que se iban asentando pequeñas industrias de fabricación de licores, cerillas, aceite, jabón y, sobre todo, automoción, imprentas y textiles (Sánchez, 2006).

En 1948 Carabanchel se integra como un barrio más de la ciudad de Madrid perdiendo su autonomía municipal, separándose en los actuales tres distritos de Latina, Usera y Carabanchel siguiendo criterios administrativos y de equilibrio demográfico (Moya, 1993). Más al sur, Villaverde dejó de ser municipio independiente anexionándose a Madrid en 1954, en un momento de importante crecimiento industrial que supuso el incremento también de viviendas sociales que acogían a los nuevos trabajadores venidos de la migración interna procedente sobre todo de Castilla-La Mancha, Extremadura y Andalucía (Serrano, 2011).

Configuradas como barrios obreros y ciudades dormitorio con escasa dotación cultural, infraestructuras débiles y movilidad insuficiente, los problemas fueron creciendo con un aumento significativo de la conflictividad social, falta de recursos económicos, deterioro de infraestructuras y degradación de inmuebles y espacios públicos. Durante la década de 1980 las antiguas industrias empezaron a cerrar, abandonando espacios y devaluando el valor del suelo. Las políticas públicas y las iniciativas particulares de revitalización urbana iniciadas entonces comenzaron a transformar desde dentro estas periferias históricas de Madrid. En algunos casos, vinculadas a procesos de multiculturalización como consecuencia del asentamiento de población migrante (Usera), y en otros, a dinámicas de regeneración urbana impulsadas por iniciativas culturales tanto públicas como

privadas. Buen ejemplo es el distrito de Carabanchel, que ha experimentado un cambio sustancial en las últimas dos décadas. Antiguas fábricas y naves industriales han sido reconvertidas en espacios culturales y talleres artísticos autogestionados, como ocurre en el eje de la calle Nicolás Morales o en el entorno del antiguo Matadero, extendiéndose en los últimos años al distrito de Usera. El fenómeno ha atraído a nuevos agentes culturales y creativos, que han contribuido a resignificar el territorio, aunque también han suscitado nuevos debates sobre gentrificación y desplazamiento. (Sánchez de Madariaga, 2006) (Treviño, 2024).



Figura 1. Espacio Oculto Madrid. Coworking & Centro Independiente de Arte. Distrito de Usera (Madrid). Fuente: Elaboración propia, 2025.

La crisis financiera de 2008 no sólo afectó al mercado inmobiliario, desplazando a una parte de la población hacia las periferias. También los agentes artísticos vieron culminar un proceso de ralentización del mercado del arte que venía arrastrándose desde la década anterior. La pérdida de poder adquisitivo y las limitaciones espaciales que habían encarecido los inmuebles del centro de la ciudad provocaron problemas de exposición y almacenamiento de obras a galeristas y artistas que decidieron buscar nuevas alternativas en espacios todavía degradados, locales industriales cerrados que se ofrecían a precios significativamente más bajos. De la degradación, la conflictividad social y las ruinas de la abandonada actividad industrial centrada inicialmente en Carabanchel, surgía un nuevo polo de creatividad y prácticas artísticas (talleres, galerías, estudios, residencias, fundaciones…) que va extendiendo su influencia al entorno inmediato (Usera, Latina, Villaverde).

4. Periferias creativas: arte y transformación urbana

4.1 *Distrito 11 Carabanchel*

A partir de 2010 numerosos artistas plásticos y visuales comenzaron a trasladar sus estudios desde el centro de Madrid a los barrios de Comillas, Vista Alegre, Oporto y San Isidro, todos ellos en el Distrito 11 Carabanchel, estableciéndose en las antiguas naves industriales cerradas con alquileres a precios accesibles, buena iluminación y amplitud de espacios para trabajar y almacenar obras.

Uno de los espacios pioneros destacado fue CasaBanchel, planteada inicialmente como una solución ocupacional y de convivencia enfocada a la vivienda comunitaria en un edificio industrial que comenzó su andadura en 2016 y que posteriormente, abriría sus puertas a residencias artísticas y otras actividades creativas, ubicada en el antiguo Polígono ISO, antigua zona industrial del barrio de San Isidro, reconvertido en centro de producción artística con más de 40 estudios, talleres de artesanía y espacios creativos. En este mismo polígono, referente del desaparecido Carabanchel industrial, se inauguró el mismo año Mala Fama, con varios talleres de artistas, que comparte una antigua nave industrial con el estudio Nave Oporto y tiene como fin propiciar el conocimiento de los artistas y el encuentro con los agentes culturales que se dedican a la creación, exposición y promoción del arte, celebrando eventos de creación e innovación artísticas como performances, proyectos efímeros y presentaciones de libros. Su fundador, el artista malagueño Carlos Aires, fue uno de los primeros en instalarse en el barrio en 2013. El otro pionero afincado en Carabanchel fue el danés Dan Benveniste, con su galería trasladada desde el barrio de Las Letras, donde estuvo de 2006 a 2012, año en el que decide ampliar el espacio expositivo y un taller de grabado y edición en la calle Nicolás Morales.



Figura 2. Art Gallery 95. Carabanchel (Madrid). Fuente: Elaboración propia, 2024.

Estos espacios no sólo ofrecían un lugar de producción, sino que promovían eventos abiertos, exposiciones colectivas, ferias y talleres, generando una red de colaboración entre creadores. Y a ellos se fueron sumando prácticamente a la par una serie de galerías comerciales como Veta, Sabrina Amrani, Galería Nueva o Art Gallery 95 que terminaron de consolidar y dar mayor visibilidad al ecosistema artístico de Carabanchel, convertido para algunos medios en «el nuevo Soho de Madrid» (El País, 2022). La presencia de artistas y galerías ha contribuido a la revalorización de los espacios industriales abandonados, atrayendo nuevos públicos y visitantes al barrio a la vez que potencian actividades económicas (imprentas, diseño gráfico, cafés culturales) y nuevos recorridos urbanos como el programa Open Studio Carabanchel, unas jornadas de puertas abiertas en las que artistas, comisarios y público en general pueden recorrer más de cincuenta talleres y estudios promoviendo la interacción directa con el proceso creativo.

La transformación de la percepción simbólica del antes «barrio degradado» al nuevo «distrito cultural» ha llevado también a que el discurso institucional comience a apropiarse de esta identidad artística para promocionar el distrito. Una de las líneas de actuación municipal más visibles en estos últimos años ha sido el intento de descentralizar la actividad cultural fuera del centro histórico, con programas pioneros como *Madrid Activa*, iniciado en 2013 por el Área de Cultura y Deportes del Ayuntamiento con el objetivo de acercar la cultura a los distritos periféricos mediante la contratación de artistas locales, la programación de actividades en espacios alternativos y el impulso a proyectos participativos.

En una línea similar, *Madrid Distrito Cultural*, lanzado en 2016, buscó redistribuir los recursos culturales del Ayuntamiento en los 21 distritos de la capital, priorizando aquellos con menor oferta cultural, financiando proyectos artísticos, foros creativos locales y prácticas colaborativas en barrios como San Blas, Latina y Usera.

El proyecto Distrito 11 Carabanchel, lanzado oficialmente el 5 de abril de 2024, representa una estrategia integral impulsada por la Junta Municipal de Carabanchel, junto a entidades como Carabanchel Distrito Cultural, Ecosistema ISO y Círculo Carabanchel, con el propósito de consolidar la identidad creativa y articular el ecosistema cultural del distrito. Su objetivo central es aunar la actividad artística en torno a las once disciplinas presentes (arquitectura, cine, danza, diseño, escultura, gastronomía, literatura, fotografía, teatro, música y pintura), en un marco que promueve el equilibrio entre los distintos barrios del distrito y su conexión con el resto de Madrid.

Distrito 11 aglutina alrededor de 170 contenedores culturales, que incluyen galerías de arte, locales de ensayo, talleres de artista, estudios de arquitectura y centros públicos, a los que se suman los cinco centros culturales municipales y dos conservatorios de danza. Para mejorar la cobertura y accesibilidad se han definido ocho espacios estratégicos distribuidos por Carabanchel: Espacio ISO (zona cero de Distrito 11 donde se están rehabilitando los antiguos espacios industriales para talleres, estudios o salas de ensayo), Espacio Oporto (epicentro de las nuevas tendencias y vanguardias), Espacio Vista Alegre (contenedor cultural

en la finca y palacio recuperados), Espacio San Isidro (grandes eventos), Espacio Tercio (lugar del cine y el audiovisual) y Espacio Opañel (galerías de arte en las industrias rehabilitadas). Extendido al ámbito de Madrid-Río y su conexión con Matadero Centro Cultural, su enfoque territorial, la articulación con actores locales, y la proyección hacia el resto de la ciudad, lo convierten en un caso paradigmático de cómo la cultura contemporánea puede transformar identidades urbanas. Pero para su consolidación a largo plazo es imprescindible mantener la continuidad institucional, recursos estables y mecanismos participativos que garanticen sostenibilidad y diversidad cultural en el distrito.

De hecho, la transformación artística también genera tensiones y dilemas que ponen en riesgo el éxito del proyecto (Treviño, 2024). La gentrificación es ya una realidad derivada del aumento del valor del suelo que ha empezado a presionar a los residentes y a pequeños comerciantes tradicionales, provocando también un desplazamiento de artistas a otros barrios (Usera) ante la revalorización del barrio y el aumento de los alquileres. Otros dos factores se suman también a este cambio: la instrumentalización institucional que se apropia de un discurso artístico al que no aporta suficiente estructura de apoyo y genera frustración entre los colectivos independientes; y la desconexión vecinal provocada por la falta de vínculos reales entre el vecindario y determinados proyectos artísticos que corren el riesgo de conformar burbujas culturales aisladas.

4.2 *Usera*

Aunque con menor intensidad que Carabanchel, y en buena medida como consecuencia de los cambios y contradicciones reseñados, Usera ha experimentado en los últimos años una transformación significativa en el ámbito de la cultura, convirtiéndose en un espacio emergente para artistas, colectivos independientes y actividades culturales de diversa índole. El fenómeno no es casual ni aislado, sino el resultado de un conjunto de factores socioeconómicos, urbanísticos y culturales que han convertido a este barrio del sur de Madrid en un polo de atracción para la creación contemporánea.

Uno de los principales motivos de este auge artístico en Usera es el proceso de descentralización cultural que ha caracterizado a Madrid en la última década. Igual que sucedió en Carabanchel, frente a la saturación y encarecimiento de los barrios del centro como Lavapiés o Malasaña, artistas y agentes culturales han buscado nuevos espacios en zonas periféricas más accesibles económicamente. En este contexto Usera ha ofrecido oportunidades singulares: alquileres relativamente bajos, espacios industriales reutilizables, y un tejido social diverso que favorece el intercambio y la experimentación cultural. El encarecimiento y gentrificación que está conociendo Carabanchel en los últimos años ha llevado también a desplazar estos nuevos focos de creación a Usera.

La diversidad sociocultural del barrio, donde conviven comunidades españolas, latinoamericanas, africanas y, en particular, una importante comunidad china, ha favorecido el enriquecimiento cultural generando un ambiente propicio

para propuestas artísticas interculturales que combinan tradición y modernidad contribuyendo a romper estereotipos y fomentando el conocimiento mutuo. Los festivales urbanos, el muralismo, o las performances en el espacio público, han ganado visibilidad, contribuyendo a resignificar el paisaje urbano reforzando el sentido de pertenencia comunitaria.



Figura 3. Nave Edmondson Usera (Madrid). Fuente: Elaboración propia, 2025.

La presencia de estudios y talleres de artistas, espacios autogestionados y centros culturales independientes ha sido clave en este proceso. Iniciativas como Espacio Oculto Madrid, el Corral Usera o Imagina Usera (Intermediae) han actuado estos años como plataformas de creación y difusión ofreciendo talleres, residencias artísticas, exposiciones, obras de teatro y actividades participativas, en proyectos que buscan promover una forma de cultura de proximidad, comprometida con el territorio y abierta al diálogo con los vecinos, especialmente jóvenes, migrantes y colectivos en riesgo de exclusión. Con el objetivo de dinamizar este tejido cultural y fortalecer la creación artística contemporánea se ha creado también la Jornada de Puertas Abiertas en Espacios de Artistas, que en la edición de 2025 (31 de mayo) ha permitido conocer el trabajo de diez galerías, talleres y colectivos de artistas bajo la coordinación de Espacio Oculto Madrid (Laboratorio Cultural & Coworking para Artistas) que ha desempeñado un papel clave en el desarrollo artístico y la creación contemporánea en Usera desde su fundación en 2013 rehabilitando una antigua nave industrial.

Espacio Oculto desarrolla un proyecto autogestionado de fomento del arte contemporáneo en contextos urbanos periféricos, dotándolos de nuevos significados y posibilidades de transformación, con un modelo de trabajo híbrido en el que combina centro de creación, sala de exposiciones, espacio para talleres

y residencias artísticas, atendiendo a la hibridación entre disciplinas como las artes visuales, la performance, la fotografía, el arte sonoro o el arte digital, así como al intercambio intergeneracional entre artistas locales e internacionales, emergentes y consolidados, buscando siempre la interacción entre artistas y vecinos, a la vez que establece redes colaborativas y programa artísticos con otros espacios culturales de Madrid (Intermediae, Matadero) y plataformas europeas de residencias artísticas.

Las consecuencias de esta efervescencia artística en Usera son múltiples. En primer lugar, ha generado nuevas formas de participación ciudadana, involucrando a los vecinos en procesos creativos y de recuperación del espacio público. También ha fortalecido el tejido asociativo del barrio, creando redes entre artistas, educadores, activistas y agentes sociales. En el ámbito económico, el desarrollo de actividades culturales ha empezado a atraer recursos, visitantes y pequeñas inversiones, aunque también plantea el riesgo, como en Carabanchel, de procesos de gentrificación si no se acompaña de políticas adecuadas (Madrid Proyecta, 2025).

En definitiva, la importancia de los artistas y actividades culturales en Usera radica en su capacidad para dinamizar el barrio desde abajo, a través de prácticas inclusivas, críticas y contextualizadas. Más que un simple desplazamiento de la cultura hacia la periferia, lo que se está produciendo en Usera es una redefinición del papel del arte en las grandes ciudades: un arte vinculado al territorio, al diálogo intercultural y a la transformación social. Este proceso, aún en evolución, posiciona a Usera como un emergente y relevante laboratorio urbano de creación contemporánea y ciudadanía activa.

4.3 *Distrito Villaverde*

En el extremo sur de este primer anillo periférico de Madrid, el distrito de Villaverde ha sido históricamente uno de los más marcados por la desigualdad territorial y la marginalidad urbana. Su origen como área industrial y su desarrollo como espacio de acogida para la migración obrera en el siglo xx contribuyeron a una configuración socioespacial caracterizada por la segregación, la precariedad de las infraestructuras y la falta de equipamientos culturales. Sin embargo, en las últimas décadas, Villaverde ha sido objeto de distintos procesos de regeneración urbana que, aunque desiguales y en general parciales, han introducido cambios significativos en el paisaje urbano y en la vida cultural del distrito. Siguiendo el criterio aplicado ya en otros distritos de utilizar la cultura como motor de regeneración urbana, en 2008 el Ayuntamiento decide rehabilitar la antigua nave de la fábrica Boetticher y Navarro para crear un centro de nuevas tecnologías que apoye el proceso de regeneración urbanística iniciado en el entorno industrial con la construcción de nuevos bloques residenciales. Entre 2009 y 2012 la nave, pieza emblemática de la industria pesada madrileña, se rehabilita vaciando su interior, eliminando los revestimientos y creando una nueva fachada con celosías de color junto a la nueva torre que, siguiendo la misma estética, completa las instalaciones

del conjunto. Proyectado como Centro de Expresión de Nuevas Tecnologías, en 2015 se optó por convertir el nuevo espacio en campus tecnológico, en 2016 en un centro cultural que siguiera el modelo de Matadero Madrid, hasta que finalmente se inaugura en 2017 como Centro de Creación, Innovación y Nuevas Tecnologías. Un laboratorio ciudadano centrado en la tecnología, la sostenibilidad y la inclusión social que ofrece programas de formación, residencias, startups, ferias de innovación y actividades participativas.

El valor simbólico y estratégico de *La Nave* radica no solo en el reaprovechamiento arquitectónico y funcional de una infraestructura industrial abandonada, sino también en su contribución a la reactivación del entorno urbano inmediato. La intervención ha tenido un efecto multiplicador al posicionar Villaverde en el mapa de la innovación urbana y al abrir un espacio de encuentro entre actores públicos, privados y comunitarios, en un proceso complejo de difícil articulación con el tejido social a la hora de definir usos y programas.

En paralelo a esta iniciativa municipal Villaverde también ha sido testigo del crecimiento de un ecosistema de artistas y colectivos independientes que desarrollan prácticas culturales desde una lógica de resistencia y arraigo territorial. Colectivos como *Todo por la Praxis*, *El Cuarto Propio* o *Basurama* han desarrollado proyectos que combinan arte, arquitectura, pedagogía crítica y ecología urbana, con los que desafían las lógicas tradicionales de la regeneración urbana al situar en el centro la participación ciudadana y la transformación social.



Figura 4. Nave Boetticher. Distrito Villaverde (Madrid).
Interior durante las obras de rehabilitación. Fuente: Elaboración propia, 2011.

5. Discusión

El análisis de los procesos de transformación cultural en distritos periféricos como Carabanchel, Usera y Villaverde permite identificar un conjunto de tensiones estructurales y operativas que condicionan la sostenibilidad de estos ecosistemas creativos. Si bien la revalorización simbólica y funcional de antiguos espacios industriales ha favorecido la emergencia de nuevas centralidades culturales, este fenómeno no está exento de contradicciones que ponen en riesgo su consolidación como motores de transformación urbana inclusiva.

Una de las principales dificultades detectadas es la creciente presión inmobiliaria y el consecuente riesgo de gentrificación, que tiende a desplazar a los mismos agentes culturales que dinamizaron el territorio. Este ciclo, ya visible en Carabanchel, amenaza con reproducirse en Usera, comprometiendo la diversidad social y cultural del barrio. Frente a ello, se requieren políticas urbanas que integren mecanismos de contención del mercado, regulen el uso del suelo y garanticen el acceso a espacios asequibles para la creación artística. Asimismo, la instrumentalización institucional del discurso creativo sin un respaldo real en forma de infraestructuras, financiación continua y estructuras de gobernanza participativa genera desafección en los colectivos independientes y dificulta la articulación entre tejido institucional y comunitario, llegando a crear una «burbuja cultural» desconectada del entorno. En este sentido, el fortalecimiento de redes entre artistas, administración pública y ciudadanía organizada aparece como una línea prioritaria de actuación.

Finalmente, se subraya la importancia de una mirada territorial que reconozca la especificidad de cada distrito, incorpore una evaluación de los impactos sociales y diseñe estrategias integrales que vinculen cultura, urbanismo, vivienda, economía social y participación. Solo desde este enfoque complejo e inclusivo será posible consolidar modelos de regeneración cultural sostenibles.

6. Conclusión. Entre la oportunidad y el conflicto

Los casos de Carabanchel, Usera y Villaverde ilustran con claridad cómo el arte puede ser motor de transformación urbana, reactivando espacios en desuso, promoviendo nuevas formas de vida comunitaria, y generando economías creativas de proximidad. Sin embargo, estos procesos deben ser gestionados con visión estratégica, sensibilidad social y participación ciudadana, para evitar que el capital cultural se convierta en instrumento de exclusión. Frente a la tentación de entender el arte únicamente como catalizador inmobiliario o recurso turístico, es fundamental reivindicar su dimensión crítica y comunitaria. Para ello, las políticas públicas deben garantizar apoyo estructural y sostenido a espacios autogestionados, protección frente a la especulación del suelo y el desplazamiento de artistas, y programas de mediación cultural que fomenten la participación vecinal. En definitiva, un laboratorio vivo para repensar la ciudad desde la cultura,

siempre que esta se entienda como derecho, proceso colectivo y herramienta de transformación social.

Referencias

Borja, J. y Muxí, Z. (2003). *Urbanismo en el siglo xxi: una visión crítica*. Gustavo Gili.

Carabanchel Distrito Cultural. https://carabancheldc.com/

Chaves Martín, M. A. y Tejeda Martín, I. (eds.) (2018). *Distritos Culturales y revitalización urbana*. Icono 14.

Chaves Martín, M. A. (coord.) (2025). *Cultura y revitalización urbana: nuevos espacios para el arte y la creación contemporánea*. Visor Ed.

Espacio Oculto. https://www.espacioocultomadrid.org/quienes-son/

Esteve-Güell, M (2022). Dos décadas de programas de regeneración urbana en Barcelona. Sistema de indicadores para la evaluación de su impacto. *Cuadernos de Investigación Urbanística*, 143 (177-190).

Evans, G. (2005). Measure for measure: Evaluating the evidence of culture's contribution to regeneration. *Urban Studies*, 42 (5-6), 959-983.

García, B. (2004). Cultural policy and urban regeneration in Western European cities: prospects for the future. *Local Economy*, 19 (4)312-26.

Gutiérrez, J. (2020). Reconfiguración urbana y gentrificación en el sur de Madrid. *Revista Ciudades*, 127 (1), 45-68.

Juan, N. – Caso, A. (2025). El distrito creativo de Zorrotzaurre en las inmediaciones del Guggenheim Bilbao como entorno de creación cultural y enclave de vitalización urbana. En: Chaves (2025: 107-134)

Landry, C. (2000). *Creative City: A toolkit for urban innovators*. Earthscan.

Layuno Rosas, A. (ed.) (2020). *La ciudad del turismo. Arquitectura, patrimonio urbano y espacio público*. Universidad de Alcalá.

Madrid Destino (2019). *Evaluación del programa Madrid Distrito Cultural*. Ayuntamiento de Madrid.

Madrid Proyecta (2025). *Barrios en transformación: el caso de Usera*. www.madridproyecta.es/barrios-en-transformacion-el-caso-de-usera/

Moya, J. (1993). *Los Carabancheles: historia de dos pueblos*. Madrid.

Sánchez de Madariaga, I. (2006). La periferia en la ciudad contemporánea: Madrid 1956-2005. *Ciudades*, 9, 57-76.

Serrano, A. (2011). Villaverde: de municipio industrial a distrito periférico. *Revista de Estudios Urbanos*, *24*(1), 45-68.

Treviño Avellaneda, C. (2024). Artistas visuales y nuevos espacios culturales en la periferia de Madrid. Comunicación digital y promoción. *European Public & Social Innovation Review*, 9 (1-18). https://doi.org/10.31637/epsir-2024-651

11

LA POLÍTICA TERRITORIAL DE GALICIA EN EL MARCO DEL DESARROLLO DEL ESTADO DE LAS AUTONOMÍAS: UN AGENTE ESTRATÉGICO PARA EL DESARROLLO REGIONAL

José Antonio Díaz Fernández
Universidad de Vigo (España)

1. Introducción

El estudio del modelo de desarrollo territorial de Galicia se encuentra en la actualidad en plena fase de reflexión y consulta al conjunto de las fuerzas políticas presentes en el Parlamento de Galicia, así como también a las principales instituciones políticas, económicas y sociales de la Comunidad Autónoma. Una vez que el desarrollo del Estado de las Autonomías, ejercido en base a la aprobación de la Constitución Española de 1978, y desarrollado en Galicia en razón a la aprobación del Estatuto de Autonomía de Galicia,[1] llega a alcanzar un nivel de madurez y desarrollo de más de 40 años, comienza a acometerse el debate de su nueva redacción para adaptarlo a los nuevos tiempos y a los nuevos retos que Galicia tiene que acometer. Las Comunidades Autónomas de Cataluña, País Vasco, Andalucía, Castilla-La Mancha, también han acometido este tipo de reflexiones. En la actualidad, los Estatutos que sí han obtenido referendo de la ciudadanía han sido los de Andalucía, Valencia, Castilla-La Mancha, Cataluña e Islas Baleares. Para el caso concreto de Galicia, la última legislatura (2020-2024) ha establecido una nutrida rueda de contactos para analizar la sensibilidad de las principales fuerzas parlamentarias sobre esta cuestión. El conjunto de las fuerzas electorales habían llegado a la conclusión de que era de capital importancia acometer nuevos ajustes a la redacción del texto estatutario. Ahora bien, el consenso no se produjo en determinados apartados básicos. Por ello, la acometida de revisión y nueva redacción del Estatuto de Galicia quedó aparcado para ser nuevamente retomado en la presente legislatura (2024-2028).

Los objetivos formulados para el nuevo ordenamiento autonómico son básicamente cinco:

1 El Estatuto de Autonomía de Galicia se aprueba en base a la promulgación del al Ley Orgánica 1/1981, de 6 de abril, del Estatuto de Autonomía de Galicia. BOE núm., 101, de 28 de abril de 1981.

1) Disponibilidad de mayor cota de autonomía para ejercer un modelo de ordenación territorial más adecuado al conjunto de Galicia.
2) Traspaso de nuevas competencias para que la Comunidad Autónoma pueda efectuar un modelo de planificación territorial más acorde a la realidad autonómica.
3) Potenciar la defensa de la lengua y la cultura gallega en base a actuaciones institucionales de fortalecimiento y difusión.
4) Puesta en funcionamiento de un modelo de ordenación del territorio en Galicia, en base a la redacción de las Directrices de Ordenación del Territorio.
5) Definir un modelo de planificación económica que posibilite la consecución del potencial de desarrollo endógeno regional.

2. Objetivos

El presente estudio constituye un análisis del modelo de ordenamiento territorial de Galicia. Para este fin, se han formulado los siguientes objetivos:

1) Impulsar la demanda de competencias normativas sustentadas en el Estatuto de Autonomía de Galicia para potenciar el desarrollo territorial autogestionado.
2) Establecer los necesarios protocolos de colaboración y cooperación Administración Central-Administración autonómica para impulsar el desarrollo endógeno regional.
3) Diseñar un modelo de planificación económica regional sustentado en las especificidades territoriales de Galicia para evitar desequilibrios intrarregionales.
4) Aprovechar las competencias de la Ley de Ordenación del Territorio para definir el modelo de política territorial de Galicia acorde a sus competencias.

Las actuaciones por realizar para acometer la revisión y nueva redacción del texto del nuevo Estatuto pasan por la organización de una comisión mixta de representantes de las principales fuerzas políticas con representación en el Parlamento de Galicia. En paralelo, las relaciones horizontales entre fuerzas parlamentarias autonómicas deben ser complementadas con las interacciones establecidas entre la Administración de Galicia y la del Estado. Nótese que el texto estatutario deberá ser refrendado en las Cortes Generales mediante Ley Orgánica.

3. Marco teórico

La investigación se ha efectuado mediante la revisión del ordenamiento legislativo y sus efectos en el desarrollo territorial de Galicia. Para este fin, ha sido

necesario estudiar las principales aportaciones sobre la organización territorial de Galicia (Bértolo, 1992; Cores, 1981; González, 2011), para disponer de los fundamentos y la base argumental propuesta de la temática en el corpus del ordenamiento sancionado en Galicia. El estudio examina los principales déficits en la organización territorial destinada a lograr un desarrollo territorial equilibrado.

3.1 *La organización territorial del estado según el ordenamiento constitucional: los principios generales*

Al tratar de analizar el desarrollo del Estado de las Autonomías, y con ello, el modelo de organización territorial de Galicia, es esencial remitirnos inicialmente al enfoque del modelo de organización territorial del Estado según el ordenamiento de nuestra Norma Normarum. A este efecto, merece que nos centremos en las aportaciones establecidas en el artículo 2 de la Constitución Española. (SIC)

«La Constitución se fundamenta en la indisoluble unidad de la Nación Española, patria común e indivisible de todos los españoles, y reconoce y garantiza el derecho a la autonomía de las nacionalidades y regiones que la integran y la solidaridad entre todas ellas».

Por tanto, en este precepto se explicitan convenientemente tres factores de capital relevancia:

1) La cuestión de la indisoluble unidad española.
2) El reconocimiento y la garantía del derecho a la autonomía de las nacionalidades y regiones.
3) La cuestión de la solidaridad entre las mismas.

El análisis del ordenamiento de la Norma Normarum nos permite que advirtamos cómo se establecía la organización territorial española en municipios, provincias y en las Comunidades Autónomas que en un segundo estadio se constituyesen. En paralelo, el ordenamiento constitucional refrendaba que las entidades territoriales apuntadas podrían disfrutar plenamente de autonomía para la gestión de sus respectivos intereses territoriales. Por otro lado, como ha sido apuntado previamente, la Administración del Estado deberá garantizar en todo momento el cumplimiento del principio de solidaridad suscrito en el artículo 2 de la C.E. Este principio se encarga de velar por la consecución de un modelo de equilibrio económico que resulte el más adecuado y justo para las diferentes entidades territoriales del territorio español. En esta línea, la redacción de los textos estatutarios de cada una de las Comunidades Autónomas españolas nunca podrá implicar, en caso alguno, la ostentación de privilegios económicos o sociales, toda vez que esta situación rompería con el principio de solidaridad.

La concreción del modelo de organización territorial en España, según consta en la redacción de la Constitución Española, nos aporta dos ideas que son claves para la comprensión del modelo de organización territorial. Efectivamente, por una parte, el ordenamiento constitucional suscribe que la tota-

lidad de los españoles tienen los mismos derechos y obligaciones en cualquier parte del territorio español. La segunda de las ideas nos concreta que ninguna autoridad territorial competente podrá adoptar medidas en las que directa o indirectamente puedan obstaculizar la libertad de circulación y el establecimiento de las personas, así como la libre circulación de bienes por todo el territorio español.

4. Metodología

La metodología empleada es de tipo cualitativo y hermenéutico (analítico textual), lo que permite interpretar el sentido y alcance de las normas jurídicas en su contexto sociohistórico. Este estudio se sustenta en el análisis de la doctrina sobre el ordenamiento español y su modelo de organización territorial. Se ha analizado las competencias según el bloque de la constitucionalidad (Administración del Estado), y las concernientes a las Comunidades Autónomas (legislación de desarrollo). Para ello, se ha estudiado el modelo de ordenamiento territorial según la ley de ordenación del territorio de Galicia, ley 1/2023, de 8 de enero, y sus propuestas de política territorial para impulsar un modelo de desarrollo equilibrado.»

4.1 *La organización territorial de Galicia: las aportaciones del estatuto de autonomía*

La aplicación del modelo de organización territorial de Galicia, según el ordenamiento constitucional, se fundamenta en la aprobación del Estatuto de Autonomía de Galicia[2]. En el marco de este ordenamiento jurídico se explicita la identidad territorial de Galicia, así como también los diferentes títulos que proponen el funcionamiento normativo de la autonomía de Galicia (Meilán, 1980). Po tanto, cabe detenerse sucintamente en el Título Preliminar para analizar la concepción de Galicia en el marco de la redacción del Estatuto de Autonomía. En el artículo 1 se subraya la condición de que Galicia es una *nacionalidad histórica* y que se constituye en C. Autónoma con la pretensión de acceder a impulsar su autogobierno, siempre bajo las reglas que fija la C.E. y en el Estatuto de Autonomía, las cuales constituyen las normas institucionales básicas de referencia en su ordenamiento. En paralelo, en el artículo 1.2 se completa un poco más el aserto del precepto anterior. En esta ocasión, el articulado subraya que la C. Autónoma, en base a las instituciones, llega a asumir la tarea de la defensa de la identidad territorial de Galicia, sus intereses y la promoción de la solidaridad entre sus gentes. En esta dirección, refleja este apartado 3 un elemento esencial para proceder a la implantación del modelo de organización territorial. Efectivamente, en dicho precepto se subraya que los poderes de la C. Autónoma emanan de la C.E., del Estatuto y del pueblo de Galicia.

---

2 El Estatuto de Autonomía de Galicia ha sido aprobado en base a la promulgación de la Ley Orgánica 1/1981, de 6 de abril de Estatuto de Autonomía de Galicia.

Por otra parte, se aprecia en el ordenamiento jurídico estatutario de Galicia como en el artículo 2 se explicita convenientemente que la organización territorial tendrá en cuenta la concreta distribución de la población y sus formas tradicionales de convivencia y asentamiento. La organización administrativa se encuentra reflejada en el Estatuto en base a sus cuatro provincias (art. 2.1.) Para fomentar este propósito, se explicita que una Ley del Parlamento (art. 2.3) regulará la organización territorial propia de Galicia, de acuerdo con el Estatuto. El ordenamiento territorial en base a la aprobación de un texto legislativo tardó en producirse en Galicia.[3] No obstante, merece tener presente que el Parlamento de Galicia llegó a aprobar un ordenamiento territorial para su figura básica: la parroquia.[4] Posteriormente, el desarrollo legislativo dimanado del Parlamento de Galicia logró proponer la aprobación del ordenamiento de bases de régimen local de Galicia,[5] la legislación del suelo, la Ley Comarcal de Galicia,[6] la aplicación de la Ley de Grandes Ciudades.[7]

Al centrarnos en las aportaciones que contempla el Estatuto de Autonomía de Galicia a la concreción del modelo de organización territorial de la C. Autónoma, conviene que nos detengamos en las aportaciones que propone el Título I. Así, se explicita en el artículo 9 que el modelo de desarrollo de los poderes que tiene atribuidos Galicia, (autogobierno), según las propuestas del bloque de la Constitucionalidad, se harán efectivos en base al ejercicio del Parlamento, la Xunta de Galicia y su Presidente. En paralelo, la emisión de las Leyes de Galicia dará lugar a que se produzca progresivamente el ordenamiento del funcionamiento de las instituciones básicas de la C. Autónoma, siempre en base a los preceptos de la C.E. y del Estatuto de Autonomía (art. 9.2). Por otra parte, la ejecución del autogobierno de Galicia, según las disposiciones normativas constitucionales y estatutarias, se concretan en el art. 10. Efectivamente, el Estatuto señala que es el Parlamento de Galicia quien ostenta las funciones que se detallan:

1) Ejercer la potestad legislativa de la Comunidad Autónoma.
2) Impulsar el control de la acción ejecutiva de la Xunta de Galicia, aprobar los presupuestos y ejercer las otras competencias que le resultaren atribuidas por la C.E., el Estatuto, así como por las Leyes del Estado y las Leyes del Parlamento de Galicia.

---

3 Efectivamente, la ordenación territorial propuesta por la norma de Galicia está referida a la sanción de la Ley 10/95 de Ordenación del Territorio de Galicia. En la actualidad este ordenamiento legal fue sustituido por la aprobación de la Ley 1/2023, de 8 de enero de ordenación del territorio de Galicia. Esta última es una ley un poco más ágil por sintetizar más los contenidos normativos.

4 Para este propósito, una de las primeras normas aprobadas por la C. Autónoma fue la Ley 11/1983, de 29 de diciembre, de Actuación Intensiva en las parroquias rurales.

5 El ordenamiento territorial a escala local fue posible gracias a la aprobación de la Ley 5/1997, de Administración Local de Galicia.

6 La organización territorial de Galicia en comarcas se logró gracias a la aprobación de la Ley 7/1996, de 10 de Julio, de Desarrollo Comarcal de Galicia.

7 El ordenamiento de la Administración Local se ha hecho efectivo en base al desarrollo normativo y reglamentario de la Ley 7/1985, de 2 de abril, Reguladora de las Bases de Régimen Local, la Ley Orgánica 5/1985, de 19 de junio, del Régimen Electoral General, La Ley de Bases de Régimen Local de Galicia y, finalmente, la aprobación de la Ley 57/2003.

3) Efectuar la designación para cada legislatura de las Cortes Generales a los Senadores representantes de la C. Autónoma, siempre bajo lo previsto en el artículo 69.5 de la C.E. La designación se efectuará de manera proporcional a la representación de las diferentes fuerzas políticas que existan en el Parlamento de Galicia.
4) Realizar la elección del Presidente de Galicia de entre los miembros del Parlamento.
5) Solicitar del Gobierno Central la adopción de proyectos de Ley y presentar ante la Mesa del Congreso de los Diputados proposiciones de Ley.
6) Interponer recursos de inconstitucionalidad, así como personarse ante el Tribunal Constitucional en los supuestos y en los términos contemplados en el ordenamiento constitucional y en la Ley Orgánica del Tribunal Constitucional.

La llevada a efecto del modelo de organización territorial de Galicia se sustenta en su concreta toma de decisiones. Anteriormente habíamos examinado la localización del poder de Galicia y la realización de su autogobierno en base a las instituciones legalizadas para tal efecto. Ahora cabe hacer referencia a la explicación de los mecanismos que se encuentran contemplados en el Estatuto de Autonomía para hacer efectiva la toma de decisiones y, por tal causa, la realización del autogobierno según la Norma Normarum y el ordenamiento estatutario de Galicia. Así, cabe analizar con mayor profundidad cómo se implementa la capacidad de decisiones de Galicia según los mecanismos del Parlamento de Galicia (artículo 11).

1) El Parlamento de Galicia estará constituido por los Diputados que serán elegidos por sufragio universal.
2) La elección del Parlamento se hará efectiva cada cuatro años, de acuerdo con un sistema de representación proporcional, capaz de asegurar la representatividad de las diferentes partes del territorio gallego.
3) Los miembros del parlamento serán inviolables por los votos y opiniones que emitan en el ejercicio de su rango.
4) La circunscripción electoral será la provincia.

Por otra parte, para garantizar el pleno desarrollo de las facultades que tienen atribuidas los diputados de Galicia, en su papel de participantes del Parlamento de Galicia, el artículo 13 detalla que el control de la constitucionalidad de las Leyes dimanadas del Parlamento autonómico corresponderá al Tribunal Constitucional.

5. Resultados

La organización territorial de Galicia había dispuesto en su Estatuto de Autonomía que una de sus células más relevantes eran las comarcas, así como las

parroquias rurales (art. 27.2). Este modelo de organización debía de ser el que mejor se ajustase a la organización territorial de Galicia. Para este propósito, hay que tratar de definir un modelo de desarrollo territorial en el cual la comarca contribuya a dinamizar las áreas territoriales interiores de Galicia. Con esta actuación se debe de poner el objetivo en corregir los desequilibrios intrarregionales. La experiencia frustrada de desarrollo del Plan Comarcal de Galicia obliga a diseñar un nuevo modelo destinado a proporcionar el necesario equilibrio territorial para Galicia.

5.1 *La planificación económica de Galicia: un agente estratégico para la cohesión territorial*

El diseño y concreción del modelo de organización territorial de Galicia, según el ordenamiento jurídico, no tiene un especial sentido si no se encuentra sustentado en la fijación de un modelo de política de desarrollo económico regional. Este soporte competencial es el que contribuye decididamente a posibilitar la cohesión económica y social, la solidaridad intrarregional y la corrección de las disparidades existentes en el territorio gallego. Así, el texto estatutario sostiene que, con arreglo a las bases y la ordenación de la actuación económica general y la política monetaria del Estado, le corresponde a la C. Autónoma, en los términos fijados en los artículos 38, 131 y 149.1.11 y 149.1.13 de la C.E., la asunción de competencias exclusivas en las materias:

1) Fomento y planificación de la actividad económica en Galicia.
2) Industria, sin perjuicio de lo que determinen las normas del Estado por razones de seguridad, sanitarias o de interés militar y las normas relacionadas con las industrias que estén sujetas a la legislación de minas, hidrocarburos y energía nuclear. Queda reservada a la competencia exclusiva del Estado la autorización para transferencia de tecnología extranjera.
3) Agricultura y ganadería.
4) Comercio interior, defensa del consumidor y del usuario sin perjuicio de la política general de precios y de la legislación sobre la defensa de la competencia. Denominaciones de origen en colaboración con el Estado.
5) Instituciones de crédito corporativo, público y territorial y Cajas de Ahorro.
6) Sector público económico de Galicia, en cuanto no esté contemplado por otras normas de este Estatuto.

Por otra parte, dentro de las competencias autonómicas figura la capacidad de efectuar un modelo de política industrial que resulte de interés para el desarrollo económico de Galicia. Asimismo, la C. Autónoma ostenta la capacidad de constituir un sector público económico para proferir el perfecto funcionamiento de las actividades productivas. En el marco del desarrollo y ejecución de las competencias asumidas en materia económica la C. Autónoma puede fomentar el desarrollo y ejecución de las siguientes facultades:

1) Los planes establecidos por el Estado para la reestructuración de sectores económicos.
2) Programas genéricos para Galicia estimuladores de la ampliación de actividades productivas e implantación de nuevas empresas.
3) Programas de actuación para comarcas deprimidas o en crisis.

La C. Autónoma puede efectuar un modelo de planificación económica estratégica destinada a potenciar el desarrollo del sustrato productivo regional. El precepto 30.2 del Estatuto de Autonomía faculta a ésta para que pueda participar en la gestión del sector público económico estatal, siempre en los casos y en aquellas actividades que procedan. Este aspecto es de considerable relieve. En efecto. Por una parte, se faculta a la C. Autónoma para que fije las bases de su respectivo modelo de planificación económica regional, siempre sustentándose en el texto constitucional. En paralelo, se insta a la C. Autónoma para que participe en el modelo de gestión del sector público económico estatal. En esta ocasión, quiere ello decir que la C. Autónoma podrá influenciar y orientar de un modo decisivo los modelos de gestión estratégica de aquellas empresas públicas que se encuentren en la C. Autónoma. Este tejido productivo, aparte de ostentar un significativo peso en el desarrollo económico y social de Galicia, puede originar una amplificación de su potencial de desarrollo endógeno (Vázquez Barquero, 1999). La atracción de capitales privados a localizarse en los ámbitos de su sistema de producción aclara convenientemente el *spillover-effect* que tiene contraído este tipo de gestión. Por otra parte, al disponer la C. Autónoma de esta facultad, dispone la misma de márgenes de maniobra para reorientar los objetivos estratégicos de producción de este tipo de empresas. Así, cabe hacer referencia la importancia que presenta este precepto para la ordenación de los modelos de gestión empresarial de aquellas empresas participadas por el capital público en Galicia tales como: REPSOL, Santa Bárbara, Tabacalera española, los puertos de interés general del Estado, ADIF, clúster de la construcción naval (ASTANO, NAVANTIA), etc.

A tenor de lo que sostiene, parece quedar al descubierto que el ordenamiento estatutario de Galicia había sido sensible a la instrumentación de mecanismos destinados a implementar actuaciones dirigidas a maximizar el potencial económicos regional y local. Para ello, se había apostado decididamente por legislar la atribución de competencias en materia de planificación económica y en tratar de potenciar la implementación de modelos de gerencia económica por objetivos para lograr fortalecer el desarrollo económico de Galicia. En este sentido, la redacción del Estatuto de Autonomía de 1981 ya procuraba alcanzar en cada uno de sus estadios la condición del Estado del Bienestar social para la población gallega. En estrecha concomitancia con lo que se apunta, apreciamos como en el artículo 33.1 del Estatuto se dispone que es de competencia plena de la C. Autónoma el desarrollo legislativo, así como la ejecución de la legislación básica del Estado en materia de sanidad interior. En esta línea, el artículo 33.2 aclara que la C. Autónoma tiene atribuida la competencia de la gestión del régimen económico de la seguridad social en Galicia, sin perjuicio de la Caja Única. Por

otra parte, el artículo 33.4 establece que la C. Autónoma podrá organizar y administrar en su territorio todos los servicios relacionados con la seguridad social, procediendo a ejercer la tutela de las instituciones, entidades y fundaciones en tales materias. Sin embargo, no conviene perder de vista que es el Estado quien se reserva la inspección necesaria para velar por el cumplimiento de las funciones y competencias contempladas en ese precepto.

Las disposiciones contempladas en el artículo 35.1 del E.A.G. (Estatuto de Autonomía de Galicia) sostienen que la C. Autónoma podrá celebrar convenios con otras CC.AA. para la gestión y prestación de servicios en los cuales ostenten las competencias. Este precepto es importante, al efecto de proponer modelos de cooperación Interterritorial sobre materias comunes: desarrollo territorial, infraestructuras del transporte y las comunicaciones, medio ambiente, medio natural, ejes de crecimiento económico, etc. No obstante, para que estos convenios puedan ser celebrados las CC.AA. implicadas deberán comunicárselo a las Cortes Generales en el plazo de treinta días. Si las Cortes no proceden a comunicar nada en ese plazo, los convenios seguirán su desarrollo posterior. Finalmente, la C. Autónoma de Galicia, en virtud a lo legalmente dispuesto en el artículo 36.1 podrá solicitar al Estado la transferencia o delegación de competencias que hubieran sido asumidas por el Estatuto. En esta misma dirección, el artículo 36.2 subraya que es el Parlamento de Galicia quien ostenta la potestad para formular la solicitud de la transferencia o delegación de competencias asumidas en el Estatuto, así como también es el Parlamento quien designará el órgano a cuyo favor se le atribuirá la competencia transferida o delegada.

6. Conclusiones

El modelo de organización territorial de Galicia se encuentra en plena fase de perfeccionamiento y ajuste a la realidad de su territorio. La experiencia del ordenamiento jurídico gallego ha dado lugar a que se fuese creando un corpus legislativo destinado a impulsar la corrección de los desequilibrios territoriales. No obstante, la realidad es otra. La persistencia de los desequilibrios se aprecia claramente al analizar, la localización de la población y sus principales asentamientos. En Galicia se advierte como la fachada Atlántica se encuentra más densamente poblada y disfruta de mayores potencialidades económicas para su desarrollo. Por el contrario, las tierras del interior y montaña acusan profundos desequilibrios.

Para poder contrarrestar estas situaciones duales en el territorio gallego, es de interés poner en funcionamiento el ordenamiento legal contemplado en la Ley de Ordenación del Territorio de Galicia (Ley 1/2021, de 8 de enero), así como el ordenamiento del paisaje de Galicia (Ley 7/2008, de 7 de julio), y la Ley de Administración Local de Galicia (Ley 5/1997, de 22 de Julio), para que la Administración Autonómica implemente las necesarias correcciones a los desequilibrios territoriales. La puesta en funcionamiento de las Directrices de Ordenación del

Territorio (DOT) sería el instrumento legal que en mejor medida contribuiría a impulsar el equilibrio territorial gallego. En paralelo, otra actuación la constituye la propuesta de una organización territorial que contemplase a la célula territorial, la parroquia, toda vez que es esta figura del territorio contemplada en el Estatuto de Autonomía contribuye a potenciar la capilaridad territorial.

En segundo lugar, el modelo de organización territorial se centró en la figura de la comarca como entidad local. Esta propuesta de organización territorial contribuye a aportar lo necesario a las comarcas, gracias a la dotación de instrumentos legales y mecanismos básicos de compensación territorial para amplificar sus potencialidades de desarrollo endógeno. Finalmente, resulta relevante incidir en el desarrollo de la Ley de Administración Local de Galicia. En la misma se encontraban un nutrido número de figuras que incidían en la propuesta de una organización territorial más estructurada. No obstante, se ha recurrido poco a los instrumentos que se fundamentan en la Ley.

Referencias

Ariño Ortiz, G. (1999). *Principios de Derecho Público Económico.* Comares.

Bassols Coma, M. (1985). *Constitución y sistema económico.* Tecnos

Bértolo Cadenas, J. J. (1992). Ordenación del territorio y Administración local gallega. En: Rodríguez Arana, X. (dir.) *Dereito Público Galego, 3, 21-57.* EGAP. Santiago de Compostela.

Bosier, S. (1983). Un difícil equilibrio: centralización y descentralización en planificación regional. En: *RER, 11.*

Cores Trasmonte, B., (1996). Comentarios sobre el proyecto de Ley del Suelo de Galicia de 1995. En *Revista Xurídica Galega*, 12, 393-414.

Gómez Barahona, A. (1991). *La planificación económica regional: Análisis Jurídico.* Ministerio de Economía y Hacienda.

González Franco, D. (2011) La evolución del modelo territorial en Galicia. Una interpretación económica y espacial. En *Revista Galega de Administración Pública*, *1*(41), 125-184.

López Ramón, F. (1987). Planificación Territorial. En *Revista de Administración Pública*, *114.*

Meilán Gil, J. L. (2000). *Administración Pública en perspectiva*. Universidad de A Coruña. Universidad de Santiago de Compostela. Escola Galega de Administración Pública.

Meilán Gil, J. L. (1980). *El Estatuto Gallego. Por fin unha terra nosa*. Latina.

Roig Alonso, M. (1993). *Desarrollo territorial y financiación pública en Desarrollo local y comarcalización*. Xunta de Galicia.

Sáez de Buruaga, G. (1985). La difícil planificación en la España de las Autonomías. En Fernández Rodríguez, F*: La España de las Autonomías* (pp-255-259). IEAL. Ministerio de Administración Territorial.

12

FUTUROS POSIBLES: ARTIVISMO ECOLOGISTA A TRAVÉS DEL *BIOHACKING*

Guadalupe Durán Domínguez
Marta Rico Cuesta
Universidad de Extremadura (España)

1. Introducción

El arte promueve la sensibilidad en el ser humano, para hacerlo verdaderamente humano. Las expresiones artísticas, en la consciencia entre la vida y la muerte con que se manifiesta y de las que se nutre culturalmente, lo habilitan también para nuevas sensibilidades, quizá para dotarse de capacidades nuevas (Durán Domínguez y Rico Cuesta, 2023).

La tecnología, motivada y evolucionada mediante sensores, con su matiz en los sistemas *biohacking* de conexión usuario-máquina, van condicionando las labores del individuo para potenciar las estructuras aparentes de realidad.

Así, promueven otras soluciones en la evolución natural, de la mano de la simbología icónica y visual, para proponer nuevas fórmulas en el *biohacking* (Grewe-Salfeld, 2020) y el *artivismo* (Gutiérrez-Rubí, 2021) que crean nuevas reflexiones sociopolíticas en la realidad mediática.

2. Objetivos

Esta investigación se centra, por tanto, en el análisis de prácticas artísticas con tecnología que generan conciencia ecológica, que se enraíza en los entornos y en el ser humano para empezar a crear otras percepciones desde el propio sentir del mundo agonizante, visto desde una perspectiva transformadora capaz de convertirse a sí misma.

Si en algún momento de nuestra historia, la ciencia y su justificación social, cultural e identitaria marcaban las claves en la sensibilización; ahora el mundo del arte lo vuelve trascendente para crear nuevas formas evolutivas entre el pasado y un futuro posible, enfrentando la estabilidad ecológica en la frontera hacia posibles «distopías» (Haraway, 2019).

3. Metodología

Con ello, este estudio relacional permite concebir las vinculaciones entre la toma de decisiones de cada uno de ellos, como auto-creadores independientes, que denoten un estado diferente en la transición biotecnológica para focalizar otros estados: mutaciones que crean un nuevo individuo. Estas expresiones artísticas, generalmente performativas, presentan otras especies o transespecies, que enmascaran nuevos resultados o modos de sentir, percibir y manifestar desde la mezcla, el cambio y la transformación en un entorno *artivista* y *biohackeado*.

Se parte de una metodología cualitativa cimentada en Investigación Basada en Artes (Hernández Hernández, 2008; Marín Viadel y Roldán, 2017) al apoyarse en las prácticas artísticas para teorizar, donde conocimiento y experiencia se interrelacionan, permitiendo una posición activista. Esta comparación, que parte de la selección de quince casos, dada su escasa representación desde su selección en una línea progresiva de transformación evolutiva, que partiendo del Capitaloceno (Moore, 2016), perpetúen el interés hacia la definición de la mutación como camino a la sociedad futura. ¿Dónde se dirige el individuo social en este entorno de crítica medioambiental? Ahora se cifran otras expresiones como nuevas formas de cultura y como herramientas de creación, que forman parte del ser humano. Urge analizarlas desde una perspectiva ecologista, limitando el impacto capitalista para proteger la diversidad ambiental. Una necesidad reforzada por los medios donde se evidencia el cambio climático con noticias como el aumento de turistas en zonas polares según la cadena SER (Fernández González, 2024), o el aumento de turbulencias en los vuelos en La Vanguardia (Hernando Illán, 2024).

Pero ¿cuánto debemos implicarnos en evitar la mutación y cambio? ¿cuán neologista resulta la sensibilidad medial no permitiendo las modificaciones del *homo tecnologicus* en su cambio hacia el superhombre (Checa, 2019), y sus expresiones hacia estos nuevos estados?

4. Análisis y resultados

El análisis de los resultados se ha elaborado en cuatro apartados según se describen: El primero para cifrar el contexto tecnológico que transcriben las estructuras orgánicas, a modo de formas y certezas científicas, viene atravesado por el conocimiento previo que se tiene de los estudios de grandes teóricos en el arte, de la mano de Giannetti (2002) y Brea (2010). Un segundo, para trazarlas como necesarias en el mundo contemporáneo de la mano de Prensky (2010) y Turkle (1997) como estímulos, que ayudan a entender las nuevas identidades. Su relevancia va más allá del hecho cognitivo, que se transforma en un límite perceptivo atendido desde los condicionantes artísticos y sus inquietudes, con puntos de vista como los de *La piel de la imagen* de Alcalá (2011) u *Otro tiempo para el arte* de Martín Prada (2012). Un tercer apartado para analizar las experiencias, entendidas como simbólicas, y que denotan o promueven el atractivo y la

importancia de esta investigación en torno a la naturaleza desde el *biohacking* (Gayozzo, 2021), destacando sus intereses no solo desde el pensamiento *grinder* consolidado como subcultura *Do It Yourself* (DIY), o desde la crítica que expresa las nuevas necesidades contemporáneas (la sostenibilidad, la falta de recursos, etc.) desde una reflexión *artivista*, que da lugar a unos resultados centrados en nuevos estados mutados. Se vinculan así con sus manifestaciones artísticas, sobre todo, performativas. Para concluir, con una reflexión acerca de cómo se visualizan estos acontecimientos cohibiendo ciertas posturas cada vez más vigentes o dadas desde el espacio científico, que recomiendan su avance, sin valorarlo éticamente, en propuestas como *Cripr* (Martínez-Oliva, 2020).

4.1 *La imagen estética en la tecnología de la ciencia y su justificación epistemológica.*

> Algunos componentes de la emoción no se manifiestan a simple vista, pero en la actualidad pueden hacerse «visibles» mediante exámenes científicos […]. Los sentimientos en cambio, siempre están escondidos, como ocurre con las imágenes mentales, invisibles a todos los que no sean su legítimo dueño, pues son la propiedad privada del organismo en cuyo cerebro tienen lugar. (Damasio, 2010, p.38)

Esta reflexión invita a definir como realidad lo visual y su representación a través de imágenes, se ha convertido en la fuente de conocimiento primaria para el ser humano. Toda aquella representación creada desde la ciencia, con ayuda de la tecnología, ha nutrido el imaginario colectivo desde la creación simbólica que promueve el arte con la expresión de percepciones propias del autor.

Estas tecnologías han impulsado otros significados desde un enfoque evolutivo más próximo a sus representaciones desde estructuras mutables.

Se enfatizan en ello auto-creaciones, matizadas desde otros recursos experimentales, e incluso vinculados con el ciborgismo, como productos invisibilizados en tanto que medios subjetivos de percepciones; pero es la propia tecnología la que lo transmite bajo la expresión de un producto experiencial a otros sentidos perceptivos. La conciencia de estos nuevos estados, exaltan la crítica medioambiental en la visualización del Capitaloceno (Moore, 2016), tras el análisis desde otros puntos de vista en que su carácter epistemológico permite. Su evolución señala nuevas recreaciones de especies que marcan otras evoluciones que modifican el concepto definido, hacia nuevos horizontes por descubrir.

La vista constituye el primer sentido, y como tal, subjetivo, del que el individuo se sirve para obtener información del mundo que le rodea. Del mismo modo, ese mundo ha de servirse socialmente de imágenes como el marco de su propia representación, para comprender y transmitir el conocimiento científico como lo fundamenta políticamente Knor-Cetina (1993) desde la conciencia social. Se guarda como justificación, desde la certeza que comprende la reflexión de la realidad empírica. Y resulta verosímil en tanto que visible y demostrable experimentalmente.

Múltiples vertientes de la filosofía establecen metodologías para la obtención del conocimiento como verdad absoluta: desde el racionalismo de Descartes hasta el empirismo de Bacon (Yánez, 2018).

Desde las experiencias artísticas en tecnología, se objetualizan otras posibilidades, en donde surge la evolución y progresión en las mutaciones biotecnológicas más cerca de los ecosistemas *biohackeados* como futuros posibles, enfatizados sobre todo desde las expresiones artísticas que ahora se plantean. Con ellas, surgen nuevas formas de transmisión del conocimiento generado: una nueva fuente cognitiva que necesita de veracidad para trasladar la idealización de los acontecimientos tantas veces promovidos desde la estética de las imágenes (Klinkenberg, 2004).

El estudio de estas imágenes se aborda con la teoría de la estética (Marchán, 2005) y ahora destaca como fuente mediática que define nuevas necesidades desde la perspectiva artística, que las quiere hacer sentir como propias, con la implementación de tecnologías en el cuerpo. El individuo, en este cambio social que denota inquietud acerca de cómo afrontar nuevas realidades, quiere vivir más cerca de estas circunstancias como nuevas formas de diversidad social, cultural o funcional. Estas nuevas experiencias trascienden el espacio individual para convertirlo en *artivismo,* como nuevas experiencias con los dispositivos captativos.

Retratados desde acciones artísticas, se plantea la unión entre la biología y la tecnología como opciones posibles bajo mutaciones reflexivas como hipótesis reales de la vida. Se visualizan desde su constitución o construcción, su descubrimiento y focalización, hasta su transmisión como percepciones empíricas de una realidad tangible.

Desde el punto de vista histórico, la tecnología quiso representar originariamente la realidad a través de sales de plata en la fotografía bien conocida, en primera instancia, como analógica, para «pintarla» con posterioridad desde la tecnología digital, con múltiples sensores externos (Aguiar, 2006). Ahora se capturan toda clase de propuestas con el interés de manifestar y convencer en la visualización de sus contenidos. Toda una suerte de avances en los sensores que han venido a construir gran cantidad de métodos de representación o de transformación icónica y acústica que han servido para construir el imaginario social: tanto en la legibilidad visible o audiovisual, más convencional en la sociedad mediatizada en redes sociales; como en los procesos que representan otras radiaciones, frecuencias, campos magnéticos, etc. más próximos al espacio científico. Se definen en el neologismo *imagery* (García Varas, 2012), para clasificarlos según sus fuentes e iconicidad observadas en el análisis.

4.2 *El arte tecnológico y la conciencia en las generaciones tecnológicas*

En la medida como se responde a la pregunta acerca de qué es la tecnología cibernética basada en computación, se resuelve desde un punto de vista teórico, pero individual, cuán cíborg nos consideramos para nuestro espacio, contexto y vida; cómo la sensación y la necesidad forman parte de uno mismo. Desde la generalidad, algunos aspectos a tener en cuenta en las generaciones digitales

se focalizan desde la «crítica luddita de la tecnología» (Alonso y Arzoz, 2021, p. 15) a pesar de su percepción tecnológica desde el ámbito de las redes y bajo el énfasis de la técnica. Se aprecia un pensamiento inducido por la iconicidad y lo simbólico para afrontar variaciones neuronales, psicológicas y sociales (Prensky, 2010).

Con ello, se destacan las interacciones digitales desde la banalización de la interacción usuario-máquina bajo estructuras postcomputacionales experimentadas con Inteligencia Artificial (IA), ante las que desaparecía la conciencia ecléctica individual del ser humano (Turkle, 1997) para proponer otro nivel en la interacción, como los establecidos en la distopía de Ano (1995) en *Evangelion*, en una asociación vinculante entre los cuerpos y las estructuras robóticas, en el mismo espacio y lugar.

4.2.1 De la visualidad de la ciencia a las interacciones tecnológicas

La muerte y la destrucción siempre ha servido para marcar nuevos objetivos en las transformaciones económicas, sociológicas y culturales, que han prevalecido desde las experiencias humanas. De ello, nuevas búsquedas en técnicas y tecnologías que mayoritariamente no parten del uso de la red como interconexión necesaria para su creación, utilización y desarrollo; como se desprende de acontecimientos como el sucedido durante «la Gran Niebla de Londres». Se contabilizaron un total de 4000 defunciones (Lawther *et al.*, 1963, p. 22) atribuidas por el efecto de la contaminación. Hechos como este, priorizan investigaciones tanto desde las colectividades como desde el ecologismo, con estudios de imagen que venían propuestos mediante diferentes técnicas fotográficas, y, por tanto, tecnologías aplicadas desde el campo de la ciencia. El interés científico requería de manifestaciones veraces que denotaran cómo surgían, fluían y se expandían los flujos contaminantes en el planeta. Estos comportamientos se advertían como un hecho crítico para el cambio imperativo, a tener en cuenta en aspectos políticos y sociales, bajo el paradigma característico del constructivismo social (Araya *et al.*, 2007).

Las tecnologías actuales siguen transcribiendo en símbolos icónicos las fluctuaciones de la contaminación, las radiaciones o la calidad de vida de la vegetación. Se centran en la imagen, denostando los matices de cómo el planeta se ve afectado. Ejemplo de ello, corresponde con las imágenes multiespectrales para el control biológico en la botánica, a partir de una imagen dada por un satélite u obtenida por el medio pertinente, se procesa y obtiene un resultado con diversificación de colores (Cuartero *et al.*, 2010; Vázquez *et al.*, 2022). Bajo técnicas similares se determinan contaminantes tan nocivos como los plásticos (Gaspar, 2020).

Nuevas estrategias en la vigilancia de la calidad del aire vienen a iniciar una nueva era en la supervisión medioambiental con el satélite *Sentinel 5-P*, que con el uso de su herramienta *Tropomi* (Guanter *et al.*, 2021), continúa la línea de control en los sucesivos *sentinels*, para investigar tanto tipologías de gases como contaminación ambiental.

Estas experiencias se traducen en otras manifestaciones bioartísticas (Moñivas, 2016), bajo percepciones simbólicas y con la capacidad de promover observaciones sobre la mutabilidad individual y colectiva.

Estos vínculos advierten múltiples antecedentes artísticos como las que trabajan el concepto de «ecología del paisaje sonoro». Murray Scrafer investiga cómo el simbolismo acústico atribuye experiencias perceptibles rotas por el silencio de la ausencia percibida, bajo un monitoreo medioambiental interrumpido en la acción tecnológica (Villamil, 2021).

Bajo la exaltación del individuo digital se plantean transformaciones: como su virtualización perpetua hacia la obsolescencia de los formatos, como las manifestaciones ecologistas de Stella McCartney (FashionUnited, 2007); o del medio donde se interactúa para su finalización y difusión, como *Netescopio*, presentada desde el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC, 2009).

Entre sus propuestas expositivas, Giannetti (2008) ya reconocía un pasado en la contemporaneidad, con obras como la experiencia interactiva del Equipo 57 (1957) hasta los más recientes en ese momento, con artistas como las de Marcel.lí Antúnez (1999), que con su obra *Agar* investiga las mutaciones de un ecosistema a través de cultivos microbianos. Otras obras mediales del mismo autor proponen la exaltación del individuo digital (2007), como ejercicio de transformación de la especie humana. Con su virtualización se producen otras manifestaciones digitales artivistas, como los proyectos críticos e inmersivos de Tamiko Thiel: *Waldwandel / Forest Flux* (Thiel, 2023) desde experiencias de modificación climática en el bosque de Bavarian, o la reconstrucción biológica disruptiva de *ReWildAR* (Thiel, 2021) promueve la reparación biológica mediante realidad aumentada, con nuevos recorridos en las ciudades sumergidas tras la subida del nivel del mar, consecuencia del cambio climático. Así, la obra generativa *What You Sow* (Thiel, 2022) propone modificaciones ambientales propiciadas por la contaminación de plásticos, porque «For what you sow, so shall you reap» [«Según lo que siembres, así cosecharás»].

Nuevas experiencias entre ciencia, arte y tecnología exploran expresiones artísticas en modificaciones biológicas y/o con dispositivos *wearables*, promoviendo el *artivismo*.

4.3 *Biohacking y artivismo como puesta en valor de la transformación*

Estas reflexiones científicas llegan también al ámbito artístico tecnófilo, con una perspectiva abordada no solo desde el *artivismo* al promover reflexiones críticas hacia el comportamiento humano, sino también desde el *biohacking* como necesidad evolutiva desde la diversidad. Se exalta la empatía individual con la incorporación quirúrgica de sensores captativos y *weareables*, desde el ciborgismo y bajo estímulos propios, con nuevas estrategias de interpretación en cuanto a los resultados expresivos.

Algunas prácticas ciborgistas destacan la transformación identitaria en cuerpos transespecie, integrando *artivismo* reflexivo con expresiones artísticas de impacto

social; como resulta en el lenguaje cinematográfico, al visualizar las acciones de transformación en *La Princesa Mononoke* (Miyazaki, 1997) o *Avatar* (Cameron, 2009), fruto de la focalización de experiencias determinantes, como resulta de mutaciones o transfiguraciones corporales. Se objetivan conceptos específicos, como los aspectos sociales (Albelda y Sgaramella, 2015), interesándonos por las prácticas de concienciación ambiental más próximas a Haraway y Segarra (2020).

4.3.1 Artivismo desde estímulos visuales y sonoros

Como punto de partida, y bajo la apariencia artística de la expresión musical o sonora, se abordan varios proyectos desde el dolor, que se hace eco y dota de voz al sonido del propio planeta en su agonía, desde su propia transformación.

Da un giro *artivista* desde las interacciones performativas en propuestas ciborgistas con *wearables,* como en *Magnetoceptia*, de De Vree y Ruthensteiner (2017). Mediante antenas que emiten sonidos electrónicos, estos artistas crean rituales sonoros que revelan y advierten sobre las mutaciones y transformaciones del paisaje natural.

Acciones performativas como las de Manel de Aguas (Ibáñez, 2022) generan productos finales que reproducen estímulos perceptivos, destacando estrategias ciborgistas de expresión sensorial exuberante. Este artista transespecie traduce estímulos geofísicos captados por sensores en acciones sonoras que reflejan las fluctuaciones ambientales del planeta. Los estímulos generan una conexión íntima con el planeta al experimentar cambios ambientales, mientras normaliza estéticamente sus implantes.

En *Materia*, lo llevan hacia un artivismo extremo Bejarano, Soler y Andamio (Valencia, 2016). En su obra, incorporan un eje audible que introducía palabras y expresiones, como "hombre blanco tu tiempo se ha acabado", mediante el sintetizador Skriabin, bajo la reflexión de las relaciones humano-máquina o humano-planeta, o vista desde el protagonismo de un planeta apocalíptico, cabría otro análisis crítico de mayor calado por ser focalizado al paso del observador por el medio inmediato, formando parte de su experiencia observada inmediata tras su acción háptica.

Desde estrategias colaborativas creadas con sistemas externos interconectados, se advierte *Audiomapa* de Godoy (s.f.) para proponer viajes sonoros introspectivos por el planeta, grabados y cedidos por creadores *prosumers* con dispositivos *weareables* que reaccionan a experiencias de diversa índole en el medio que descubren y conocen para su re-conocimiento y reflexión. Desde una perspectiva ecologista del medio natural, el artista uruguayo Mackern (2016) plantea el proyecto *Temporal de Santa Rosa* (2002) como instalación performativa influenciada por este interés en la contaminación. Esta bitácora sonora, basada en registros electromagnéticos y climáticos, cartografía lo afectivo desde una perspectiva cronológica y crítica, integrando arte, ecología y tecnología interactiva.

Estas propuestas ponen el punto de partida en cómo las artes que utilizan las herramientas tecnológicas interactivas describen otro punto de vista, más expe-

riencial y humano, que prevalece sobre el interés subyacente de la transformación ambiental y del homo sapiens.

4.3.2 Artivismo desde tecnologías experienciales

Una experiencia interactiva que Molga (s.f.) lleva al ámbito perceptivo y visual en *Human Sensor,* propone un dispositivo que interpreta cómo le afecta al cuerpo humano la calidad del aire, desde un punto de vista de la salud individual. Esta obra permite la reproductibilidad y su comercialización como indumentaria para que todos los seres humanos con dificultades respiratorias se permitan dicha experiencia. Entre sus capacidades están las de valorar e informar visualmente las características individuales en la salud respiratoria de los individuos en el contexto específico donde se encuentra, proponiendo mejoras para enfrentarse a su estado. Con esta tecnología mejora las capacidades sensitivas del homo sapiens bajo afecciones pulmonares o situaciones medioambientales. Además, su apariencia estética como pieza exclusiva en el ámbito de la moda, lo dota de unas características estéticas y funcionales francamente interesantes.

En una línea más crítica se encuentran tres expresiones *biohackers*, que destacan por su *artivismo* ante nuevos desafíos, proponiendo a:

-Quimera Rosa (2017a), con su proyecto *Trans-plant,* inician un proceso de transformación a planta con diversas metodologías basadas en el *biohacking.* Este proceso hacia lo vegetal expresa una "disforia de reino" como estrategia evolutiva y sostenible frente al consumo excesivo de recursos.

Promueven el hackeo del ser humano a través de sensores insertados, en la tipología *grinder*, como el *Radio Frequency Identification* (RIDF) que permite el reconocimiento original entre entidades (Quimera Rosa, 2017b). Estas performances activistas trascienden la identidad especulativa para criticar el abuso de recursos planetarios, buscando una conexión simbiótica y multisensorial con la micorriza y el mundo vegetal.

- Los jardines cíborg expuestos en el Matadero de Madrid, del Instituto Mutante de Narrativas Ambientales (Rusen, 2019): a partir de seres híbridos y señales eléctricas vegetales, se desarrolla una instalación *biohacker* que explora transformaciones distópicas del entorno para promover sostenibilidad y nuevas reflexiones ecológicas.

- El proyecto *Bioo* de Pablo Vidarte (Sánchez, 2022), cuyo interés persigue la simbiosis con el medio natural y promueve jardines botánicos biotecnológicos que permitan la obtención de energía limpia, así como otro tipo de utilizaciones eléctricas más sostenibles. Al integrarse en el mantillo forestal, esta biotecnología crea redes interconectadas entre especies, captando energía sin contaminar ni agotar recursos.

Estas manifestaciones sensoriales, estéticas y artísticas *biohackers* articulan un *artivismo* crítico que, desde el Capitaloceno, aborda la decadencia ambiental y promueve mutaciones coherentes con una conciencia ecológica evolutiva.

5. Conclusiones

El *artivismo* ecologista, potenciado por la tecnología, emerge con fuerza para plantear soluciones en la crisis ambiental. Un hecho que no solo redefine las fronteras del arte, sino que impulsa una reflexión sobre nuestra relación con la naturaleza y la tecnología. A partir del análisis de las diversas perspectivas teóricas y prácticas artísticas, se concluye:

Las imágenes generadas, desde las que revelan los efectos de la contaminación hasta las que muestran intrincadas estructuras orgánicas, trascienden lo meramente informativo para convertirse en herramientas de sensibilización y crítica. Sin embargo, el arte va un paso más allá utilizando estas representaciones no solo para mostrar, sino para generar una experiencia perceptiva y emocional que arraiga la conciencia sobre el Capitaloceno y la urgencia de un cambio. La estética de la ciencia se fusiona con el arte para provocar una respuesta más allá de lo cognitivo, que mueve a la reflexión sobre la mutabilidad y el futuro de las especies.

Se produce una apropiación de lo tecnológico que moldea nuevas identidades y plantea preguntas fundamentales sobre los límites del cuerpo y la conciencia. Una sinergia entre arte y tecnología que busca provocar una experiencia transformadora, al confrontar al público con escenarios distópicos y la necesidad de la reconstrucción biológica.

Por ello, el *biohacking* se revela como *artivismo* de alto impacto, no solo por su carácter transgresor, sino por su capacidad para generar reflexiones críticas y soluciones innovadoras frente a la crisis ambiental. Así, el *artivismo* ecologista a través del *biohacking* no es solo una manifestación artística, sino un llamado urgente a la acción que nos obliga a repensar nuestra existencia en un planeta en constante transformación.

Referencias

Aguiar, K. F. (2006). Fotografia digital. Hibridações e fronteiras. *FAFICH: UFMG*. http://bocc.ufp.pt/pag/aguiar-katia-fotografia-digital.pdf

Alcalá, J. R. (2011). *La piel de la Imagen. Ensayos sobre gráfica en la cultura digital*. Sendemà Editorial.

Albelda, J., y Sgaramella, C. (2015). Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico// Art, Empathy and Sustainability. Empathic Ability and Environmental Awareness. *Contemporary Ecological Art Practices. Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, *6*, (2), 10-25.

Alonso, A. y Arzoz, I. (2021). *El desencanto del progreso. Para una crítica luddita de la tecnología*. Dykinson.

Antúnez, M. (1999). *Agar*. Instalación. http://www.marceliantunez.com/work/agar/

Ano, H. (1995). *Evangelion*. Gainax; Tatsunoko Production.

Araya, V.; Alfaro, M. y Andonegui, M. (2007). Constructivismo. Orígenes y perspectivas. *Laurus*, *13*(24), 76-92.

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-imagen*. Akal.

Cameron, J. (2009). *Avatar.* 20th Century Fox.

Checa, G. (2019). Una nueva especie llamada 'homo tecnologicus'. Biohackers y cíborgs: la revolución tecnológica de nuestra era. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, 110, 97-101.

Cuartero, A., Felicísimo, A. M., Polo, M. E., Caro, A., y Rodríguez, P. G. (2010). Positional accuracy analysis of satellite imagery by circular statistics. *Photogramm. Eng. Remote Sens*, 76 (11), 1275-1286.

Damasio, A. (2010). *En busca de Spinoza*. Ed. Crítica.

De Vree, D. y Ruthensteiner, P. (2017). *Magnetoceptia*. Performance. https://acortar.link/5lsxyX

Durán Domínguez, G. y Rico Cuesta, M. (2023). Hacia el arte revelado bajo la percepción ciborgista. La sinestesia tecnológica como manifestación artística. En M. Pérez, D. Álvares y O. Fontal Merillas (Coords). *Investigación y medicación en patrimonio cultural, museos, entornos y paisajes sensoriales, coordinado* (pp. 349-365). Ed. Dyckinson.

Equipo 57 (1957). *Film experiencia I. Base teórica: interactividad del espacio plástico.* Animación.

FashionUnited (2007). *Stella McCartney protesta en Second Life*. https://fashionunited.es/noticias/moda/stella-mccartney-protesta-en-second-life/2007070127005

Fernández González, M. (2024). Dejar Alicante por Santander. El cambio climático empuja a los turistas al norte. *Cadena Ser.* https://cadenaser.com/nacional/2024/05/28/dejar-alicante-por-santander-el-cambio-climatico-empuja-a-los-turistas-al-norte-cadena-ser/

García Varas, A. (2012). Imágenes, Cuerpos y tecnología. Dos Versiones Del Giro icónico. *THÉMATA, Revista De Filosofía*, 46. https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/445/411

Gaspar, W. S. (2020). *Análisis y procesamiento de imágenes hiperespectrales NIR para detección de contaminantes plásticos* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Ingeniería. http://hdl.handle.net/20.500.14076/21493

Gayozzo, P. (2021). Biohacking. El transhumanismo de garaje. *Revista Iberoamericana de Bioética*, 16, 1-17. https://doi.org/10.14422/rib.i16.y2021.002

Giannetti, C. (2002). *Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología.* ACC L'Angelot.

Giannetti, C. (2008). *El discreto encanto de la tecnología.* MEIAC.

Godoy, F. (s.f.). *Audiomapa*. Net Art. https://www.audiomapa.org

Grewe-Salfeld, M. (2020). *Biohacking, Bodies an Do-It-Yourself* [Tesis doctoral] Universität Postdam.

Guanter, L., Cédric Bacour, A. S., Ilse Aben, T. A., van Kempen, F., Maignan, C., Retscher, P. Köhler, C. Frankenberg, J. Joiner y Yongguang Z. (2021). The TROPOSIF global sun-induced fluorescence dataset from the Sentinel-5P TROPOMI mission. *Earth System Science Data*, 13 (11), 5423-5440. https://essd.copernicus.org/articles/13/5423/2021/

Gutiérrez-Rubí, A. (2021). *ARTivismo. El poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo.* Editorial UOC.

Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
Haraway, D. y Segarra, M. (2020). *El mundo que necesitamos*. Icaria.
Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes, propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatió siglo XXI*, 208 (26), 85-118.
Hernando Illán, P. (2024). El cambio climático está provocando más turbulencias. *Andro4All*. https://acortar.link/wuLZjk
Ibáñez, N. (2022). Manel De Aguas, el activista transespecie que lleva implantadas unas aletas en la cabeza. 'Me han discriminado al buscar trabajo´. *Entrevistas*. https://acortar.link/16Y0K9
Klinkenberg, J. M. (2004). ¿La especificidad de la imagen científica? *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, 6-18.
Knor-Cetina, K. (1993). Strong Constructivism — from a Sociologist's Point of View: A Personal Addendum to Sismondo's Paper. *Social Studies of Science, 23*(3), 555-563.
Lawther, P. J., Martin, A. E. y Wilkins E.T. (1963). Epidemiología de la contaminación atmosférica. Informe de un simposio. *Cuadernos de salud pública*, 15. https://acortar.link/rFCfcQ
Marchán, S. (2005). *Real-virtual en la estética y la teoría de las artes*. Paidós.
Martín Prada, J. (2012). *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Sendemà Editorial.
Mackern, B. (2016). El temporal de Santa Rosa 2001. *Metamorfose, Revista Interdisciplinar de Arte, Ciência e Tecnologia*. http://www.portalseer.ufba.br/index.php/metamorfose/issue/view/1307
Marín Viadel, R. y Roldán, J. (2017). *Ideas visuales. Investigación basada en artes e investigación artística*. Universidad de Granada.
Martínez-Oliva, B. (2020). Crispr, una herramienta para editar genomas. *Gaceta Medica Boliviana*, *43*(2), 179-183.
MEIAC (2009). *Net Art 0.1. Desmontajes*. MEIAC.
Miyazaki, H. (1997). *La Princesa Mononoke*. Estudio Ghibli.
Molga, K. (s.f.). *Human Sensor*. Design Studio Molga. https://www.studiomolga.com/art_HS.html
Moñivas, E. (2016). Hacia una caracterización de las prácticas artístico-científicas actuales relacionadas con la vida sintética. *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, 55, 665-682. https://doi.org/10.3989/isegoria.2016.055.14
Moore, J. W. (2016). *Anthropocene or capitalocene? Nature, history, and the crisis of capitalism*. Pm Press.
Prensky, M. (2010). *Teaching digital natives. Partnering for real learning*. Corwin press.
Quimera Rosa (2017a.). *Trans*Plant. Conectando con micorriza intranet*. Instalación Interactiva. https://quimerarosa.net/transplant/transplant-conectando-con-micorriza-intranet/
Quimera Rosa (2017b). *Implantación de chip - Proyecto Trans*Plant*. Vídeo Vimeo. https://vimeo.com/214391101
Rusen, S. (2019). Todo lo que necesitas sobre los jardines *cyborg*. *Fundación vida sostenible*. https://acortar.link/zSj9qz

Sánchez, D. (2022). Usar las hojas como paneles solares o interruptores para encender la luz: las ideas de un joven que prometen revolucionar el mundo. *CadenaSer*. https://acortar.link/gg1F2b

Thiel, T. (2021). *ReWildAR*. Instalación. http://www.tamikothiel.com/rewildar-website/index.html

Thiel, T. (2022). *What You Sow*. Instalación. https://www.tamikothiel.com/whatyousow/index.html

Thiel, T. (2023). *Waldwandel/Forest Flux*. Instalación. http://www.tamikothiel.com/waldwandel/index.html

Turkle, S. (1997). *La vida en la pantalla. La construcción de la Identidad digital en la Era de Internet*. Ed. Paidós.

Valencia, A. C. (2016). *Paisajes sonoros: una prueba de percepciones*. Alternativa. https://acortar.link/qDcpqp

Vázquez, A., Aulló, I. y Montes, F. (2022). Cartografía de áreas cubiertas por Acacia dealbata en imágenes multiespectrales invernales y estivales captadas por dron en la comarca de Verín (Ourense, Galicia, España). *Ecosistemas*, 2331-2331

Villamil, I. (2021). ¿Qué es la Geofonía? Del Paisaje Sonoro de Murray Schafer a la Ecología del Paisaje Sonoro de Bernie Krause. *Panoramas*, 403-416.

Yánez, P. (2018). Estilos de pensamiento, enfoques epistemológicos y la generación del conocimiento científico. *Revista espacios*, 39 (51), 18-30. https://www.revistaespacios.com/a18v39n51/18395118.html

13

LA EXCLUSIÓN DE LA MUJER ARTISTA EN EL PERIODO DE LAS ACADEMIAS: UNA REVISIÓN CRÍTICA DEL SISTEMA DE INVISIBILIDAD (SIGLOS XVI Y XVII)

Marta Escrig Gresa
María Ángeles López Izquierdo
Universitat Politècnica de Valencia (España)

1. Introducción

En la actualidad la presencia de la mujer artista dentro de los espacios artísticos puede parecer similar a la de sus coetáneos masculinos. Sin embargo, estudios recientes[1] aportan datos reveladores: más del 60% del alumnado en escuelas de Bellas Artes europeas es femenino, pero solo el 13,7% de obras en museos y galerías occidentales son de autoría femenina. Estos datos evidencian que la paridad de género en el sistema del arte sigue siendo un problema sin resolver.

Los enfoques historiográficos actuales buscan una historia sociocultural que aborde aspectos centrales como la familia, el trabajo, la cultura y las estructuras de desigualdad. La carencia de una historia específica de las mujeres no niega su presencia en la vida colectiva, sino la falta de competencia para incorporarla al discurso histórico. El trabajo acumulado por generaciones permite hoy pensar la historia incluyendo a las mujeres.

La historia de las mujeres, estimulada por el feminismo de los años 70, con autoras como Linda Nochlin y colectivos como las Guerrilla Girls, reveló que la ausencia femenina en el arte no se debía a falta de talento ni capacidad, sino a condiciones educativas y sociales restrictivas qué trabaron su evolución de forma equitativa a la de los artistas masculinos (Nochlin, 1971, p.23).

El papel de la mujer creadora se ha visto sometido a impedimentos formativos que condicionaron la valoración de su estilo, tachado de «sensible y femenino», y de los géneros que trabajaban, considerados «menores». No obstante, muchas artistas desafiaron estos obstáculos, permitiendo su consolidación en el ámbito artístico.

---

1 Halperin, J. (15 de diciembre 2017). The 4 Glass Ceilings: How Women Artists Get Stiffed at Every Stage of Their Careers. Artnet. https://news.artnet.com/market/art-market-study-1179317

El objetivo de este artículo es analizar las causas históricas de la invisibilidad de las mujeres artistas para comprender la desigualdad actual y reclamar una inclusión más equitativa. Para lograr este objetivo se han identificado cinco acontecimientos paradigmáticos: los maestros clásicos, la creación de conventos, la formación en talleres, la instauración de academias y las vanguardias. Para abordar dicho objetivo en este artículo nos centraremos en la invisibilidad de la mujer artista durante el periodo de las academias. Para ello, a nivel metodológico, en primer lugar, contextualizaremos con una revisión de la situación artística de la mujer en la Edad Moderna (XV) y posteriormente nos centraremos en la presencia de la mujer artista durante la etapa de las academias (XVI y XVII) como tema de análisis principal. Abordaremos dicha investigación empleando una metodología cualitativa donde gracias a la revisión de fuentes bibliográficas tanto físicas como digitales, así como la lectura de tratados y estudios realizados en el siglo XVI y XVII se desarrollará el análisis de la situación de la mujer artista durante dicho periodo.

La invisibilidad durante las academias no fue accidental, sino resultado de múltiples factores estructurales que reforzaron las jerarquías de género. La investigación se articula en cinco factores interrelacionados: políticos, económicos, sociales, culturales y artísticos. Este análisis multifactorial permite comprender la invisibilidad como un proceso sistemático con múltiples niveles de operación, desde las restricciones institucionales explícitas hasta los sesgos implícitos en la construcción del discurso historiográfico. La relevancia de este estudio radica en recuperar figuras históricas olvidadas y en iluminar las dinámicas de desigualdad persistentes en el arte contemporáneo.

2. Contextualización: la mujer artista en la Edad Moderna, el periodo de los talleres

Para comprender la exclusión de la mujer artista durante los siglos XVI y XVII, es imprescindible analizar el siglo XV, momento fundacional que estableció las bases estructurales de su posterior invisibilidad sistemática en el ámbito artístico profesional.

El siglo XV, a nivel político, consolidó los estados modernos y las monarquías absolutistas, institucionalizando la exclusión femenina de las esferas de poder. La recuperación del derecho romano reforzó la autoridad patriarcal: las mujeres dependían del padre hasta el matrimonio y después del marido, quien administraba incluso su herencia. Solo las mujeres de las monarquías gozaban de alguna influencia a través de vínculos familiares.

Respecto a la economía, la transición hacia el mercantilismo y la industria transformó la posición económica femenina. En la época preindustrial, las mujeres colaboraban activamente en la economía familiar dentro de la unidad productiva doméstica. La industrialización provocó la emigración campo-ciudad: los hombres trabajaban en fábricas mientras las mujeres quedaron confinadas

al hogar. Esta dependencia económica limitaba el acceso femenino a materiales artísticos costosos, talleres y formación profesional.

En cuanto al panorama social, la consideración social femenina se determinaba por su relación con figuras masculinas, convirtiendo el matrimonio en el negocio más importante. Al igual que el mundo laboral, la sociedad católica asignó la esfera pública a los hombres y la privada a las mujeres. El honor femenino, basado en castidad y modestia, restringía las aspiraciones artísticas ya que participar en talleres predominantemente masculinos generaba sospechas sobre la virtud femenina.

El siglo xv, a nivel cultural, transformó la concepción del artista, de artesano a creador intelectual. Esta elevación del estatus artístico se construyó como dominio esencialmente masculino. Los tratados artísticos vinculaban la creatividad genuina con cualidades masculinas, resaltando la inferioridad intelectual femenina. En el siglo xv las mujeres accedían al arte por de dos maneras: en primer lugar, por la educación aristocrática, que incluía dibujo y pintura; y en segundo lugar, por la pertenencia a familias de artistas, trabajando en talleres familiares como ayudantes. La mayoría de las mujeres artistas que obtuvieron cierto reconocimiento en vida provenían de familias de artistas, donde el taller paterno legitimaba socialmente su actividad sin transgredir las normas de recato, aunque generalmente realizaban tareas limitadas como limpieza o preparación de materiales.

En resumen, el siglo xv estableció las bases estructurales de la invisibilidad sistemática de las mujeres artistas. La consolidación política del patriarcado, la dependencia económica femenina, el confinamiento doméstico, la construcción del genio artístico como atributo masculino y las limitaciones en la formación profesional operaron conjuntamente creando un sistema integrado de exclusión que se profundizaría durante los siglos XVI y XVII, especialmente con las academias de arte que institucionalizarían definitivamente la marginación femenina del ámbito artístico profesional.

3. Los siglos XVI y XVII: la institucionalización de las academias y la construcción sistemática de la invisibilidad de la mujer artista

Los siglos XVI y XVII representaron un período de profundas transformaciones en Europa, marcado por el Renacimiento, la Reforma protestante, la expansión colonial y el absolutismo monárquico. Sin embargo, estas transformaciones no alteraron la posición subordinada de las mujeres, sino que reforzaron y sistematizaron la desigualdad de género. El establecimiento de las academias de arte durante estos siglos marcó un punto de inflexión en la institucionalización de la exclusión femenina del ámbito artístico profesional. Los factores políticos, económicos, sociales, culturales y artísticos operaron de manera sistemática para perpetuar la invisibilidad de las mujeres artistas durante el período académico. Estas instituciones formalizaron y legitimaron las desigualdades de género

preexistentes, estableciendo barreras estructurales que limitaron el acceso, la formación y el reconocimiento de las mujeres en las artes visuales.

3.1 *Factores políticos: la monarquía absoluta, un sistema excluyente*

Durante los siglos XVI y XVII, la monarquía se estableció como la forma de organización del poder por excelencia en Europa. El proceso de centralización política y el fortalecimiento de las monarquías absolutas institucionalizaron la exclusión femenina del poder político. Las nuevas formas de organización estatal, basadas en burocracias masculinizadas y ejércitos profesionales, limitaron aún más las oportunidades de participación política femenina.

La presencia femenina más significativa en política provino de aquellas mujeres integradas en las monarquías. Sin embargo, la figura femenina existía siempre asociada a un varón: reinas consortes o esposas de reyes. Las monarquías, centradas en la continuidad dinástica, otorgaron a las mujeres un papel fundamental, aunque velado. La educación del futuro rey recaía en la madre, por lo que las mujeres desarrollaron un papel primordial desde la sombra. Esta responsabilidad convertía a las reinas en figuras clave para la formación del monarca y agentes capaces de influir en el destino de pueblos enteros.

Ser reina representaba un destino extraordinario, pero combinarlo con la condición de mujer resultaba complejo. La condición de reina solía ocultar el hecho de ser mujer, creando una situación paradójica donde se trataba de mujeres ocultas tras una figura institucional que aglutinaba expectativas predeterminadas. Isabel la Católica ejemplifica estas contradicciones. Ni su juventud, ni su complicada situación, ni su condición de mujer le impidieron reivindicar sus derechos al trono castellano. Ejerció su reinado con plenitud, convirtiéndose en el modelo de reina por excelencia, caso excepcional cuando el principal objetivo de las reinas europeas se limitaba a procrear al próximo heredero.

La función principal de las reinas consistía en garantizar la continuidad dinástica. Esta responsabilidad reproductiva poseía implicaciones políticas extensas, ya que en sus manos se depositaba la garantía de la sucesión y la formación del futuro monarca. Lo que enseñaran al heredero podía determinar políticas futuras y controlar indirectamente la situación de sus pueblos, aunque siempre de manera subordinada a las estructuras patriarcales.

La teoría política de la época, influenciada por pensadores como Jean Bodin y Thomas Hobbes, estableció marcos conceptuales que justificaron la autoridad masculina en los ámbitos doméstico y público. El concepto de soberanía de Bodin en *Los Seis Libros de la República* (1576) se fundamentaba en la analogía entre el poder del monarca sobre sus súbditos y el poder del paterfamilias sobre su hogar. La codificación del derecho consolidó legalmente la inferioridad jurídica femenina. Las mujeres casadas perdían su identidad legal y quedando bajo la autoridad de sus esposos. Los nuevos códigos legales restringieron sistemáticamente los derechos de propiedad, herencia y participación económica de las mujeres. Los discursos legislativos fijaron la vida de la mujer al servicio de la sociedad

imperante. Se le prohibió cualquier acceso al mundo del pensamiento, desde conocimientos jurídicos hasta eclesiásticos o intelectuales. Las mujeres fueron conceptualizadas como seres disminuidos física, intelectual y moralmente, justificando su tutela perpetua.

En conclusión, la consolidación política de los siglos xvi y xvii estableció un sistema integral de exclusión femenina que trascendió el ámbito político. La institucionalización de la monarquía absoluta, los marcos teóricos legitimadores y los códigos legales formalizaron la inferioridad jurídica femenina, creando un contexto que limitó sistemáticamente la participación femenina en la vida pública. Esta exclusión política constituye un factor fundamental para comprender la posterior marginación de las mujeres del ámbito artístico profesional, especialmente con el surgimiento de las academias de arte.

3.2 *Factores económicos: la dependencia del varón*

El trabajo es el motor del sistema económico. Durante la etapa preindustrial, el trabajo fusionaba tareas productivas, reproductivas y de consumo, integrando las labores domésticas en la actividad económica. La preparación de alimentos, conservación de productos, elaboración de vestimentas y crianza de hijos tenían importancia económica clave. La percepción económica se entendía como ganancia familiar colectiva, reconociendo implícitamente la contribución económica femenina.

El trabajo femenino se caracterizaba por su flexibilidad, versatilidad y multi-ocupación. Las mujeres desarrollaban múltiples actividades de manera discontinua e irregular, alternando con tareas domésticas y dependiendo de ciclos agrarios. Esto contrastaba con el patrón laboral masculino: continuo, uniforme y centrado en una única actividad.

A finales del siglo xvii, pensadores como Campomanes y Jovellanos promovieron políticas que consideraban el trabajo como bien social fundamental. En el siglo xvii algunos países europeos como España, empezaron a liberalizar el acceso laboral femenino, permitiendo trabajar en todos los oficios sin restricciones aparentes. Sin embargo, esta liberalización fue restrictiva, estableciendo una jerarquización del trabajo según el sexo: inferioridad del trabajo manual frente a profesiones liberales, e inferioridad del trabajo femenino respecto al masculino.

El trabajo de las mujeres pasó a considerarse complemento al masculino, sustentado en argumentos ideológicos sobre la superioridad de la «fuerza varonil». Esta desvalorización se tradujo en diferencias salariales significativas, por ejemplo, en el sector textil, los ingresos femeninos representaban apenas el 15-20% de los ingresos familiares.

Los gremios experimentaron un proceso de masculinización que excluyó progresivamente a las mujeres de oficios lucrativos y prestigiosos. La especialización técnica justificó esta exclusión argumentando que las mujeres carecían de capacidad física e intelectual necesarias. Esta transformación respondió a presiones demográficas y la necesidad de controlar la competencia laboral.

La inflación del siglo XVI afectó desproporcionadamente a las mujeres debido a su menor capacidad adquisitiva. Las mujeres solteras, viudas o abandonadas enfrentaron particular vulnerabilidad, recurriendo a trabajos mal remunerados o mendicidad. Las transformaciones del sistema financiero beneficiaron principalmente a los hombres, mientras las mujeres enfrentaron restricciones legales que limitaban su acceso al crédito e inversión.

La estructura económica del mercado artístico se organizó alrededor de una jerarquía que desfavoreció sistemáticamente a las mujeres. La pintura de historia, con comisiones más lucrativas, requería formación vedada a las mujeres por decoro social. Esta segregación las forzó hacia géneros menores (retrato, flores, escenas domésticas) que pagaban menos y carecían de prestigio para acceder a círculos influyentes de mecenazgo.

La menor remuneración limitaba la inversión en materiales costosos y asistentes, esenciales para competir en obras de gran formato. Las restricciones legales sobre propiedad femenina crearon barreras adicionales para establecer talleres profesionales. Los registros gremiales muestran que las mujeres que establecieron talleres se enfrentaron restricciones, ya que no se les dificultaba tener aprendices y se les restringía los tipos de obras, limitaciones inexistentes para hombres.

En resumen, las condiciones económicas de los siglos XVI y XVII crearon un marco estructural que limitó sistemáticamente las oportunidades artísticas femeninas. La transición hacia una economía especializada y jerarquizada consolidó desigualdades que se reflejaron directamente en el campo artístico. La exclusión de sectores lucrativos, combinada con restricciones legales y sociales, creó barreras económicas fundamentales para comprender la invisibilidad de las mujeres artistas durante la consolidación del sistema académico.

3.3 *Factores sociales: la estructura familiar como sistema de control*

Durante los siglos XVI y XVII se consolidó un sistema de valores que asociaba el honor femenino exclusivamente con la castidad y virtud doméstica, mientras el honor masculino se vinculaba con el éxito público. Esta diferenciación confinó a las mujeres al ámbito doméstico. Además, el modelo de familia nuclear patriarcal consolidó la autoridad masculina, reproduciendo jerarquías de género, limitándose la consideración social femenina a su función como esposa y madre.

A finales del siglo xvii emergió una paradoja: se esperaba que las mujeres trabajaran para mantener a sus familias, pero cumpliendo simultáneamente sus obligaciones domésticas. Bernardo Ward justificaba esta necesidad argumentando que los hijos reciben «las primeras impresiones de sus madres» (Ward, 1762, pp. 361-362). Esta doble exigencia afectaba particularmente a mujeres que aspiraban a actividades profesionales especializadas.

Por otro lado, la familia funcionaba como instrumento de transmisión de patrimonio. Las alianzas matrimoniales representaban los negocios más relevantes, posicionando la consideración familiar. El marco jurídico se basaba en la autoridad paterna con control total sobre bienes familiares y capacidad única de decisión.

Las mujeres que poseían un estatus privilegiado a nivel social con durante estos siglos con respecto al resto de mujeres eran las aristócratas con título propio. Estas se dedicaban a coleccionar arte, dirigir salones y poseían amplias bibliotecas, impactando más en la cultura que sus predecesoras.

A finales del siglo xvii aparecieron nuevos espacios mixtos para mujeres aristócratas. De esta forma surgieron estilos de socialización donde las damas europeas ejercieron un papel destacado, adoptando valores ilustrados franceses e italianos. Esta sociabilidad se manifestó en paseos urbanos y tertulias organizadas por damas.

En cuanto a las restricciones sociales en el panorama artístico la prohibición social del estudio del desnudo masculino constituyó una barrera significativa para la educación académica femenina. Esta restricción, justificada por moralidad y decoro, excluyó a las mujeres de la formación fundamental para pintura de historia y escultura monumental, privándolas de acceder a los estrados artísticos son mayor reconocimiento económico, social y cultural.

Los registros de la Académie Royale muestran que cuando ocasionalmente se permitía a mujeres asistir a clases de dibujo, se establecían horarios separados usando únicamente modelos femeninos o yesos. Esta formación incompleta las situaba en desventaja técnica permanente frente a colegas masculinos con acceso completo a educación anatómica.

A su vez las mujeres estaban excluidas de las redes profesionales masculinas (academias, clubes y tertulias artísticas) funcionaron como espacios exclusivos donde se discutían comisiones y se desarrollaban las carreras profesionales, aspecto que limitó significativamente sus oportunidades de desarrollo y reconocimiento.

Sin embargo, las mujeres desarrollaron diversas estrategias de supervivencia ante las restricciones: algunas encontraron autonomía relativa en conventos y muchas otras desarrollaron redes informales de apoyo mutuo para sortear restricciones patriarcales, creando sus propias redes de mecenazgo, difusión y formación.

En definitiva, la estructura social de los siglos xvi y xvii creó un sistema de exclusión que limitó la participación femenina en el ámbito público y profesional. La consolidación patriarcal, las restricciones morales y las expectativas de domesticidad establecieron barreras estructurales que afectaron particularmente el desarrollo artístico femenino. Solo las mujeres de élite, dentro de los límites del sistema de género dominante, y aquellas que buscaron alternativas no reguladas para continuar sus carreras artísticas accedieron a espacios de relativa autonomía.

3.4 *Factores culturales: las contradicciones del proyecto ilustrado/ la educación como instrumento de control social*

A causa de la Ilustración en los siglos XVI y XVII se desarrolló una visión más positiva del ser humano que confiaba en las posibilidades de modelar al individuo desde la infancia, dotándole de contenidos morales e intelectuales que aseguraran su felicidad y la del conjunto de la sociedad. Este cambio provocó la seculariza-

ción del debate educativo, que hasta entonces había estado orientado desde un punto de vista religioso.

Los humanistas ilustrados convirtieron la educación en una parte central de su proyecto social, buscando generar bienestar en el conjunto de la población. Sin embargo, esta renovación pedagógica no se aplicó de manera equitativa a ambos sexos.

La educación ilustrada debía proporcionar armonía social mediante una uniformidad metódica dirigida por la autoridad central. En este contexto, la educación de las mujeres adquiría relevancia específica pero limitada. Eran consideradas responsables de la crianza y generadoras de la moral, llamadas a cumplir una función social como madres de los futuros ciudadanos. Esta concepción determinaba que su educación se orientara exclusivamente hacia su función reproductiva y doméstica.

Algunos pensadores cuestionaron estas limitaciones. Un ejemplo de ello fue Benito Jerónimo Feijoo, el cual, en su *Defensa de las mujeres* de 1726, argumentó que hombres y mujeres eran iguales por ser seres racionales, afirmando que la razón no tiene sexo y que era la desigualdad educativa la que llevaba a la desigualdad social.

Como escribía Feijoo: «estos discursos contra las mujeres son de hombres superficiales [...] De que las mujeres no sepan más no se infiere que no tengan talento para más» (Feijoo, 1726, p.43). Esta defensa generó polémica, pero logró que estas ideas calaran en el pensamiento ilustrado.

La educación femenina se caracterizaba por una segregación temprana y limitación sistemática. A partir de los cuatro años se separaban los juegos por sexos, y a los siete años la separación se hacía evidente, los niños se desligaban del entorno doméstico mientras las niñas comenzaban su aprendizaje como futuras madres de familia.

Las niñas eran instruidas en las obligaciones de su religión, estamento y sexo, aprendiendo a hilar, coser, bordar y ayudar en la manufactura familiar. Se enfatizaban las relaciones sociales apropiadas, siempre guardando la honra y bajo vigilancia constante. Con la adolescencia, el objetivo era adiestrarlas en la obediencia y pasividad para convertirlas en muchachas casaderas, siendo esto más importante que proporcionarles una educación propiamente dicha.

La educación femenina variaba según la clase social. Los estratos populares recibían instrucción práctica reducida: labores de trabajo, moral cristiana y, ocasionalmente, lectura. Las clases medias aprendían las «artes de agradar»: pintura, música, danza, modales, y gestión doméstica. Las aristócratas accedían a geografía, historia, lenguas extranjeras y rudimentos de la ciencia.

Los espacios educativos se limitaban a los conventos, preceptores privados para la aristocracia, o educación doméstica bajo supervisión materna. Sin embargo, hubo casos excepcionales como Josefa Amar, educada por prestigiosos los eruditos Rafael Casalbón y Antonio Berdejo, la cual en el futuro redactaría el

primer estudio[2] analítico sobre cómo se deseaba que fuera la educación moral y física de las niñas y jóvenes para convertirse en mujeres útiles y provechosas en la sociedad ilustrada.

La conceptualización del genio artístico durante el período académico se construyó explícitamente como atributo masculino. Los escritos teóricos, influenciados por filósofos como Kant, establecieron distinción entre el genio creativo masculino y la habilidad imitativa femenina, creando una jerarquía intelectual que legitimó la exclusión femenina del arte elevado.

A su vez los tratados de arte de la época codificaron estas distinciones de género en términos estéticos aparentemente objetivos, estableciendo parámetros conceptuales que evaluaban y categorizaban la producción artística.

En resumen, el análisis de la situación cultural femenina durante los siglos xvi y xvii revela las contradicciones del proyecto ilustrado. Mientras se promovía la educación como instrumento de progreso y se defendía la capacidad racional universal, las estructuras educativas perpetuaban la subordinación femenina mediante mecanismos aparentemente objetivos.

La educación femenina, aunque experimentó cierta expansión, permaneció orientada hacia la reproducción de roles tradicionales. Esta limitación tuvo consecuencias directas en el acceso de las mujeres a la producción artística valorada, ya que la construcción teórica del genio artístico como atributo masculino proporcionó legitimación intelectual para su exclusión sistemática de las academias de arte.

Las voces disidentes, aunque importantes, no transformaron las estructuras que sustentaban la desigualdad cultural de género. Esta situación constituye uno de los fundamentos que explican la invisibilidad histórica de la mujer artista, proporcionando el contexto ideológico que limitó su acceso a la formación artística profesional durante el surgimiento de las academias.

3.5 *Factores artísticos: la mujer artista en el periodo de las academias*

El tránsito del siglo xv al xvi transformó radicalmente la práctica artística. Mientras que en el siglo xv el arte había adquirido valor como mercancía y símbolo de prestigio, los siglos xvi y xvii presenciaron la sistematización institucional de las academias, que paradójicamente coincidió con una exclusión sin precedentes de las mujeres del ámbito profesional artístico.

El sistema tradicional de talleres, donde aprendices de 12 a 16 años se formaban durante cuatro años bajo tutela de un maestro, comenzó a coexistir con las academias de arte. Esta transición no fue meramente pedagógica, sino que reconfiguró completamente el estatus social del artista y formalizó la exclusión femenina.

El pensamiento ilustrado entendía la educación como instrumento de progreso nacional, adoptando un enfoque utilitario especialmente acentuado para

2 Amar, J. (1994). *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*. Madrid.

las mujeres. La educación femenina se orientaba hacia la formación de buenas madres y esposas, administradoras domésticas y educadoras de valores ilustrados, siempre dentro de la moral cristiana.

Aunque los ilustrados contemplaban la necesidad de educación femenina, no pretendían reformar la situación social de la mujer. Las academias surgieron para mejorar la educación artística, pero mantuvieron las mismas limitaciones del sistema educativo general respecto a las mujeres, sin propósito firme de remediar la supuesta ignorancia femenina y considerando a las mujeres intelectuales como rara avis.

El período académico, desde la fundación de la primera academia de arte europea, Accademia e Compagnia delle Arti del Disegno de Florencia (1563) hasta finales del siglo XVIII, institucionalizó el arte occidental, pero sistematizó la exclusión femenina. Las academias no surgieron en vacío social, sino que reflejaron y amplificaron las estructuras patriarcales dominantes, operando como mecanismos de legitimación que transformaron el arte de oficio manual a disciplina intelectual, construyendo este ennoblecimiento sobre la exclusión sistemática de las mujeres.

La Académie Royale de París, fundada en 1648, se convirtió en modelo paradigmático europeo, distinguiendo las artes nobles de los oficios tradicionales. Sin embargo, adoptó fundamentos teóricos inherentemente masculinos: el estudio del desnudo clásico y la jerarquía de géneros pictóricos que privilegiaba la pintura de historia, elementos considerados incompatibles con la naturaleza femenina.

Las academias operaron como instituciones cuasi-estatales reflejando estructuras políticas patriarcales. La exclusión femenina de cargos administrativos y decisiones curriculares respondió a una concepción política del arte como dominio masculino con relevancia pública. Cuando ocasionalmente se admitían mujeres, su participación se limitaba a categorías honoríficas sin derechos de voto, relegándolas a roles ceremoniales que no comprometían la autoridad masculina.

L'Académie Royale de París permitía acceso femenino desde sus inicios. Una de estas mujeres fue Rosalba Carriera (1675-1757), principal exponente de la técnica del pastel, inició pintando cajas de conservas hasta dedicarse al retrato por consejo de un político británico. Su fama creció viajando por Europa, culminando en su nombramiento como académica en 1720. Pudo vivir de su trabajo gracias al mecenazgo y mantuvo relaciones con élites culturales, llegando incluso a proteger jóvenes artistas.

Marie-Elizabeth Louis Vigée-Lebrun (1755-1842) y Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) también alcanzaron estatus académico como retratistas. En Inglaterra, la Royal Academy contó con dos fundadoras: Mary Moser (1744-1819), pintora floral, y Angelica Kauffmann (1741-1807), formada en pintura histórica junto a su padre. Significativamente, en *The academicians of the Royal academy* (Fig.1) de Zoffany (1771), ambas aparecen como retratos colgados en la pared, no presentes físicamente, simbolizando a la mujer como musa, no creadora.



FIGURA 1. Johan Joseph Zoffany, *The academicians of the Royal academy*, 1771.

A medida que aumentaba la demanda femenina en esta institución, los académicos varones temieron por sus privilegios, liderando protestas que limitaron la admisión a cuatro mujeres en 1770. Mientras que tras la Revolución Francesa en L'Académie Royale de París el acceso quedó completamente denegado hasta 1897.

Por otro lado, la sociedad burguesa demandaba formación artística femenina para refinamiento personal y ocupación del tiempo libre, creando programas educativos específicos que permitieron a mujeres artistas profesionalizarse como profesoras. El éxito fue tal que los padres de élites buscaban profesoras por nombre de académicas, no por asignatura. Artistas como Jacques-Louis David formaron pupilas que se convirtieron en artistas reconocidas.

No obstante, las expectativas sociales como esposas y madres entraron en conflicto directo con las demandas de la carrera artística profesional. La intensidad de la formación académica se consideraba incompatible con las responsabilidades domésticas.

Además, la movilidad geográfica, esencial para carreras internacionales, estaba severamente restringida para mujeres. Los viajes de estudio a Italia requerían independencia social que pocas podían conseguir.

Las teorías sobre delicadeza física e intelectual femenina argumentaron su inadecuación para las demandas rigurosas del arte académico. Estos discursos limitaron las oportunidades e influyeron en la recepción crítica, interpretando sistemáticamente las obras femeninas a través del prisma de supuestas carac-

terísticas naturales de género, minimizando sus logros técnicos e innovaciones estilísticas.

A su vez, la sistematización académica estableció jerarquía pictórica: la pintura de historia en la cúspide, seguida por el retrato, las escenas de género, el paisaje y la naturaleza muerta. Esta jerarquización reflejó y reforzó las limitaciones femeninas. La pintura de historia, requiriendo conocimientos clásicos, mitológicos y anatómicos, se consideró inherentemente masculina. Mientras que las mujeres, excluidas de educación clásica y estudio anatómico, fueron relegadas a géneros que se devaluaron por su asociación femenina. A esto se sumó la exclusión de las jujeres de técnicas como el fresco y la fundición, limitando sus posibilidades expresivas y su participación en proyectos monumentales, perpetuando tradiciones diferenciadas por género que justificaban la separación profesional.

A pesar de limitaciones estructurales, algunas mujeres desarrollaron innovaciones significativas dentro de géneros asignados, aunque frecuentemente minimizadas o atribuidas a influencias masculinas. Por ejemplo, Rosalba Carriera, de la que hemos hablado previamente, revolucionó la técnica del pastel, siendo ampliamente imitada e influyente en el retrato europeo, pero comúnmente categorizada como arte decorativo más que innovación fundamental.

En conclusión, la desigualdad artística femenina durante los siglos XVI y XVII resultó de una sistematización institucional específica que transformó la exclusión informal en barreras estructurales formalizadas. Las academias, elevando el estatus del artista masculino, consolidaron la marginalización femenina través de mecanismos educativos, políticos y discursivos duraderos. Esta institucionalización representó un retroceso respecto a las posibilidades del sistema medieval de talleres, demostrando que el progreso de la formación artística no benefició igualmente a todos los sectores sociales ni a ambos sexos.

4. Conclusiones: camino a una interpretación crítica de la exclusión de la mujer a lo largo de la Historia del Arte

Para concluir, consideramos que gracias a esta investigación hemos contribuido a lograr el objetivo principal propuesto: analizar las causas históricas de la invisibilidad de las mujeres artistas para comprender la desigualdad actual y reclamar una inclusión más equitativa, centrándonos especialmente en el periodo de las academias (XVI y XVII). Ya que, gracias a el análisis multifactorial desarrollado de la invisibilidad de las mujeres artistas durante los siglos XVI y XVII se ha revelado que la institucionalización de las academias de arte no constituyó únicamente un avance en la profesionalización artística, sino que representó paradójicamente un retroceso significativo en las oportunidades de participación femenina en el ámbito artístico profesional. La sistematización académica transformó la exclusión informal del período anterior en barreras estructurales formalizadas que perduraron durante siglos.

Los hallazgos de esta investigación demuestran que la exclusión de las mujeres artistas durante el período académico no fue consecuencia de factores aislados, sino resultado de la convergencia sistemática de cinco dimensiones interrelacionadas que operaron de manera sinérgica para perpetuar y legitimar la desigualdad de género en el arte.

En primer lugar, la consolidación política de las monarquías absolutas estableció marcos legales y teóricos que formalizaron la inferioridad jurídica femenina, creando el contexto institucional que legitimó posteriormente la exclusión académica. Los códigos legales que situaron a las mujeres bajo tutela perpetua no solo limitaron su autonomía personal, sino que proporcionaron la base conceptual para justificar su exclusión de las instituciones artísticas como extensión natural del orden social establecido.

En segundo lugar, la transformación económica hacia un sistema especializado y jerarquizado creó un mercado artístico estratificado que desfavoreció sistemáticamente a las mujeres. La investigación evidencia que las limitaciones económicas femeninas no se limitaron a la falta de recursos materiales, sino que se estructuraron como un sistema integral de desventajas que incluyó: la segregación hacia géneros pictóricos menos remunerados, las restricciones legales sobre propiedad y gestión financiera, y la exclusión de redes de mecenazgo influyentes.

Esta segmentación económica estableció un círculo vicioso donde las menores oportunidades económicas limitaban las posibilidades de inversión en formación y materiales, perpetuando la posición subordinada de las mujeres artistas en el mercado profesional.

En tercer lugar, en cuanto al análisis cultural de estos siglos, uno de los hallazgos más significativos de esta investigación es la demostración de cómo la conceptualización del genio artístico durante el período académico se construyó deliberadamente como atributo masculino. Esta construcción teórica no fue accidental, sino que respondió a la necesidad de legitimar intelectualmente la exclusión femenina del arte elevado mediante criterios aparentemente objetivos. Los tratados artísticos de la época codificaron estas distinciones de género en términos estéticos, estableciendo una jerarquía conceptual que evaluaba la producción artística a través de parámetros inherentemente masculinizados. Esta operación discursiva transformó prejuicios sociales en criterios estéticos legitimadores, creando un marco interpretativo que perduró mucho más allá del período académico.

El análisis cultural revela las profundas contradicciones del proyecto ilustrado respecto a la educación femenina. Mientras se promovía la educación como instrumento universal de progreso y se defendía la capacidad racional como atributo humano fundamental, las estructuras educativas concretas perpetuaron la subordinación femenina mediante mecanismos aparentemente progresistas.

En cuarto lugar, el papel de la mujer en la sociedad europea predominantemente católica del momento fue potenciado por la educación femenina, que, aunque experimentó cierta expansión durante este período, permaneció orientada exclusivamente hacia la reproducción de roles tradicionales domésticos y

maternales. Esta limitación tuvo consecuencias directas en el acceso de las mujeres a la producción artística valorada, ya que la formación requerida para los géneros pictóricos prestigiosos se consideró incompatible con las expectativas sociales femeninas.

En quinto y último lugar, a nivel artístico, las academias de arte surgidas en el siglo XVI reflejaron y amplificaron las estructuras patriarcales dominantes, sirviendo como espacios donde no solo se transformó el arte de oficio manual a disciplina intelectual, sino también donde se perpetuaba la exclusión sistemática de las mujeres.

La jerarquización académica de géneros pictóricos - con la pintura de historia en la cúspide - no fue una clasificación neutral, sino una construcción ideológica que reflejó y reforzó las limitaciones impuestas a las mujeres. Al excluir a las mujeres del estudio anatómico y de la formación clásica, las academias las relegaron sistemáticamente a géneros que posteriormente se devaluaron precisamente por su asociación femenina.

A pesar de las limitaciones estructurales documentadas, la investigación identifica diversas estrategias de resistencia desarrolladas por mujeres artistas que lograron transcender parcialmente estas barreras. Casos como los de Rosalba Carriera, Marie-Elizabeth Louis Vigée-Lebrun, y Angelica Kauffmann demuestran que, dentro de los márgenes permitidos por el sistema, algunas mujeres desarrollaron innovaciones técnicas significativas y alcanzaron reconocimiento profesional.

Sin embargo, es crucial señalar que estos casos excepcionales no invalidan el análisis estructural de la exclusión, sino que demuestran la capacidad de resistencia individual frente a sistemas organizados de desigualdad. La excepcionalidad misma de estos casos confirma la sistematicidad de las barreras que enfrentaban la mayoría de las mujeres artistas.

Esta investigación evidencia la urgencia de revisar los enfoques metodológicos tradicionales en la historia del arte para incorporar adecuadamente las aportaciones femeninas. La invisibilidad histórica de las mujeres artistas no refleja su ausencia real de la producción artística, sino la operación de mecanismos historiográficos que han perpetuado su exclusión del canon occidental.

Los procesos de omisión documentados demuestran cómo la construcción del discurso histórico-artístico ha operado como mecanismo de legitimación de desigualdades, naturalizando la ausencia femenina y presentando el desarrollo artístico como un fenómeno esencialmente masculino.

Los resultados revelan que la exclusión sistemática durante los siglos xvi y xvii no tuvo únicamente efectos inmediatos, sino que estableció fundamentos institucionales y estéticos que perduraron e influenciaron la configuración del canon artístico occidental durante siglos posteriores.

Los mecanismos de exclusión analizados proporcionan claves interpretativas fundamentales para comprender la persistencia de desigualdades de género en el sistema artístico contemporáneo.

El análisis multifactorial realizado demuestra que la invisibilidad de las mujeres artistas durante el período académico no puede atribuirse a una supuesta

falta de calidad creativa ni a hechos aislados, sino que responde a un entramado complejo y deliberado de factores que operaron como obstáculos estructurales a su participación equitativa en las artes.

Esta conclusión tiene implicaciones metodológicas fundamentales para la disciplina histórico-artística: la construcción de una narrativa histórica más inclusiva y representativa requiere no solo la recuperación de figuras femeninas olvidadas, sino la revisión crítica de los marcos conceptuales y metodológicos que han sustentado la exclusión.

La desigualdad durante el período académico evidencia que la construcción del canon artístico occidental ha sido un proceso histórico contingente, no una selección natural basada en criterios de calidad objetivos. Esta comprensión abre posibilidades transformadoras para repensar tanto la historia del arte como las estructuras contemporáneas del sistema artístico.

En conclusión, la documentación sistemática de los mecanismos de exclusión operados durante los siglos XVI y XVII no constituye únicamente un ejercicio académico de recuperación histórica, sino una contribución necesaria para comprender las dinámicas de desigualdad persistentes en el arte contemporáneo. La investigación demuestra que la invisibilidad de las mujeres artistas fue resultado de decisiones institucionales, políticas y culturales específicas que pueden ser identificadas, analizadas y, por tanto, transformadas. Esta comprensión implica tanto una responsabilidad histórica hacia las figuras excluidas del relato tradicional como una responsabilidad contemporánea hacia la construcción de estructuras más equitativas en el sistema artístico actual. El período académico, lejos de representar únicamente un momento histórico superado, proporcionó los fundamentos institucionales y conceptuales que continúan influyendo en la configuración contemporánea del campo artístico. La comprensión crítica de estos fundamentos constituye, por tanto, una herramienta indispensable para la transformación presente y futura del sistema del arte hacia una mayor equidad de género.

Referencias

Amar, J. (1994). *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*. Madrid.

Halperin, J. (15 de diciembre 2017). *The 4 Glass Ceilings: How Women Artists Get Stiffed at Every Stage of Their Careers*. Artnet. https://news.artnet.com/market/art-market-study-1179317

Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists? *ARTnews*, 69 (9), 22-39.

Ward, B. (1779). *Proyecto económico, en que se proponen varias providencias, dirigidas á promover los intereses de España, con los medios y fondos necesarios para su plantificación.* Madrid: Joachin Ibarra. (Obra original publicada en 1762).

14

THE FIRST LEAVES OF THE POPLARS AND THE LAST FLOWERS OF THE ALMOND TREE: PHYTOLOGICAL ACCURACY IN ANTONIO MACHADO'S POETIC LANDSCAPE

Cristiana Fimiani
University of The Bahamas (Bahamas)

1. Introduction

This comprehensive examination of Antonio Machado's scientific formation elucidates how his extensive botanical erudition fundamentally transformed his poetic praxis. In contradistinction to traditional hermeneutical approaches that have interpreted his landscape poetry through exclusively literary paradigms, our analysis demonstrates that the poet possessed academic-level naturalist knowledge that conditioned both the morphological precision in species identification and the symbolic architectonics of his literary production.

Our study addresses a notable gap in the poet's scholarship, namely the lack of research at the interface between Botany and Literature—two epistemological domains that could engage in profitable dialogue within interdisciplinary methodological frameworks. All phytological elements—including the most marginal or singularly referenced specimens—appear to possess their *raison d'être* within the Machado's lyrical herbarium, constituting neither aleatory choices nor arbitrary contextual placements.

Despite extant studies that provide valuable exegetical insights, this dimension has received insufficient critical attention. The limited research approaching this terrain restricts itself to acknowledging landscape's ubiquitous presence in the poet's corpus or analyzing the symbolic valence of canonical flora—the lemon tree and olive of Andalusia, the holm oak and elm of Castile—frequently approached through the reductive Modernism/Generation of '98 dialectic.

Machado (1989) explicitly acknowledges that his «simple love of nature infinitely surpasses that of Art» (p. 1594). His poetry manifests an extraordinary profusion of plants, both spontaneous and cultivated, characteristically portrayed with stylistic simplicity yet frequently presented with the scientific rigor of an expert naturalist. This botanical corpus encompasses the rose, sovereign of gardens and floriculture's

most celebrated bloom; the diminutive white daisies of vernal meadows; the robust and martial oak; the humble and dust-laden Castilian holm oak; the pine of the Guadarrama range and Mediterranean coast; the golden lemon tree of childhood and the elm of maturity; the oneiric palm and funereal cypress; the poplars of the Duero and olives of the Guadalquivir, extending even to arvense weeds such as tares and poppies or urticating herbaceous plants like nettles.

2. Objectives

The primary objective of this study is to substantiate that the naturalist formation of the former student of *Institución Libre de Enseñanza* constitutes the epistemological foundation of his landscape poetics, challenging conventional interpretations that privilege purely literary or symbolic readings. Specific objectives include: first, establishing the decisive influence of the scientific familial milieu, presided over by Antonio Machado Núñez, Spain's inaugural professor of Natural Sciences and pioneering introducer of Darwinian thought; second, analyzing the impact of institutionist excursionism on the development of taxonomic competencies through systematic field observation and botanical documentation; and third, examining the convergence between nineteenth-century Natural Sciences advances and Impressionist plein-air painting in configuring his observational methodology and aesthetic sensibility.

The analysis further seeks to demonstrate how Machado's exceptional synthesis of scientific precision and poetic creativity positioned him as the singular Spanish poet of his generation capable of integrating rigorous species identification with literary artistry. We aim to illuminate how his knowledge of complete biological cycles—from the olive tree's spring inflorescence to autumnal drupe maturation, or his understanding of *Papaver rhoeas*'s deleterious effects on cereal cultivation—evidences scientific competency transcending mere naturalist affinity.

3. Methodology

The methodological framework employed in this investigation is grounded in interdisciplinarity, conceived as epistemic convergence between traditionally segregated knowledge domains. As José Manuel Sánchez Ron (2011) observes, «the world knows no borders, it is interdisciplinary. We are the ones who set the borders» (p. 17). This approach establishes productive dialogues between scientific and humanistic disciplines that, while possessing distinct theoretical and methodological apparatus, collaborate in elucidating the mechanisms governing shared objects of inquiry. Our interdisciplinary stance endeavors to ameliorate what Ortega y Gasset (1977) characterized as the «barbarism of specialism» (p. 310)—the contemporary organization of knowledge into hermetically sealed disciplinary parcels that frequently impedes comprehensive understanding of com-

plex phenomena. The research methodology synthesizes documentary analysis of primary sources concerning familial scientific formation, review of institutionist pedagogical methods, and examination of advances in systematic Botany during the late nineteenth century, addressing what Edgar Morin (1999) defines as «the Achilles' heel of knowledge» (p. 5) through the fragmentation of disciplines. The intersection of botanical and philological domains affects «from terminology to employ, to the integration of concepts, norms, criteria and rules, epistemology, methodology, procedures, forms of collecting and analyzing data, presenting and organizing research» (Delgado, 2009, p. 18).

4. Results

4.1 *The scientific formation: convergence of familial, institutional, and cultural factors*

Our investigation reveals three fundamental pillars undergirding Machado's scientific formation, generating a unique convergence that produced the only Spanish poet of his generation possessing specialized botanical competency. This exceptional confluence transformed empirical knowledge into poetic episteme, establishing nature as what the poet himself termed the principal «alphabet of poetic language» (Machado, 1989, p. 2116).

4.1.1 The familial scientific context: the legacy of Machado Núñez

The primordial foundation of Machado's naturalist formation resides in the familial scientific milieu, providing direct access to European naturalist vanguard through Antonio Machado Núñez (1815-1896), Spain's inaugural professor of Geology and seminal figure in peninsular scientific modernization. The grandfather's intellectual trajectory established the epistemological groundwork for his grandson's synthesis of scientific precision and poetic sensibility. Machado Núñez arrived in Seville in early 1843, surrounded by scientific prestige and exceptional human integrity. As geologist, botanist, zoologist, and anthropologist—in sum, a complete naturalist—he transmitted to his grandson both profound love for natural studies and what the poet would later characterize as «the secret of philanthropy» (Pineda Novo, 2010, p. 71). His influence extended beyond mere knowledge transmission to modeling an educational approach embracing multiple cognitive domains, as evidenced in his inaugural discourse for the 1854-55 academic year, titled «The Close Relations of Different Branches of Human Knowledge».

Beyond elaborating numerous biological species catalogs with autobiographical annotations demonstrating meticulous compilation and attentive specimen observation, Machado Núñez authored extensive dissemination articles and geological conferences. His seminal role as Darwinian theory's principal peninsular advocate preceded Spanish translations of the English naturalist's works. Despite

clerical opposition, he transformed Seville's Athenaeum into the principal center of Darwinian diffusion throughout the peninsula, generating heated scientific debates.

The grandfather's polymathic formation encompassed courses in Mathematics, Philosophy, Chemistry, and Greek Language, culminating in a Licentiate in Medicine and Surgery from Cádiz, where he initiated his first geobotanical and mineralogical observations. His European sojourns included formative study at the Sorbonne, where he served as assistant to the renowned toxicologist Mateo Orfila, absorbing French scientific thought before embracing Anglo-German evolutionist theory.

4.1.2 Institutionist excursionism: systematic observational methodologies

The second foundational pillar emerged through Machado's six-year formation at the *Institución Libre de Enseñanza*, where contact with Francisco Giner de los Ríos and Bartolomé Cossío planted ethical and cultural seeds subsequently fructified in his literary production. The Institution's revolutionary pedagogical methodology, granting absolute protagonism to students while teaching them to reason, doubt, and cultivate intellectual curiosity, represented an unprecedented educational approach in contemporary Spain.

Institutionist excursionism developed systematic observational methodologies through detailed botanical questionnaires containing over forty questions that students answered while walking, subsequently organizing and classifying collected data (Valdivia Martín, 2009, p. 34). These expeditions, initiated experimentally in 1883—Machado's incorporation year—by Cossío and Giner alongside other professors and students, marked the commencement of innovative natural approach methodologies. Students carried inseparable notebooks and diaries recording climatic, phytological, geological, and edaphoclimatic conditions of visited locations while collecting mineral and botanical specimens and creating landscape sketches to stimulate aesthetic sensibility. The pedagogical approach emphasized concrete spatial and temporal localization before proceeding to detailed morphological, geological, and botanical description of traversed terrain.

This methodology profoundly influenced Machado's poetic practice, evident in compositions like «Orillas del Duero», where the poet annotates space («poor Sorian land»), time (atmospheric conditions and seasonal references), followed by detailed geological and botanical descriptions of Castilian fields (Machado, 1989, p. 458). The institutionist questionnaire's influence appears unmistakable in his methodical recording of pines, roadway poplars, riverside alders, and spring's effects on emerging flora.

4.1.3 Scientific revolution and pictorial innovation: natural sciences and impressionist plein-air painting

The third transformative factor constituting Machado's scientific-aesthetic formation resided in convergence between Natural Sciences advances and

Impressionist plein-air painting diffusion, generating unprecedented synthesis between scientific precision and artistic sensibility. This confluence, mediated through the Institution's cultural milieu, fundamentally altered landscape perception and representation paradigms. The gradual abandonment of Romantic aesthetics favoring naturalist codes, combined with «landscape» concept implantation through its acceptance as autonomous genre, emerged through revolutionary proposals by Carlos de Haes and Aureliano de Beruete. These painters not only diffused French Impressionist plein-air techniques throughout Spain but played fundamental roles in excursionist educational model implementation.

Haes and Beruete transmitted to students the institutionist «art of seeing» principle while teaching techniques for recreating nature through subtle brushstrokes, chromatic contrasts, and Verlaine's nuances. Pointillist technique, verbally reproduced through brief phrases and nominal sentences, was appropriated by student Antonio, who recreated landscape scenes as isolated tableaux permitting readers to recompose, through personal intuitions and sensations, holistic visions previously diffused and condensed into defining characteristics.

4.2 *Botanical precision and scientific rigor: from topos to logos*

Machado relates to botanical specimens in multiple ways, from the direct and spontaneous contemplation of any person to the meticulous observation of the scientist and the existentialist meditation of the philosopher, passing through the sensitivity and emotional gaze of the poet, who transforms the lessons that the field offers him into symbols. The poet becomes a «medium of nature», establishing an indissoluble bond between nature, converted into landscape by human gaze, and the complex emotional world of the artist who recreates it, gives it form and meaning, and more than describing it, interprets it.

In «Orillas del Duero», Machado annotates a series of details relating to the different branches incorporated under the generic label of «natural history», basing his careful geographical, botanical, zoological and climatological representation on concrete information about vegetation and birds typical of that time of year. The natural framework that inspired this first Sorian poem presents itself as topographical and descriptive without ceasing to be emotional, constituting the habitual scenario of Machado's walks: the riverbank of the Duero from the monastery of San Polo to the hermitage of San Saturio, with the old city behind them.

This fundamental transitional piece prepares the ground for the new approach of *Campos de Castilla*, by virtue of recreating a landscape destined to become archetypal. Despite the new shift in his poetics, which proposes a view of the environment with minimal emotional involvement, Machado will not manage to avoid the desired detachment, which is why one can appreciate how the emotional beacons project their halo of light also on the verses of the new collection, in which the Castilian landscape presents itself as «a means of self-projection and self-contemplation» (Cardwell, 1989, p. 17).

The spiritual compenetration with specimens of Castilian vegetation, condensed in those beacons where emotional magma and natural framework represent two sides of the same coin, ends up blurring the psychic contours of a poet who «with naturalness, with the plainness proper to the true, to that which has not sprouted on earth for deception, made his melancholy leaves sound in his poems» (Alberti, 1945, p. 43). Behind each tree species, the poet hides his biographical vicissitudes, and although he acknowledges that the Castilian fields were always rooted in the deepest part of his being, he will not empathize with them until he meets Leonor, living incarnation «of the most difficult fields of Spain» and of «the most joyful spirit of the earth, of the poor Sorian land» (Posada, 1949, p. 415). From then on, the poplars of the Duero will be the «poplars of love» (Machado, 1989, p. 516) and will have solid roots in Machado's heart—«poplars of the margins of the Duero, / you go with me, my heart carries you» (Machado, 1989, p. 516).

His verses dedicated to José María Palacio from Andalusia exemplify this precision: the sender inquires whether brambles and daisies have flowered and whether poplars and elms display their first green leaves, while supposing acacia branches remain bare as bees gather pollen from thyme and rosemary blossoms (Machado, 1989, p. 549). The exactitude characterizing his Franciscan gaze across diverse trees, shrubs, and flowers suggests substantial phytological knowledge. Through his writing's deceptive simplicity, Machado synthesizes scientific understanding with poetic intuition, offering scenes of spring vegetation rendered with vivid yet scientifically accurate brushstrokes.

Particularly revelatory is Machado's reference to lemon balm (*Melissa officinalis*): «the leaves of lemon balm smell like ripe lemon» (Machado, 1989, p. 628). This allusion demonstrates familiarity with a medicinal herb indigenous to the Mediterranean basin, known since Antiquity for therapeutic properties accounting for its vernacular designation «heart herb», associated with its capacity for controlling cardiac alterations and emotional imbalances. The plant's resistance and nutrient absorption facility explain its alternative designation «melissa», etymologically derived from the Greek term for bees, attracted to its nectar.

The poet's knowledge encompasses complete biological cycles, exemplified in his olive tree descriptions. In «Los olivos» (Machado, 1989, p. 561), he alludes to small whitish corolla flowers gathered in spring inflorescences, and to characteristic fruits—green drupes maturing through autumn rains into black-purple olives ready for harvest and oil mill processing. These descriptions evidence comprehensive understanding of Mediterranean agricultural cycles and their cultural significance.

Equally precise is Machado's treatment of the poppy (*Papaver rhoeas*), recognizing both its aesthetic appeal and agricultural problematic. His knowledge of its simultaneous germination with cereal crops—«the poppy and the spike sprout from the same grain» (Machado, 1989, p. 694)—demonstrates understanding of its nitrophilous nature, requiring soil nitrate movement for growth, explaining its appearance where intensive anthropic activity occurs.

4.3 *The democratization of botanical observation: geographic and spiritual itineraries*

Machado's approach to natural description exemplifies what Vila-Belda (2004) terms «ropography»—representation of common and insignificant objects in contradistinction to «megalography» or «great art» treating noble themes (p. 27). This democratic attention encompasses the complete botanical spectrum, from aromatic flowers providing landscape stains with varied colors to seemingly antiesthetic brambles and weeds apparently resistant to lyrical conversion. The poet's biographical and literary journey demonstrates his extraordinary sensitivity to place, as he acknowledged in 1938: «I am a man extraordinarily sensitive to place» (Machado, 1989, p. 2278). His connection to the portion of territory that the itinerant professor came to know (or recognize), in addition to the consequent influence exercised on his cultural identity, is reflected in the famous declaration recognizing two conducting threads of his poetic work: the Castilian theme, defined as «sober and austere», and the Andalusian one, characterized as «more lyrical and impregnated with popular flavor». As one who, «despite being Andalusian by origin and word», felt «Castilian by heart and sadness» (Barco, 1988, p. 105), his natural descriptions reflect his «divided identity, as Andalusian in Castile and as Castilian in Andalusia, with landscape being the main referent in both cases» (Cózar, 2008, p. 44).

Andalusia appears as a conducting motif in the verses of the poet-child, portrayed while trying to reach lemons fallen in the fountain of enclosed orchards, or when, leaving school, he walks his childish joy through small squares of orange trees, acacias, palm trees and cypresses, on whose trunks rose vines climb. Andalusia, with its romantic alleys that lead to squares with melodious fountains, grilles with rose bushes, windows with jasmine, geraniums and carnations, Moorish patios, balconies with pots of aromatic herbs, and, beyond the urban space, infinite fields of fertile vineyards and gray olive groves.

On the other hand, Castile presents itself as the land of dusty holm oak groves, robust oaks and legendary beech trees, of pine forests, of the elm eaten away and split by lightning, of the river poplars (*álamos*) and the roadside poplars (*chopos*). During the five years spent in Soria, the Sevillian poet will slowly emerge from the prison of the self, without completely repudiating introspection and the intimist vein of his previous verses but attempting to superimpose on the inward gaze also an outward gaze. He will advise poets to drink directly from the original floral source, taking maximum care not to turn their backs, as baroque literature did, to the natural world: «Bees, singers, / not to honey, but to flowers» (Machado, 1989, p. 639).

Landscape, defined by Mairena as «this variegated continuum of which we are part» (Machado, 1989, p. 2347), emerges from the combination of the natural framework with the cultural one. As José Antonio Hernández Guerrero (2002) observes: «Landscape, throughout our entire civilization, without ceasing to be space has also been a symbol [...]; sometimes, it has transmitted messages to us offering its perfume, its hand or its embrace until becoming an intimately abso-

lute and profoundly proper whole. [...] Space becomes human when it becomes a symbol and emblem of collective identification» (p. 83).

The poet's democratic gaze embraces an extensive vegetal spectrum, reflecting institutionist values emphasizing equality and human dignity, extended to the natural realm through comprehensive species appreciation. This approach inverts traditional visual angles: humble holm oaks and Castilian villagers occupy descriptive foreground while official History monopolized by monarchy and nobility remains shadowed. These are the protagonists meriting poetic inclusion because they rise daily for hard, silent labor, like the holm oak with which they identify: «Nothing is lovely or arrogant / in your bearing, nor warlike, / nothing fierce / that adorns your demeanor. / You sprout straight or twisted / with that humility that yields / only to life's law, / which is living as one can» (Machado, 1989, p. 502).

4.4 *Scientific accuracy in environmental description: the Castilian Holm Oak as botanical paradigm*

Machado's environmental descriptions demonstrate remarkable scientific accuracy that modern geographical analysis confirms. Driever (1997), drawing on twenty years' experience teaching Geography, notes that Machado, as attentive observer of natural cycles, never incurs contradictions or scientific errors in lyrical nature descriptions (p. 47). This precision extends to edaphoclimatic understanding, seasonal timing, and species-specific ecological requirements.

The humanist, democratic and dignified approach that Machado attributes to botanical specimens, each one without distinction, begins with the tree Cinderella par excellence, the Castilian holm oak, of which the poet highlights, with a powerful anaphora, precisely the least valuable and striking characteristics. The stoic representatives of Castilian forests proudly display their dark foliage and inconspicuous flowers that, because they neither give off a pleasant odor nor stand out chromatically, are not usually taken into consideration by painters and poets:

> In your broad and round
> crown nothing shines,
> neither your dark green frond
> nor your greenish-yellow flower (Machado, 1989, p. 502)

What Machado proposes here is an inversion of the traditional angle of vision: humble holm oaks and Castilian villagers are the sole protagonists of the descriptive foreground, leaving in the shadow the official History monopolized by monarchy and nobility. They are the ones who deserve to be given space in verses because they are the ones who rise early, day after day, to carry out their hard and silent work, just like the holm oak with which they identify:

Nothing is lovely or arrogant
in your bearing, nor warlike,
nothing fierce that adorns your demeanor.
You sprout straight or twisted
with that humility that yields
only to life's law,
which is living as one can (Machado, 1989, p. 502)

Machado reproaches that no one dedicates even a simple glance to the discreet flower of the holm oak, which beautifies branches destined to die heroically, with admirable fortitude and without offering resistance, under the cruel blows of the woodcutters' axes: «Sing of the brown holm oak / the branch that the axe cuts / and the flower that no one looks at» (Machado, 1989, p. 621). It is the same greenish-yellow flower (Machado, 1989, p. 500) that, already appreciated in «*Las Encinas*», also does not escape the eye of the traveler Machado when, from the train window, he manages to glimpse its dichromatic petals:

Mountain butterfly, black and golden,
to the blue of the open window
has appeared for a moment, and renewed,
a holm oak, with greenish-yellow flower... (1989, p. 658)

The poet has words of admiration for the rural holm oak, symbol of the intrahistorical man, of the caste that imposes itself and endures beneath the superficial vanities of courtly etiquette (Lissorgues, 1999, p. 234). The Machadian holm oaks, which endure all kinds of privations, natural calamities and human destruction, are at the antipodes of Unamuno's holm oaks, which, by staying away from dramatic historical junctures, keep their perennial greenness intact.

This scientific rigor extends to geological and zoological observations, where Machado enumerates approximately sixty animals throughout his work, with storks, nightingales, and bees most recurrent. Rock structures delineated through geological knowledge yet sketched with pictorial sensibility appear, for example, in *Fantasía iconográfica*, alluding to landscapes formed by «violet mountains / and grayish scrublands», providing ideal habitat for «vultures and golden eagles» (Machado, 1989, p. 732).

5. Conclusions

This interdisciplinary investigation demonstrates conclusively that Antonio Machado's naturalist formation constitutes the fundamental epistemological foundation of his landscape poetics, establishing him as the singular Spanish poet of his generation capable of integrating scientific rigor with literary creativity. The convergence of three formative elements—familial scientific heritage, institutionist pedagogical innovation, and synthesis between Natural Sciences advances and

Impressionist painting—created an unprecedented fusion of empirical precision and aesthetic sensibility that distinguishes his poetic corpus within Spanish letters. First, his botanical education—deriving primarily from familial context as grandson of Spain's inaugural Natural Sciences professor—enabled him to describe phytological species with expert naturalist precision while situating them within appropriate ecosystems and edaphoclimatic conditions. Second, the *Institución Libre de Enseñanza* methodology, promoting experimental nature approach through field observation and botanical documentation, refined his innate observational capabilities into sophisticated poetic practice. Third, his democratic approach to botanical representation—encompassing both the most striking specimens and the most modest botanical examples—reflects a revolutionary *ropographic* perspective that inverts traditional aesthetic hierarchies.

The analysis demonstrates how Machado's transformation from Andalusian gardener to Castilian cultivator manifests through his «verdolatry», translating into identification with each region's most representative botanical elements. His Castilian soul enables mimesis with holm oak, oak, Duero alders, pines, and hillside elm, while his Andalusian sensibility empathizes with aromatic herbs, patio fruit trees, and garden flowers. This geographical-botanical duality reflects what emerges as his divided yet integrated poetic identity. The scientific accuracy of Machado's environmental descriptions, confirmed by modern geographical analysis, extends beyond mere botanical precision to encompass edaphoclimatic understanding, seasonal timing, and species-specific ecological requirements. His ability to distinguish morphological differences, classify genera according to specific habitats, and identify wild versus cultivated variations demonstrates scientific competency that transcends aesthetic appreciation to constitute genuine naturalist expertise.

Our investigation reveals that the frequency indices of particular species, their suppressions or substitutions, and behavioral variations provide valuable evidence of lyrical trajectory evolution shaped by precise historical circumstances. These circumstances account for both authorial existential concerns and broader temporal preoccupations, integrating symbolic-existential and symbolic-historical landscapes within unified aesthetic categories that rescue botanical specimens typically excluded from artistic and literary canons.

The poet simultaneously embodies the sandalwood responding to axe blows with aromatic generosity and the tuberose touched by unrequited love. His emotional projections onto botanical specimens—from dried rushes and sun-scorched poppies of amorous disillusionment to the parsimonious olive tree that condenses his life's essence—demonstrate how scientific knowledge becomes inseparable from poetic sensibility.

This unique synthesis of botanical precision and literary artistry establishes Machado as a singular figure in Spanish letters, demonstrating the productive possibilities of interdisciplinary approaches to literary analysis while illuminating previously unrecognized dimensions of his artistic achievement. The investigation confirms that his naturalist formation provided not merely thematic material

but rather the fundamental epistemological framework that governs his entire poetic architecture, revealing the profound interconnectedness between empirical knowledge and aesthetic creation in one of Spain's most celebrated literary voices.

References

Alberti, R. (1945). Imagen primera y sucesiva de Antonio Machado. In R. Alberti (ed.), *Imagen primera de...*(pp.39-59). Losada.

Barco, P. del (1988). Mares en Castilla. *Revista de Occidente*, 86-87, 105-117.

Cardwell, R. (1989). Antonio Machado: ¿modernista, noventayochista o poeta finisecular? Ínsula*: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 506-507, 16-18.

Cózar, R. de (2008). Antonio Machado y Andalucía, entre la nostalgia y la crítica. In J. Álvarez Barrientos (Coord.), *Congreso Internacional: Antonio Machado en Castilla y León* (pp. 33-44). Junta de Castilla y León.

Delgado, R. (2009). La integración de los saberes bajo el enfoque dialéctico globalizador: la interdisciplinariedad y transdisciplinariedad en educación. *Investigación y Postgrado*, 24 (3), 11-44. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65818200002

Driever, S. L. (1997). The signification of Sorian landscapes in Antonio Machado's Campos de Castilla. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, *1*, 43-70. https://doi.org/10.1093/isle/4.1.43

Hernández Guerrero, J. A. (2002). Los paisajes literarios. *Castilla: Estudios de Literatura*, 27, 73-84. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1091287

Lissorgues, Y. (1999). Amor y mitos en la visión de Castilla de Antonio Machado (1907-1914). In A. Vilanova & A. Sotelo Vázquez (Eds.), *La Crisis Española de Fin de Siglo y la Generación del 98*. Actas del Simposio Internacional (pp. 219-240). Universitat de Barcelona.

Machado, A. (1989). *Poesía y Prosa*. Ed. Oreste Macrì and Gaetano Chiappini. Espasa Calpe / Fundación Antonio Machado.

Morin, E. (1999). *Los Siete Saberes Necesarios para la Educación del Futuro*. UNESCO.

Ortega y Gasset, J. (1977). *Meditaciones sobre la Literatura y el Arte (La manera española de ver las cosas)*. Ed. Inman Fox. Castalia.

Pineda Novo, D. (2010). *Antonio Machado Núñez. Naturalista y Político*. Alupa.

Posada, J. (1949). Leonor. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, 415-417.

Sánchez Ron, J. M. (2011). *La Nueva Ilustración: ciencia, tecnología y humanidades en un mundo disciplinar*. Nobel.

Valdivia Martín, P. (2009). *La vereda indecisa: el viaje hacia la literatura de Federico García Lorca*. Diputación de Granada.

Vila-Belda, R. (2004). *Antonio Machado, Poeta de lo Nimio: Alteración de la Perspectiva*. Visor Libros.

15

«REPLICANTES» DE PIEZAS PREHISTÓRICAS. UNA ESTRATEGIA DE COLABORACIÓN CON LOS MUSEOS LOCALES

Juan Manuel Garrido Anguita
Universidad de Córdoba (España)

1. Introducción

En este mundo invadido por la Inteligencia Artificial donde cuesta creer que es humano y que es artificial, biotecnológico o cibernético, no todo está perdido. Parece resonar en nuestra memoria esa mítica conversación que empieza con: «He visto cosas que vosotros no creeríais». Pues bien, es obvio que la tecnología avanza de manera desmesurada y que fruto de ello, tenemos a nuestra disposición herramientas digitales que tienen una capacidad de precisión y exactitud que cuesta trabajo creer. El proyecto CODIRE propone a través del uso del escaneo 3D, poner a disposición de un gran público colecciones digitales de referencia para el estudio y conocimiento de nuestro pasado. En este caso, presentamos una experiencia aplicada al Museo del Palacio de los Condes de Santa Ana (Centro de Interpretación de Lucena), que ha dado como resultado un Trabajo de Fin de Grado que he dirigido sobre piezas líticas y restos óseos animales que tienen una cronología entre los 180.000 años y más de 320.000 años (Falguères *et al*., 2019).

A finales de los años 80 y principios de los 90 encontramos trabajos pioneros sobre digitalización de objetos depositados en museos (Boulanger *et al*., 1988; Taylor *et al*., 1996), trabajos de laboratorio (Shulman, 1998) y escaneo *in situ* con cámaras portátiles (Beraldin et al., 1998).

La línea de investigación que proponemos con el proyecto CODIRE se basa en dar continuidad a esos avances tecnológicos sobre digitalización y se encuentra integrada transversalmente dentro de los grandes retos a los que la investigación arqueológica actual hará frente durante los próximos 25 años (Kintigh, 2013; Kintigh *et al.* 2014). En particular, muestra una especial afinidad con el reto dedicado a la interacción hombre y medio ambiente, además de asumir la necesidad de gestionar datos arqueométricos, métricos, cronológicos, resultantes no sólo de este proyecto sino de otros complementarios.

1.1 *Marco legislativo*

Nuestra propuesta se encuadrará dentro del marco legislativo establecido por la Junta de Andalucía. En la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía (Artículo 57) se establece que al final de una actividad arqueológica dirigida por personal cualificado, se deben depositar los materiales hallados en el museo o centro indicado en la autorización, junto con inventario y acta de entrega. La misma ley, establece en sus artículos 7 y 27 la obligación de documentar y catalogar los bienes integrantes del patrimonio histórico.

Una vez realizada esa catalogación preliminar por el director de la excavación se entregará al museo junto a los materiales arqueológicos recuperados como establece el Decreto 168/2003, Reglamento de Actividades Arqueológicas (Artículo 15.3 y 16). A partir de ese momento, será el personal técnico del museo receptor (o centro autorizado) quien incluya la ficha catalográfica en base a criterios normalizados del IAPH o SIPHA.

A escala autonómica, el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico ofrece la posibilidad de consulta y búsqueda avanzada a través de su guía digital: https://guiadigital.iaph.es/

También pone a disposición los criterios que se han seguido para caracterizar el patrimonio artístico y su base de datos de patrimonio mueble: https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/patrimonio-cultural/documentos/gestion-informacion/normas_patrimonio_mueble.pdf

Está claro que la catalogación de los bienes muebles del patrimonio arqueológico en primera instancia tiene un carácter contable para su protección inmediata y su investigación (Ruiz *et al.*, 1996) (Figura 1), pero también parece claro que no se investiga a la par que se cataloga.

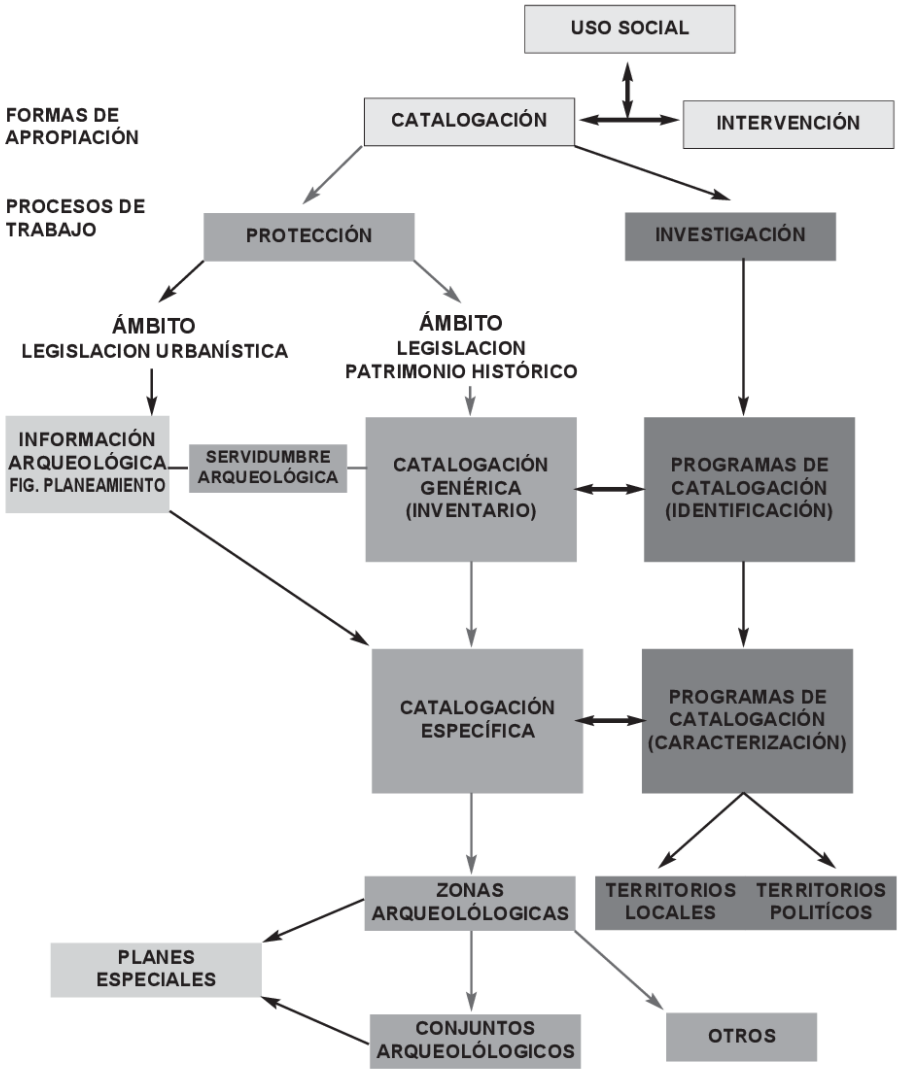


FIGURA 1. Funciones de identificación y caracterización de la catalogación del patrimonio arqueológico (Ruiz *et al.*, 1996).

Esta descompensación genera que los museos locales adaptándose a la legislación pertinente generen sus propias fichas catalogo y se enfoquen en aspectos genéricos como es el caso del Museo del Palacio de los Condes de Santa Ana (Centro de Interpretación de Lucena) (Figura 2).

INVENTARIO CATÁLOGO MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE LUCENA

Ayuntamiento de Lucena
MUSEO PATRIMONIO HISTÓRICO

24-04-2025

FIGURA/NO MONEDA

N.º DE INVENTARIO **20534**	SECCION **Industria lítica tallada**
Nº DE EXPEDIENTE **2018/IP/70**	OBJETO **Bifaz**
Nº DE REGISTRO **76**	ESTADO **Completo**
FECHA DE INGRESO **0000-00-00**	MATERIA **Cuarcita.**
PROCEDENCIA **Cueva del Ángel, expuesta en sala 10, vitrina 4 del Palacio de los Condes de Santa Ana**	ALTURA **120 mm**
ENTREGADO POR	ANCHURA **97 mm**
EDAD **Industria lítica tallada**	ESPESOR **55 mm**
CULTURA **Achelense**	PESO **610 gr**
DECORACIÓN	DESCRIPCIÓN DEL OBJETO **Bifaz o hacha tallada**



Figura 2. F Ficha catalográfica genérica utilizada por el Museo del Palacio de los Condes de Santa Ana (Centro de Interpretación de Lucena).

2. Objetivos

El objetivo primordial que ha perseguido este trabajo es comprobar que puede aportar la arqueometría digital a la catalogación de las piezas líticas y restos

arqueozoológicos en los museos locales. Para ello, hemos utilizado objetos depositados en el Museo del Palacio de los Condes de Santa Ana (Centro de Interpretación de Lucena) de la Cueva del Ángel (Lucena, Córdoba).

En concreto se han conseguido los siguientes objetivos específicos:

- Consultar los fondos del Museo del Palacio de los Condes de Santa Ana (Centro de Interpretación de Lucena), así como el material expuesto en las vitrinas para seleccionar los restos más completos y que más información nos puedan aportar sobre el yacimiento de la Cueva del Ángel.
- Registrar de forma normalizada, exhaustiva y verificable toda la información relevante de un objeto arqueológico para su conservación, gestión, exhibición e investigación.
- Comprobar si la determinación taxonómica de los restos óseos animales es la correcta.
- Examinar la clasificación y selección de las piezas de industria lítica recuperadas.
- Elaborar una ficha catalográfica específica que sirva de modelo en formato .xls, para documentar cada objeto que vaya a formar parte de la colección digitalizada.
- Facilitar al museo tanto nuestra propuesta de ficha catálogo como la documentación 3d de las réplicas en los formatos .stl y .obj.

3. Materiales y metodología

Durante el proceso de consulta de materiales arqueológicos se han revisado alrededor de 500 fichas inventario y 100 piezas de las cuales hemos seleccionado como ejemplo un elemento lítico y un resto óseo de fauna.

Para el proceso de reconstrucción 3D de las piezas seleccionadas, se ha usado un escáner 3D de la marca Artec Spider II con una resolución y precisión de 0.05 mm, que tiene una distancia de trabajo entre 0,19-0,3 m. Su tasa de reconstrucción 3D para fusión en tiempo real es de 15 fps. Esta herramienta está compuesta por focos de radiaciones electromagnéticas que al contactar sobre la superficie de la pieza inicia el proceso de escaneo. Cuando se reconoce el contacto entre el haz láser y el objeto, se inicia el proceso de captura y se traslada mediante el *software* Artec Studio 19 Professional al ordenador donde se visualiza en tiempo real. De esta manera, se puede realizar un seguimiento del proceso y se puede comprobar que la digitalización se ha completado (Arnold, 2008; Champion, 2007).

Como en cualquier proceso de captura 3D, la información resultante nos permite construir modelos digitales tridimensionales generando réplicas exactas de las piezas garantizando su estado de conservación (Dawson y Levy, 2005; Guidi et al. 2006; Ikeuchi et al. 2007; Morgan 2009; Clarkson e Hiscock 2011).

A nivel internacional existen diferentes propuestas metodológicas para realizar fichas catalográficas a través de una base de datos que incluso puede com-

plementarse. Así, el Comité Internacional para la Documentación del ICOM, permite estructurar información arqueológica, histórica y museológica de manera interconectada (ICOM-CIDOC, 2023). También existen *softwares* específicos ya desarrollados cuya principal finalidad es la gestión de colecciones como sería el caso de Spectrum 5.0, muy utilizado en los museos de Reino Unido. Desde el cual, según las necesidades se pueden generar fichas catalográficas específicas (Collections Trust, 2022). En el caso que nos ocupa, hemos decidido aplicar los criterios establecidos en el marco legislativo autonómico (Junta de Andalucía) expuesto en el capítulo anterior. La elección de un programa de base de datos fiable depende del uso específico (académico, institucional, de campo), del volumen de datos y del nivel técnico de los usuarios. Para hacerlo accesible lo más recomendable es trabajar en *Access* o *FileMaker Pro* y como sistema de gestión de datos relacional *MySQL*.

4. Resultados y discusión

El análisis de los resultados se ha elaborado en dos ejes. En primer lugar, se han utilizado para ambas propuestas unos datos mínimos genéricos. Dentro del apartado de identificación general destacan:

- Número de inventario/código de registro: Es un código único asignado a cada objeto hallado. Permite identificar y rastrear el material dentro de una colección o base de datos.
- Nombre o denominación de objeto: Es una breve descripción del objeto hallado.

El segundo apartado correspondiente a la procedencia es fundamental porque documenta el contexto arqueológico, lo que permite interpretar el significado cultural y cronológico. Para ello se identifican diferentes *items*:

- Yacimiento arqueológico: Denominación del yacimiento.
- Localidad: Lugar geográfico general donde se encuentra el sitio arqueológico.
- Sector/Corte/Sondeo: Lugar exacto dentro del yacimiento donde se halló el objeto.
- Unidad estratigráfica: Capa o depósito arqueológico concreto de donde proviene el objeto.
- Coordenadas geográficas (UTM/GPS): posición exacta del hallazgo registrada con sistema de coordenadas.
- Fecha de hallazgo: Día, mes y año en que fue encontrado el objeto.
- Método de recuperación: Excavación, prospección, donación, hallazgo fortuito, etc.
- Investigador principal: Persona responsable de la recuperación.

Al final de la ficha se contempla un apartado de contextualización cultural que contiene los siguientes *ítems*:

- Período/Cultura arqueológica: paleolítico, neolítico,
- Datación absoluta: C14, U/Th, etc.
- Restos asociados: cerámica campaniforme, industria lítica, etc.
- Interpretación: hogar, ritual, funerario, etc.

Por último, se recogen dos apartados de registro gráfico (fotografía y reconstrucción 3D).

Esta información resulta primordial no solo a nivel de catalogación e inventario sino también como fuente descriptiva más accesible para un público general que se puede usar en paneles, folletos, etc.

En segundo lugar, se han utilizado datos específicos que en el caso que abordamos por un lado se refieren a piezas líticas (Figura 3) y por otro a restos óseos animales (Figura 4). Así, la ficha catalográfica de piezas líticas contemplará varios apartados de descripción técnica, tecnología de fabricación, tipología y función y huellas de uso y análisis contemplando los siguientes *ítems*:

- Tipo de objeto: Lasca, raedera, buril, núcleo, etc.
- Materia prima: sílex, cuarcita, calcedonia, obsidiana, etc.
- Estado de conservación: evalúa la integridad de la pieza.
- Tamaño (mm): Descripción de las dimensiones del objeto.
- Peso: Peso en gramos del objeto.
- Color: *Munsell Soil Color Chart*.
- Cadena operativa: selección de la roca, extracción de lascas o núcleos, retocado, etc.
- Técnica de talla: percusión directa, presión, etc.
- Nº de extracciones (núcleos): Número de lascas extraídas de un núcleo
- Direccionalidad de la talla: orientación de las extracciones sobre el núcleo.
- Presencia de córtex: ausente, parcial, total.
- Tipo de plataforma: plana, diédrica, cortical, etc.
- Ángulo de percusión: Ángulo formado entre la plataforma y la superficie de desprendimiento.
- Clasificación Tipológica: Ubicación de la pieza dentro de un sistema tipológico.
- Posible función: Interpretación funcional preliminar del objeto.
- Modificaciones posteriores: retoques secundarios, refilado, reutilización.
- Micro pulido/brillo de uso: presencia de lustre o pulido microscópico.
- Desgaste o fracturas funcionales: microfracturas, astillamientos, redondeo de bordes, etc.
- Análisis traceológico: estudio microscópico de huellas de uso, como brillo, estrías, desgastes, fracturas, etc.
- Análisis de residuos: función real del artefacto y materiales trabajados (cuero, hueso, madera, vegetal, etc.).

En el caso de la ficha catalográfica de restos óseos animales contemplará varios apartados sobre la identificación anatómica, identificación taxonómica, medidas y morfología y tafonomía contemplando los siguientes *ítems*:

- Elemento óseo: nombre del hueso o parte anatómica identificada (fémur, húmero, mandíbula, costilla, etc.).
- Lateralidad: indica si el hueso es del lado derecho o izquierdo del cuerpo.
- Parte/Porción: describe qué parte del hueso está presente (Completo / Proximal / Distal / Diáfisis / Epífisis / Fragmento.
- Estado de conservación: evalúa la integridad del hueso (poco o nada dañado/ fracturas, abrasión leve/ muy fragmentado, erosionado).
- Clase: categoría taxonómica amplia (mamífero, ave, reptil, pez, anfibio).
- Orden/Familia: identificación taxonómica más precisa (Orden: *Artiodactyla*, *Carnivora*, *Rodentia*, etc./Familia: *Cervidae*, *Canidae*, *Camelidae*, etc.)
- Género/Especie: identificación más específica (*Lama glama*, *Canis lupus*, *Bos Taurus*, etc.).
- Cohorte de edad: edad aproximada del animal al morir. Se determina por fusión epifisaria, dentición, etc. (neonato, infantil, juvenil, subadulto, adulto o senil).
- GL (Greatest Length): longitud máxima del hueso.
- Bp (Breadth of proximal end): anchura máxima del extremo proximal.
- Bd (Breadth of distal end): anchura máxima del extremo distal.
- SD (Smallest breadth of diaphysis): diámetro mínimo del eje del hueso.
- Dp (Depth of proximal end): espesor del extremo proximal.
- Dd (Depth of distal end): espesor del extremo distal.
- Peso: peso del fragmento óseo en gramos (g).
- Presencia de modificaciones: cortes, fracturas intencionales, quemaduras, pulido, grabado, perforaciones, etc.
- Alteraciones postdeposicionales: erosión, raíces, caries postmortem, etc.
- Estado de superficies óseas: superficie lisa, porosa, alterada, pulida, etc.
- Marcas antrópicas: cortes de carnicería, huellas de desollado, quemaduras intencionales, etc.
- Marcas naturales: mordeduras de carnívoros o roedores, huellas de raíces, pisoteo, rodadura por agua, meteorización.

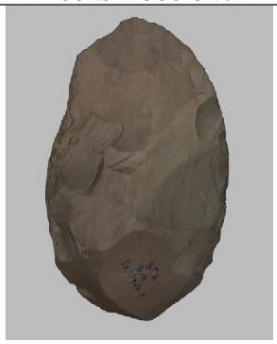
IDENTIFICACIÓN GENERAL	
Nº Inventario: 20535	**Objeto:** Bifaz
PROCEDENCIA	
Yacimiento arqueológico: Cueva del Ángel	**Localidad:** Lucena (Córdoba)
Sector/Corte/Sondeo: Desconocido	**Unidad Estratigráfica:** Desconocido
Coordenadas geográficas (UTM/GPS): Desconocido	**Fecha de hallazgo:** Desconocido
Método de recuperación: Excavación	**Investigador Principal:** Daniel Botella Ortega
DESCRIPCIÓN TÉCNICA	
Tipo de objeto: Bifaz	**Materia prima:** Sílex
Estado de Conservación: Bueno, con desgaste leve.	Tamaño (mm). Longitud: 67 mm Anchura: 49 mm Espesor: 24 mm
Peso (g): 109 g	Color: 10YR 8/2
TÉCNOLOGÍA DE FABRICACIÓN	
Cadena Operativa: retocado invasivo bifacial.	**Técnica de talla:** percusión directa dura.
Nº de extracciones visibles (núcleos): No aplica.	**Direccionalidad de la talla:** Bidireccional y bifacial.
Presencia de cortex: parcial.	**Tipo de plataforma:** plana e irregular.
Ángulo de percusión: variable, entre 70º-85º.	
TIPOLOGÍA Y FUNCIÓN	
Clasificación Tipológica: Bifaz ovalado/almendrado de tradición achelense	**Posible función:** herramienta multifuncional.
Modificaciones posteriores: No se aprecia.	
HUELLAS DE USO Y ANÁLISIS	
Micropulido/brillo de uso: Sin estudiar.	**Desgaste o fracturas funcionales:** Sin estudiar.
Análisis traceológico: Sin estudiar.	**Análisis de residuos:** Sin estudiar.
CONTEXTO CRONOCULTURAL	
Período /Cultura arqueológica: Paleolítico Inferior-Medio. Cultura Achelense.	**Datación absoluta:** 320/180 ka BP
Restos asociados: industria lítica achelense.	**Interpretación:** Sin definir.
FOTOGRAFÍA	**RECONSTRUCCIÓN 3D**
	

Figura 3. Modelo de ficha catalográfica para piezas líticas.
Fuente: Elaboración propia, 2025.

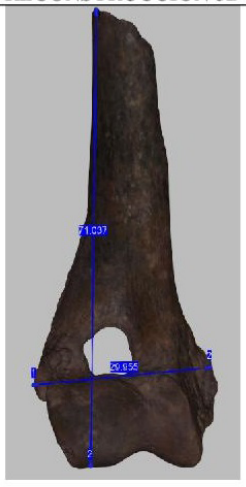
IDENTIFICACIÓN GENERAL	
Nº Inventario: Sin identificación	**Objeto:** Húmero de lobo
PROCEDENCIA	
Yacimiento arqueológico: Cueva del Ángel	**Localidad:** Lucena (Córdoba)
Sector/Corte/Sondeo: Desconocido	**Unidad Estratigráfica:** Desconocida
Coordenadas geográficas (UTM/GPS): Desconocida	**Fecha de hallazgo:** Desconocida
Método de recuperación: Excavación	**Investigador Principal:** Daniel Botella Ortega
IDENTIFICACIÓN ANATÓMICA	
Elemento óseo: Húmero	**Lateralidad:** Derecho
Parte/porción: Epífisis distal	**Estado de conservación:** Parcialmente dañado
IDENTIFICACIÓN TAXONÓMICA	
Clase: Mamífero	**Orden/Familia:** Carnivora/Canidae
Género/especie: *Canis lupus*	**Cohorte de edad:** Adulto
MEDIDAS Y MORFOLOGÍA	
GL (Greatest Length): No medible	**Bp (Breadth of proximal end):** No medible
Bd (Breadth of distal end): 29,995 mm	**SD (Smallest breadth of diaphysis):** No medible
Dp (Depth of proximal end): No medible	**Dd (Depth of distal end):** No medible
Peso (g): 13 gr	**Presencia de modificaciones:** Ninguna
TAFONOMÍA	
Alteraciones postdepositacionales: Posibles marcas de abrasión leve y exposición a elementos (ligera erosión).	**Estado de superficie ósea:** Superficie porosa y rugosa en algunas áreas, señal de exposición o desgaste.
Marcas antrópicas: Ninguna.	**Marcas naturales:**
CONTEXTO CRONOCULTURAL	
Periodo /Cultura arqueológica: Achelense	**Datación absoluta:** 320/180 ka BP
Restos asociados: Industria lítica Achelense	**Interpretación:** Ninguna.
FOTOGRAFÍA	**RECONSTRUCCIÓN 3D**
	

FIGURA 4. Modelo de ficha catalográfica para resto óseos animales.
Fuente: Elaboración propia, 2025.

Las reconstrucciones tridimensionales (3D) han emergido como una herramienta fundamental en los ámbitos del patrimonio cultural, la arqueología y la museografía, transformando significativamente la forma en que se representa, conserva y estudia un objeto. Aunque no hay que priorizar lo visual y estético sobre el rigor histórico (Stuart, 2015). Por este motivo, su incorporación a las fichas catalográficas aporta una dimensión informativa que trasciende las capacidades de la fotografía tradicional y la fotografía tradicional y la descripción textual.

5. Conclusiones

El proyecto CODIRE (Colecciones Digitales de Referencia para el estudio y conocimiento de nuestro pasado: la digitalización arqueométrica y el modelado 3D como instrumento de investigación de la (Pre)Historia, financiado por el Plan Propio de Investigación Aplicada de la Universidad de Córdoba con fondos del Programa FEDER-Andalucía 2021-2027), se posiciona en la vanguardia de la investigación en Prehistoria y Arqueología, al integrar nuevas tecnologías con marcos teóricos consolidados, alineándose con uno de los grandes retos en estas disciplinas para los próximos 25 años, como es la gestión de grandes volúmenes de datos arqueométricos.

En la mayoría de los casos, existe una desconexión entre catalogación e investigación arqueológica en museos locales. Esta propuesta contribuye a conectar ambas esferas, optimizando la utilidad de las fichas catalográficas tanto para la conservación (utilizándose también para completar contenido accesible a todos los públicos) como para la investigación (dando acceso a datos muy útiles tanto para los estudios de industria lítica como los arqueozoológicos).

La propuesta se adapta al marco legislativo vigente en Andalucía, demostrando cómo las innovaciones tecnológicas pueden respetar y fortalecer las obligaciones legales de documentación del patrimonio.

La integración de escaneo 3D y metodologías arqueométricas no sólo enriquece la forma de registrar y estudiar el patrimonio arqueológico, sino que también propone una transformación epistemológica en el modo en que entendemos, gestionamos y divulgamos el pasado. El proyecto CODIRE se convierte así en un modelo replicable que muestra como las tecnologías emergentes pueden ayudar a transferir el conocimiento, optimizar procesos científicos y fortalecer la conservación del patrimonio.

Referencias

Arnold, D. B. Digital artefacts: possibilities and purpose. En G. Mark y L. Horne (eds.), *The virtual representation of the past* (pp. 15-26). Ashgate.

Boulanger, P., Rioux, M., Taylor, J. y Livingstone, F. (1988). Automatic replication and recording of museum artifacts. En *12th International Symposium on the Conservation*

and Restoration of Cultural Property (pp. 131-147). Tokyo National Research Institute of Cultural Properties.

Beraldin, J. A., Blais, F., Cournoyer, L., Rioux, M., Bernier, F. y Harrison, N. (1998). Portable digital 3-D imaging system for remote sites. *1998 IEEE International Symposium on Circuits and Systems (ISCAS'98)* (pp. 488-493). IEEE. https://doi.org/10.1109/ISCAS.1998.694539

Champion, E. (2007). Playing with a Career in Ruins: Game Design and Virtual Heritage. *Treballs d'Arqueologia*, 12, 26-28.

Clarkson, C. y Hiscock, P. (2011). Estimating original flake mass from 3D scans of platform area. *Journal of Archaeological Science, 38*(5), 1062-1068.

Collection Trust, (2022). Spectrum 5.0 - The UK Museum Documentation Standard [software]. https://collectionstrust.org.uk/spectrum/spectrum-5/?tr=es

Dawson, P. y R. Levy, R. (2005). A Three-Dimensional Model of a Thule Inuit Whale Bone House. *Journal of Field Archaeology*, 30, 443-455. https://www.jstor.org/stable/40025563

Decreto 168/2003, de 17 de junio, por el que se aprueba el Reglamento de Actividades Arqueológicas. *BOJA*, 34. https://www.juntadeandalucia.es/eboja/2024/34/index.html

Falguères, C., Ghaleb, B., Tombret, O., Ben Arous, E., Richard, M., Moigne, A. M., Saos, T., Frouin, M., Caparros, M. y Barroso-Ruiz, C. (2019). ESR/U-series dates on Equus teeth from the Middle Pleistocene Acheulean site of Cueva del Angel, Spain. *Quaternary Geochronology*, 49, 297-302. https://doi.org/10.1016/j.quageo.2018.02.003

Guidi, G., Frischer, B., Russo, M., Spinetti, A., Carosso, L. y Micoli, L.L. (2006). Three-Dimensional Acquisition of Large and Detailed Cultural Heritage Objects. *Machine Vision and Applications*, 17 (6), 349-360. https://doi.org/10.1007/s00138-006-0029-z

Ikeuchi, K., Oishi, T., Takamatsu, J., Sagawa, R., Nakazawa, A., Kurazume, R., Nishino, K., Kamakura, M. y Okamoto, Y. (2007). The Great Buddha Project: Digitally Archiving, Restoring, and Analyzing Cultural Heritage Objects. *International Journal of Computer Vision*, 75 (1), 189-208. https://doi.org/10.1007/s11263-007-0039-y

ICOM-CIDOC (2023). CIDOC Conceptual Reference Model (CRM). https://cidoc-crm.org/

Kintigh, K. W. (2013). *Grand Challenges for Archaeology: Crowd Sourcing Report*. The Digital Archaeological Record. https://core.tdar.org/document/391486/grand-challenges-for-archaeology-crowd-sourcing-report

Kintigh, K. W., Altschul, J. H., Beaudry, M. C., Drennan, R. D., Kinzig, A. P., Kohler, T. A., Limp, W. F., Maschner, H. D. G., Michener, W. K., Pauketat, T. R., Peregrine, P., Sabloff, J. A., Wilkinson, T. J., Wright, H. T. y Zeder, M. A. (2014). Grand Challenges for Archaeology. *American Antiquity,* 79 (1), 5-24. https://doi.org/10.7183/0002-7316.79.1.5

Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía. https://www.boe.es/eli/es-an/l/2007/11/26/14/con

Morgan, C. (2009). (Re)Building Çatalhöyük: changing virtual reality in archaeology. *Archaeologies*, 5, 468-487. https://doi.org/10.1007/s11759-009-9113-0

Ruiz Rodríguez, A., Hornos Mata, F. y Rísquez Cuenca, C. (1996). Catalogar el patrimonio arqueológico: bases, conceptos y métodos. En *Catalogación del patrimonio histórico* (pp. 28-40). Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Jeffrey, S. (2015). Challenging heritage visualisation: Beauty, aura and democratisation. *Open Archaaeology*, 1 (1), 144-152. https://doi.org/10.1515/opar-2015-0008

Shulman, S. (1998). Digital antiquities. *Computer Graphics World*, November 1998, pp. 34-38.

Taylor, J., Forester, G., Livingstone, F. y Baribeau, R. (1996). AMUSE: 3-D Colour Imaging, Remote Access and Display. In *Electronic Imaging and the Visual Arts, EVA'96*, (pp. 1-10). ESPRIT.

16

PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL COMO EXPRESIÓN DE VALOR E IDENTIDAD CULTURAL EN LA UNIVERSIDAD PÚBLICA

Gleny Góngora-Fernández
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa (Perú)

1. Introducción

El patrimonio cultural inmaterial (PCI) constituye un enfoque diverso e interdisciplinario que integra visiones históricas, antropológicas, políticas y turísticas. Este enfoque permite destacar el valor estratégico del patrimonio como herramienta de poder blando; útil para la construcción de identidad cultural, el reconocimiento de la diversidad y el incremento potencial económico de los pueblos. Sin embargo, es imperativo que dichas manifestaciones sean recreadas y promovidas desde una gestión equilibrada y responsable, que evite la manipulación o explotación cultural derivada de programas esporádicos y pocos estructurados.

De hecho, los compromisos del Estado Peruano con la Convención de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) sobre patrimonio cultural inmaterial, tiene bastante por hacer en la gestión, implementación y protección del PCI para ser instituido en los espacios públicos, como reconocimiento intangible.

El objetivo de la Convención es implementar la salvaguardia del PCI, aprobada en la 32° Conferencia General (Unesco, 2003); que busca proteger y promover las manifestaciones culturales inmateriales de los pueblos. El Perú la suscribió en 2008 y fue ratificada por el Congreso Nacional en 2009; un compromiso de implementar medidas para la salvaguardia de nuestro PCI, como de colaborar a nivel internacional.

En esta línea, el Perú cuenta con un Centro Regional para la Salvaguardia del PCI de América Latina (CRESPIAL), con sede en la ciudad del Cusco, creado en 2006. Los miembros se han comprometido a fomentar la cooperación internacional entre 19 países de América Latina (en adelante AL) «mediante programas, con el fin de contribuir a la promoción de la diversidad cultural, el

desarrollo sostenible y la gobernanza cultural a través del PCI» (Ministerio de Relaciones Exteriores, 2024).

El Perú, por su parte, tiene la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación (Ley N° 28296 - 2005, y su Reglamento aprobado por Decreto Supremo N° 011-2006-ED), cuyo propósito es normar los procedimientos relacionados con el patrimonio cultural, tanto material como inmaterial en el Perú. La Ley recoge la Declaración de México sobre Política Cultural de 1982, donde la Unesco y los países participantes, ratificaron que una política cultural debe proteger, estimular y enriquecer la identidad y el patrimonio cultural de cada pueblo; asimismo, se ampara en la Proclamación de la Unesco respecto a la declaración de la humanidad de 1993, reconociendo como tesoros humanos vivos; y en la declaración de las obras maestras del patrimonio oral e inmaterial que enriquecen su valor simbólico de 1997.

Esto precisa la necesidad de contar con más programas que diversifiquen los espacios para recrear, exponer y visibilizar el PCI en cada ciudad del país. Uno de esos espacios es la universidad, con posibilidad de ser una importante vitrina pública para difundir la diversidad cultural, interculturalidad y patrimonio cultural; mediante eventos y encuentros continuos, incluyendo una educación popular-colectiva del legado vivo, en todos sus niveles.

Con el propósito de buscar acercamientos para fomentar cohesión sociocultural en la «era de la superdiversidad» del país; evitando la pérdida progresiva de estas manifestaciones por los jóvenes estudiantes.

Como refiere Walsh (2010), desde la práctica «entre culturas» -y no simplemente un contacto entre culturas-, como las que se realizan a veces, con las salidas de campo de algunos cursos; sean realmente «un intercambio que se establece en términos equitativos, en condiciones de igualdad. […] propiciar un respeto mutuo, y a un desarrollo pleno de las capacidades de los individuos, por encima de sus diferencias culturales y sociales» (Walsh, 2010).

1.1 *Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad*

Con relación a las disposiciones legales expuestas para propiciar la salvaguardia —favorecer su transmisión y continuidad en el tiempo—, se considera importante identificar, registrar y hacer una amplia difusión de todas las manifestaciones del PCI a nivel nacional e internacional. Aunque desde la declaratoria y la ley, todavía son pocas las reconocidas como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, con relación a los cinco «dominios» propuestos. A continuación, se presenta una narrativa de cada una, a partir de la sistematización y conocimiento directo de algunas prácticas y expresiones vivas.

1.1.1 Dominio de prácticas sociales, rituales y actos festivos

En este dominio se considera la Danza de Tijeras, inscrita en 2010. Es una danza ritual originaria de la región andina central del Perú, practicada en las regiones de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. Se caracteriza por el uso de tijeras metálicas

que los bailarines hacen chocar al ritmo de la música, acompañada de acrobacias y movimientos difíciles. La danza coincide con fases importantes del calendario agrícola y se baila durante la estación de estío. Los conocimientos físicos y espirituales expresados en la danza se transmiten oralmente de maestros a alumnos, realizadas en cuadrillas; cada una está compuesta por un bailarín, un arpista y un violinista. La danza es interpretada tradicionalmente por los habitantes de diferentes comunidades o pueblos quechuas, lo que constituye motivo de orgullo para esos pueblos originarios.

La Huaconada, es otra danza ritual celebrada en el pueblo de Mito, provincia de Concepción -Valle del Mantaro, Junín. Durante los tres primeros días de enero de cada año, esta danza es presentada por varones enmascarados llamados "huacones"; la danza simboliza la autoridad, el juicio y la justicia. Se dividen en dos grupos, los ancianos "huacones" quienes representan al antiguo consejo de ancianos, el poder y la sabiduría; ellos ejercen autoridad durante la festividad, llevan máscaras finamente esculpidas y atuendos tradicionales; y los jóvenes, se disfrazan con máscaras que expresan terror, tristeza o burla. Fue inscrita en noviembre de 2010.

En este mismo rubro, se registra la Festividad de la Virgen de la Candelaria, inscrita en noviembre 2014. La festividad se lleva a cabo en la capital de Puno, ciudad del folclore, dura aproximadamente dos semanas. Incluye actividades de ceremonias religiosas, danzas, música y concursos con la participación de Alferados encargados de la organización de los grupos de danzas y bandas musicales, centrados en rendir homenaje tanto a la Virgen morena de la Candelaria como a la Pachamama -a la Madre Tierra-, atrayendo cada año a miles de visitantes nacionales y extranjeros.

La fecha central es el 2 de febrero y la segunda fecha, se le denomina "la octava" -una semana después. Durante ese período se baila y canta por plazas y calles de la ciudad, mientras se disfruta de bebidas y comidas de la gastronomía regional. La festividad incluye dos encuentros públicos: la competencia de danzas nativas de las comunidades de la región Puno; y la competición de danzas de luces. Ambos eventos se destacan por premiar las destrezas en los pasos, coreografías, indumentaria y la música.

Aquí también se considera la cocina peruana. Según Ohinata (Unesco, 2025), «Las prácticas culinarias tradicionales, ya sean relacionadas con la vida cotidiana o con ocasiones especiales, como rituales o eventos festivos, constituyen una parte importante del patrimonio inmaterial en todo el mundo». El ceviche, es el primer elemento culinario del Perú que reconoce la Unesco**,** declarado el 2023. Presenta conocimientos históricos asociados a la preparación y consumo de este plato bandera del país. La trascendencia del ceviche proviene de su preparación a base de pescado crudo marinado en limón; es una receta que se replica en todos los hogares peruanos, restaurantes nacionales y de todo el mundo.

1.1.2 Dominio de la artesanía tradicional

El arte textil de Taquile, registrado en 2008. Representa la tradición y continuidad de tejer en la isla de Taquile, Lago Titicaca Puno; se remonta a las antiguas civi-

lizaciones Inca y preincaicas Pukara y Colla. Con ello, se mantiene vivos elementos de las culturas andinas prehispánicas. Los tejidos se elaboran a mano o en telares de cintura y pedal. La producción textil es una actividad colectiva en la que participan hombres, mujeres y niños de toda la familia. En la Isla de Taquile, existe una escuela popular especializada para aprender y trasmitir técnicas de la artesanía local.

Por otro lado, destaca la expresión de los conocimientos, técnicas y rituales asociados a la renovación anual del puente Q'eswachaka o Queshuachaca. Es un puente colgante, construido con fibras vegetales obtenidas de la puna andina, trenzada en sogas, utilizando técnicas tradicionales de la época incaica. Ubicado en el distrito de Quehue, provincia de Canas en la región del Cuzco; sirve para cruzar el río Apurímac. Fue inscrita en 2013. La renovación del puente colgante de cuerdas es un arte, realizado anualmente por las familias de las comunidades campesinas quechuas de Huinchiri, Chaupibanda, Choccayhua y Ccollana Quehue. (Universidad de San Martín de Porras y Cátedra Unesco, 2023).

Otra manifestación, es la cerámica Awajún, declarada en 2021. Expresa los conocimientos gráficos y matemáticos de la decoración de sus platos, historia y prácticas del pueblo Awajún; asociados a los procesos de producción de cerámica, usos de herramientas y formas tradicionales de la vajilla. «Rol que han cumplido las mujeres en las sociedades amazónicas como guardianas de su sabiduría en la agricultura, el cultivo de las plantas medicinales, el cuidado de la prole y la producción de cerámica son algunas de las actividades desarrolladas por ellas» (Ministerio de Cultura, 2021).

1.1.3 Dominio de las Artes del espectáculo

La danza Wititi, inscrita en 2015, es practicada en el valle del Colca, provincia de Caylloma, Arequipa. Es un baile popular tradicional asociado al inicio de la edad adulta. Se trata de un ritual de cortejo amoroso, suelen realizarla los jóvenes durante las festividades religiosas del año y, especialmente durante los carnavales que coinciden con la temporada de lluvias, entre los meses de febrero y marzo.

Se considera en este dominio, ya que esta danza y la danza de Tijeras, han trascendido en escenarios públicos y festivos a nivel nacional e internacional. La danza es interpretada por hombres y mujeres de todas las edades de las diferentes localidades del valle del Colca. Esta práctica consolida los vínculos sociales e identidad de estos pueblos, que compiten para presentar los mejores conjuntos de danza, renovándola continuamente y perpetuando al mismo tiempo su carácter identitario. La vestimenta es «colorida y de símbolos que expresan su ambiente natural» (Mamani *et al., 2022);* son confeccionados y bordados de forma artesanal por «bordadores cayllominos».

1.1.4 Dominio de conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo

Un primer caso, es el «Sistema tradicional de Jueces de Agua» en Corongo, región de Áncash, inscrito en 2018. Es una tradición y modelo comunitario de gestión ancestral sobre el manejo eficiente del agua y la tierra, preservada por hombres y

mujeres de la provincia de Corongo. Este sistema constituye un ejemplo para promover acciones de desarrollo en comunidades rurales, al poner en valor conocimientos ancestrales y la sostenibilidad ambiental como práctica que perduran en el tiempo.

Otro caso notable, es la peregrinación al santuario del Señor de Qoyllurit'i, que significa «culto al Cristo de la Roca sagrada» o «Tayta de las Nieves», en referencia a una imagen de Cristo grabada en una roca. Es una manifestación religiosa y cultural única, que combina contenidos rituales andinos al «Apu Ausangate» -fuente sagrada de agua- con otros elementos simbólicos religiosos cristianos. Tradición realizada en la zona altoandina del distrito de Ocongate, provincia de Quispicanchi, Cusco; celebrada entre los meses de mayo y junio, en coincidencia con la festividad católica del Corpus Christi; declarada en 2011. Reúne a miles de devotos y peregrinos, incluyendo danzantes y músicos, quienes se desplazan caminando desde la comunidad de Mahuayani hasta el santuario ubicado en el nevado Ausangate, a 4,600 msnm. La Unesco (s.f.), indica:

> La muchedumbre de peregrinos se divide en ocho «naciones», correspondientes a sus pueblos de origen: Paucartambo, Quispicanchi, Canchis, Acomayo, Paruro, Tawantinsuyo, Anta y Urubamba. La peregrinación comprende procesiones con cruces que suben a la cumbre nevada de la montaña para luego descender, […] en la que la nación Paucartambo y la nación Quispicanchi llevan al pueblo de Tayancani las imágenes [de] la Virgen Dolorosa y del Señor de Tayancani, a fin de celebrar la aparición de los primeros rayos del sol. […] en la peregrinación se llegan a ejecutar unos cien bailes diferentes, representativos de las diferentes naciones.

1.1.5 *Dominio de* tradiciones y expresiones orales

Aquí presentamos el patrimonio oral y las manifestaciones culturales del pueblo Zápara, ubicado en la región amazónica de Ecuador y Perú. Este pueblo habita una de las zonas con mayor biodiversidad del mundo; inscrito en 2008. A pesar de enfrentar múltiples amenazas, como la pérdida territorial y los procesos de mestizaje —incluyendo los matrimonios con otros pueblos quechuas, y con poblaciones mestizas—, este pueblo mantiene sus tradiciones. La Universidad de San Martín de Porras y Cátedra Unesco (26 de septiembre de 2023) sostienen:

> Los záparas son los últimos representantes de un grupo etnolingüístico que comprendía muchas otras poblaciones antes de la conquista española. […] han desarrollado una cultura oral particularmente rica en conocimientos de su entorno natural, […] y su conocimiento de las plantas medicinales de la selva. […] se expresa a través de mitos, rituales, prácticas artísticas y de su lengua. […].

2. Objetivos

El objetivo principal del estudio es determinar el nivel y las condiciones de los programas que propone la Universidad Nacional de San Agustín de Are-

quipa para promover, enriquecer y fortalecer el patrimonio cultural inmaterial, así como su valoración e integración a la identidad cultural, desde la opinión de estudiantes de pregrado y representantes estratégicos de la institución.

Su fin es facilitar conocimiento sobre la promoción, recreación y contribución, impulsadas por un ente académico superior en relación a un tema emblemático del país. Asimismo, se busca interpretar el nivel de aceptación que los discentes manifiestan respecto al patrimonio vivo, entendido como una fuerza simbólica y de poder blando dentro de la comunidad universitaria; con la posibilidad de reflexionar e incidir en la toma de decisiones por parte de los actores universitarios responsables.

3. Metodología

El estudio analiza algunas manifestaciones representativas de la diversidad cultural local y nacional, examina ciertos lineamientos de políticas culturales, con el fin de entender y explicar la descentralización de su implementación. Busca identificar los aspectos pendientes por mejorar en torno al PCI en el espacio universitario, revisando las estrategias adoptadas por los tomadores de decisiones, desde el enfoque de la diversidad cultural y la didáctica académica.

La metodología aplicada se basa en el trabajo de campo y el estudio de casos, incorporando técnicas cualitativas como la autoetnografía y entrevistas no estructuradas a estudiantes y funcionarios universitarios. Combinado con una muestra de 80 participantes hombres y mujeres, estudiantes universitarios de tercero, cuarto y quinto año académico, a quienes se aplicó una encuesta con escala Likert, correspondientes a tres escuelas profesionales: Antropología, Historia, Turismo y Hotelería de la Facultad de Ciencias Histórico-Sociales, de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa (UNSA).

4. Resultados

Los resultados ofrecen un análisis descriptivo interpretativo de tres criterios específicos, a partir de datos cualitativos y cuantitativos. En ese sentido, la información permitió contrastar los niveles y condiciones de promoción del patrimonio cultural inmaterial, gestionado por la universidad como parte de sus acciones orientadas a la valoración y difusión de la identidad cultural local y nacional. Finalmente, se determina el grado de valoración e identidad cultural que los estudiantes atribuyen al patrimonio cultural inmaterial, en el entorno de la universidad pública.

4.1 *Interés social y público del patrimonio cultural inmaterial*

Empezamos afirmando que el patrimonio cultural «forma parte de prácticas sociales» (DIBAM, 2005),

> […] a los que se les atribuyen valores a ser transmitidos, y luego resignificados, de una época a otra, o de una generación a las siguientes. Así, un objeto se transforma en patrimonio o bien cultural, o deja de serlo, mediante un proceso y/o cuando alguien -individuo o colectividad-, afirma su nueva condición.

Congruente con lo señalado en el Artículo IV de la Ley N° 28296- 2007, «Declárase de interés social y de necesidad pública la identificación, registro, inventario, declaración, protección, restauración, investigación, conservación, puesta en valor y difusión del Patrimonio Cultural de la Nación […]». Y con las medidas generales de protección de bienes inmateriales; el Artículo 24 del Capítulo I, incluye además, la documentación, preservación, promoción, valorización, transmisión y revitalización. A ser implementado «por el Estado, los titulares de derechos sobre los bienes y por la ciudadanía en general, quienes tienen la responsabilidad de cumplir y vigilar el presente régimen legal» (Ley N° 28296, 2007).

En efecto, los datos vinculados al análisis del patrimonio cultural inmaterial en la UNSA, muestra en general, que existe una tendencia poco regular en cuanto a la práctica y desarrollo de programas de cultura viva en el ámbito universitario. Y el desarrollo de actividades extracurriculares, no abarcan explícitamente la categoría de PCI; tampoco, refleja conocimientos respecto a los cinco dominios propuestos por la Unesco, reafirmado por el Ministerio de Cultura del Perú. Considerado por los estudiantes encuestados como inadecuado o muy inadecuado en un 48,8%.

Respecto a la dimensión de participación y difusión del PCI, se observa que los estudiantes de antropología, historia y turismo, se matriculan en los talleres del programa extracurricular, por exigencia de la Ley Universitaria y así obtener cuatro créditos considerados en los planes de estudios. Por eso, la información entregada a los estudiantes por los operadores y organizadores del programa, no tiene relación directa con el PCI; por lo tanto, es inadecuada (45%) como indican los estudiantes, especialmente los varones; quienes expresan la mayor observación (28,8%) al respecto.

De hecho, el programa extracurricular excluye una orientación y educación en patrimonio cultural. Pese a varios componentes implícitos que abarcan los talleres en los ciclos bimestrales propuestos por la Unidad de Promoción de Arte, Cultura, Deportes y Recreación (UPACDR - UNSA), tales como: danzas folclóricas y modernas, artes escénicas, expresión corporal artística, pintura, canto, guitarra, quena y zampoña, fotografía, audiovisuales para redes; así como los talleres de deporte.

Lejos de educar, estimular y valorar la resignificación del patrimonio, estas propuestas esporádicas —talleres extracurriculares, noches de talentos y actividades culturales— generadas en la universidad y en los aniversarios de las escuelas profesionales, están dadas sin una construcción del sentimiento de valoración e identidad cultural. Ello reduce las expresiones inmateriales a meras mercancías, despojando a los estudiantes universitario, de sus costumbres, expresiones y conocimientos ancestrales, tergiversando el sentimiento oral, espiritual e intelectual diverso y diferente de los grupos humanos.

Es importante propulsar una construcción socioeducativa con diversidad cultural, entendiendo que «la diversidad cultural debe ser reconocida en un marco de principios, derechos, igualdad y participación; que promueva una ciudadanía plural e intercultural, desde una construcción social continua» (Góngora, 2023, p.7). O la práctica efectiva de interculturalidad «como formas de pensar e interactuar con otras personas de manera respetuosa y equitativa, […] no sólo se trata de leyes e instituciones, se trata también de principios y prácticas» (Comboni & Juárez, 2013, p.14). Cuestionando por supuesto, los criterios de homogeneización, uniformidad, invisibilización, ocultamiento, inferioridad, exclusión (Góngora, 2023).

Por tanto, la globalización no es el único riesgo hacia un pensamiento de la homogenización cultural, sino también, los programas con poca sensibilidad de la dinámica social y movilidad de los jóvenes estudiantes. Esto requiere de un plan consciente de la preservación, relevamiento de sus prácticas culturales. Así lo afirma el siguiente testimonio: «la universidad es un espacio principal para interactuar las diferentes expresiones, la danza, música, exposición de artesanos, tener coloquios, conversatorios de las diversas culturas, trasmitir, sentir, generar interés, e identidad […]» (entrevista a una alumna del tercer año, Antropología).

La tabla 1, identifica ejemplos de manifestaciones en Arequipa, aún no inscritas en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, poco conocidas en la sociedad (unas más que otras), demostrando la riqueza simbólica por registrar, difundir, exponer y recrear en el ámbito universitario.

Dimensiones del PCI	**Expresiones de la regionalidad arequipeña**	**Ubicación**
Música y danzas	-Música: El Yaraví -Danza: El Montonero arequipeño. -Música: Huayno andino.	Cercado de Arequipa Prov. de Condesuyos.
Conocimientos y prácticas asociadas a la medicina tradicional y la gastronomía.	-La cocina (picanterías) y gastronomía arequipeña, reconocida por su originalidad y sabor de sus platos emblemáticos, postres y la chicha de maíz.	Varios distritos de Arequipa, Yanahuara, Cayma, cercado de Arequipa, otros.
Fiestas y celebraciones rituales.	-Danza ritual «Esquela tusuy» (Duche y Mamani, 2024) -Festividad ancestral del Chaku o «Chaccu» de vicuñas.	Comunidad Uchumiri, Prov. Condesuyo. Reserva Nacional de Salinas y Aguada Blanca, Arequipa.
Arte y artesanía	-Los bordados en la vestimenta cayllomina, forma de ver el mundo.	Prov. Caylloma

Tabla 1: Expresiones (no registradas) del Patrimonio Cultural Inmaterial, Arequipa Fuente: Elaboración propia, 2025.

La UNSA puede acogerse a las recomendaciones de salvaguardia, y colocarse como un referente «de actores en contextos urbanos que desempeñan un papel activo en el planeamiento y la realización de acciones de salvaguardia» (Ministerio de Cultura, 2020, p.8); promoviendo investigadores, asesores del registro, en brindar apoyo para la preparación de expedientes a los de portadores, además, de generar actividades de promoción y difusión del patrimonio cultural inmaterial.

4.2 *Valor del patrimonio cultural inmaterial*

Respecto a la difusión, visibilización y recreación de conocimientos y expresiones del PCI en la universidad, a criterio de los estudiantes encuestados, entienden como muy importante (88,8%) su implementación. Pero con medidas de protección simbólica y diversidad local-nacional, los estudiantes al respecto sostienen que estas medidas en la universidad son irregulares y muy inadecuadas en 87,6%, debido al desconocimiento de los criterios de valorización propuestos por los organismos competentes. Siendo insuficientes las acciones realizadas por la universidad para dar valor al PCI.

Por otro lado, se observa un bajo conocimiento de los estudiantes respecto al marco normativo vigente (6,3%) que regula la salvaguardia del PCI. La universidad toma muy poco en cuenta las políticas culturales en la construcción de un estado pluricultural e intercultural; existiendo un correlato del bajo índice de respeto (37,5%) hacia la condición étnico-cultural en la enseñanza aprendizaje universitaria. Algunos alumnos expresan la presencia de discriminación indirecta, baja valoración cultural y respeto de sus costumbres entre estudiantes, exigiendo prácticas continuas y ambientes inclusivos.

En este sentido, la Convención de la Unesco, enfatiza el gran desafío y necesidad de salvaguardar las expresiones culturales del PCI para las generaciones futuras, desde una visión integradora. «No solo respetándolas sino dándolo a conocer. Esto implica garantizar que los jóvenes puedan apropiarse del patrimonio, enorgullecerse de él y renovarlo» (Azoulay, 2020).

4.3 *Expresión de identidad cultural en el espacio universitario*

El estudio identifica cómo los conceptos de «transmisión cultural» e «identidad colectiva» se ven desafiados en contextos urbanos y burocráticos, mostrando cómo en la práctica dicho patrimonio puede quedar marginado por un enfoque normativo inflexible cerrado, poco democrático y participativo.

En definitiva, el patrimonio busca reflejar un marcador identitario, es decir, mostrarlo, promoverlo activamente, valorarlo, al mismo tiempo se construya identidad mediante comunicación, difusión dentro y fuera del país, y en el resto del mundo. El estudio identifica un porcentaje de estudiantes, hombres y mujeres, reconocen sus expresiones, conocimientos, y prácticas relacionadas con la cultura viva; si lo aplican el 31%, poco el 59%, no lo realizan el 10%; probablemente por la falta de mayor sensibilización hacia una identidad abierta y sostenida.

A continuación, se analiza la relación de componentes de la categoría identidad cultural en el entorno de una universidad pública. El propósito, es conocer cómo el comportamiento de una categoría repercute en el resto.

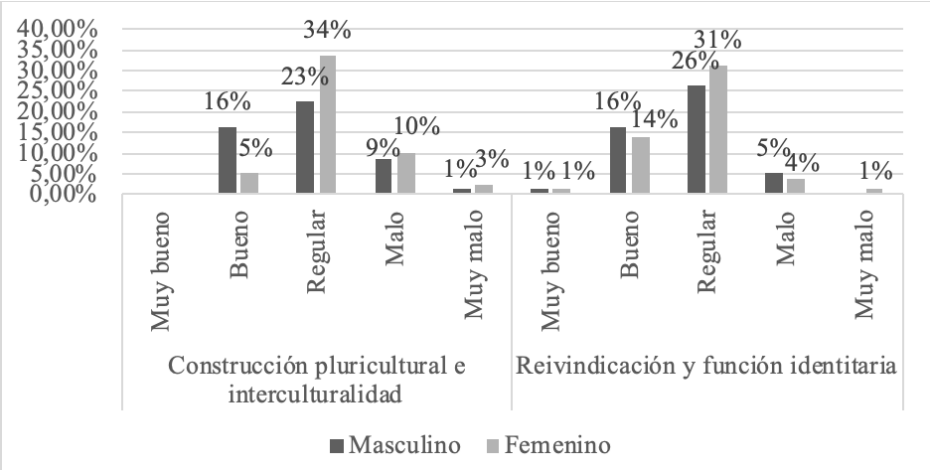


Figura 1: Subcategorías de la Identidad Cultural
Fuente: Elaboración propia, encuesta 2025.

A través de la figura 1, se observa que, la construcción pluricultural e intercultural y, la reivindicación de la función identitaria en la universidad presenta una relación proporcionalmente igual; ambos géneros colocan a las dos dimensiones en un nivel promedio de 28,5%, respectivamente. Muy probablemente se deba a la mínima sensibilización y tratamiento sobre identidad cultural en los planes curriculares y extracurriculares, con muy pocos espacios de recreación sin objetividad del tema, disminuyendo la posibilidad de expresar y visibilizar el sentido de pertenencia e identidad cultural individual y comunitario.

Esto muestra los pocos esfuerzos de la universidad por reivindicar los derechos culturales, colectivos de los pueblos. Asimismo, se observa que los alumnos no tienen claro el concepto de PCI, sólo el 19% y 23% señalan una breve referencia del término.

En el análisis estadístico de la categoría patrimonio cultural inmaterial y las otras dos categorías, ésta presenta diferencias significativas en cuanto a las prácticas de la cultura viva, la participación y difusión del PCI, predominando el nivel regular (50,0%) de los resultados; obteniendo la misma tendencia significativa para las categorías valoración cultural (60.0%) e identidad cultural (57,5%).

5. Conclusiones

Se concluye que existe un nivel medio-bajo de valoración del patrimonio cultural inmaterial en la facultad de Ciencias Histórico-Sociales y en el contexto de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.

Las manifestaciones culturales se difunden y promueven escasamente en el ámbito académico extracurricular, lo que conlleva a un progresivo desapego e indiferencia de los jóvenes hacia sus elementos culturales, afectando directamente su identidad.

Esta situación demanda una profunda reflexión por parte de las autoridades y tomadores de decisión, con el fin de reorientar los planes y programas institucionales, poniendo énfasis en la promoción, salvaguardia y correcta interpretación de lo que debe —y no debe— ser considerado patrimonio cultural inmaterial para el país.

Referencias

Azoulay, A. (2020). *15.ª reunión del Comité Intergubernamental, Unesco.* https://ich.unesco.org/es/noticias/

Comboni, S. y Juárez, J.M. (2013). *Las interculturalidad-es, identidad-es y el diálogo de saberes.* Reencuentro, 66, pp. 10-23.

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos –Dibam (2005). *Memoria, cultura y creación. Lineamientos políticos.* Documentos, Santiago-Chile. En: https://www.patrimoniocultural.gob.cl

Duche-Perez y Mamani-Daza (2024). Llamas, Barter and Travel Tituals: An Ethnographic study on the Esquela Tusuy dance of the Uchumiri peasant community, Condesuyos, Perú. *Religions* 15(5), 534. https://doi.org/10.3390/rel15050534

Góngora, G. (2023). *Género, Interculturalidad en el Programa de Becas Universitario, Arequipa (Perú): Reflexiones sobre la igualdad y las diferencias. HUMAN Review*, 2023, 02-11. https://doi.org/10.37467/revhuman.v12.4701

Mamani, L.; Franco, C.; Concha, L. y Carpio, K. (2022). Los bordados del valle del Colca como patrimonio cultural de la nación. *Universidad, Ciencia y Tecnología* 26, 33-41. https://doi.org/10.47460/uct.v26i117.658

Ministerio de Relaciones Exteriores (2024). *El Perú y Unesco suscriben acuerdo por la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina.* https://www.gob.pe/institucion/rree/

Ministerio de Cultura (2020). *Guía para la confección de inventarios sobre el patrimonio inmaterial en contextos urbanos*. Perú. https://repositorioarchivos.cultura.gob.pe/dpcn/anexos/

Ministerio de Cultura (2021). *Cerámica Awajún, Patrimonio Cultural de la Humanidad.* Perú. www.gob.pe/uploads/document/file/

Universidad de San Martín de Porras y Unesco (2023). *Conocimientos, técnicas y rituales a la renovación del puente Q'eswachaka.* https://catedraunesco.usmp.edu.pe/2023/09/26/

Universidad de San Martín de Porras y Unesco (2023). *El patrimonio oral y las manifestaciones culturales del pueblo Záp*ara *(Ecuador y Perú).* https://catedraunesco.usmp.edu.pe/

Unesco (2003). *El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.* https://ich.unesco.org/es/

Unesco (s.f.) *La peregrinación al santuario del Señor de Qoyllurit'i.*
https://ich.unesco.org/es/RL/la-peregrinacion-

Walsh, C. (2010) Estudios (inter)culturales en clave de-colonial. *Tabula Rasa*, 12, 209-227. https://doi.org/10.25058/20112742.393

17

CHARLOTTE PERRIAND Y EL DISEÑO OBJETUAL DEL PRESENTE: GENEALOGÍAS CRÍTICAS ENTRE MEMORIA MATERIAL Y CULTURA DIGITAL

Javier González Torres
Universidad de Málaga (España)

El presente texto nace en el marco del Proyecto de investigación JA.B3-05: «Los NFT y el arte actual. Nuevos paradigmas y problemática del criptoarte en la era de la tecnología blockchain» (UMA) y se incardina en los objetivos generales del IGIUMA.

1. Introducción

La arquitecta y diseñadora Charlotte Perriand (1903-1999) es una de las figuras más influyentes en la historia del diseño objetual industrial. Así lo confirma la historiografía contemporánea que, desde finales de la década de 1990, ha cuestionado críticamente las narrativas dominantes mediante enfoques culturales, postcanónicos y de género. Estas perspectivas interdisciplinares han contribuido a resituar sus proyectos, reconociéndolos como propuestas autónomas con identidad propia (McGuirk, 2021). Se ha documentado que Perriand no fue una mera colaboradora en estudios dirigidos por colegas masculinos de renombre, sino una protagonista decisiva en la reformulación humanista del racionalismo moderno (McLeod, 2003, pp. 10-15). Su mirada integradora, basada en un análisis contextual y comprometida con las dinámicas cotidianas de uso y entorno, se expresa en experiencias sensoriales ligadas a un pensamiento ético-político singular (Melgarejo Belenguer, 2011, pp. 45-50).

Este mismo proceder —que implica la articulación de forma y función desde una comprensión atenta a los materiales, los cuerpos y los espacios— puede observarse como constante en múltiples catálogos de diseño actuales. La vigencia de su enfoque se aprecia en propuestas que hoy se comercializan y se distinguen por sus soluciones funcionales, la atención a la ergonomía, los juegos volumétricos y el uso consciente de los componentes. Estas analogías permiten trazar un mapa de influencias que refuerza la persistencia del pensamiento perriandiano en los modos vigentes de concebir el objeto industrial y su relación con quienes

lo compran, utilizan e integran en sus entornos cotidianos. Esta constatación da pie a una revisión más estructurada del fenómeno, cuyas líneas de indagación se articulan en los objetivos que se presentan a continuación.

Esta continuidad no se limita al diseño de mobiliario físico. Algunos de los principios estructuradores de la obra de la diseñadora —entre ellos, la modularidad, la apertura compositiva, la participación activa de la persona usuaria o la articulación ética entre forma, función y entorno— resuenan en prácticas digitales actuales vinculadas al arte generado por código, los NFTs y las estructuras descentralizadas. En estos campos emergentes, donde interacción, variabilidad y distribución no jerárquica definen nuevas formas de producción simbólica, es posible reconocer afinidades con un modelo proyectual que, como el de Perriand, concibe toda pieza desde matices adaptables, abiertos y culturalmente situados.

2. Objetivos

Desde esta perspectiva, planteamos un recorrido que permita comprender el modo en el que los proyectos de Charlotte Perriand resuenan en la producción actual del diseño objetual. El enfoque adoptado no se limita a una mera comparación formal, sino que pretende profundizar en las conexiones conceptuales, culturales y técnicas que justifican la persistencia de tal legado.

En primer lugar, se propone analizar el alcance estético, técnico y simbólico de sus aportaciones a través de una lectura interdisciplinar que combine la historia del arte, la teoría del diseño y la cultura material. Esta aproximación permitirá establecer vínculos entre sus propuestas más conocidas y ciertos planteamientos actuales que, aunque no la referencian de forma abierta, siguen principios afines. Así mismo se busca identificar la presencia de constantes –entre ellas, la modularidad, la ergonomía, la honestidad material o la articulación espacial– expresadas en tanto soluciones válidas que unen el pasado reciente a la actualidad proyectual.

Este recorrido se completa, en segunda instancia, con una revisión de casos representativos —mobiliario, sistemas de almacenamiento o configuraciones interiores— en los que pueden comprobarse esas relaciones formales, funcionales o compositivas mencionadas. Así, se podrá visibilizar, por un lado, la influencia creativa de Perriand y, por otro, su papel precursor en la consolidación conceptual del 'habitar moderno'; sin duda, un apunte clave que redunda en una capacidad singular: que cada objeto industrial dialogue con las personas, los espacios y el tiempo.

3. Marco teórico

La figura de Charlotte Perriand se enmarca en una constelación compleja de referencias que, desde las primeras décadas del siglo xx, configuran un nuevo paradigma: el del diseño concebido en su condición de práctica social, ética y

cultural. Sus proyectos creativos deben comprenderse desde diversas dimensiones, abarcando aspectos formales, lógicas arquitectónicas, técnicas artesanales o formas de vida, a los que incorpora un claro posicionamiento político. Así mismo, su trayectoria evidencia una constante voluntad de diálogo entre pares enfrentados: tradición-innovación, localismo-globalidad, técnico-sensorial.

Formada en la École de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, de París, Perriand desarrolla —en paralelo a una corriente de pensamiento muy extendida que preludia la llegada de las vanguardias históricas— una sensibilidad crítica hacia el academicismo imperante, apostando por la experimentación de lenguajes asociados al mundo industrial. Su ingreso en el estudio de Le Corbusier y Pierre Jeanneret marca el inicio de una colaboración intensa —a veces infravalorada bajo marcos patriarcales (Lange y Pérez-Moreno, 2020)—, aportando valoraciones humanistas a la tendencia racionalista dominante en igualdad de condiciones que sus colegas varones. En este sentido, no se limita al cumplimiento de determinadas pautas formales, sino que tensiona el discurso al incorporar preocupaciones en la relación entre cuerpo, bienestar y condiciones prácticas de la vida diaria.

Su apuesta se configura bajo criterios de lectura transversal del objeto, entendido como estructura viva, pensada desde la escala misma de cada persona, su experiencia y el entorno del que va a formar parte. Desde sus primeras propuestas en acero tubular hasta los sistemas modulares realizados en madera curvada —incluyendo el bambú—, se aprecia una inclinación constante por la ergonomía, la adaptabilidad y el confort adaptativo. Así, su pensamiento converge con ciertas búsquedas iniciadas en la Bauhaus, aunque desde una óptica más orgánica, menos sistemática y mejor adaptada a realidades cotidianas concretas.

En este sentido, la relación que establece con las tendencias vanguardistas no es mimética; más bien, electiva. Por ejemplo, en sus estanterías *Nuage* se perciben ecos del neoplasticismo de Mondrian en el equilibrio compositivo derivado de la secuencia premeditada de llenos y vacíos cromáticos. Y, de igual manera, los guiños a las propuestas de De Stijl o Rietveld se advierten en proyectos de microarquitecturas, elaboradas desde la flexibilidad del uso habitual y no tanto desde la rigidez programática.

Uno de los aspectos más determinantes en la consolidación de su pensamiento será su estancia en Japón entre 1940 y 1942, ampliada con posterioridad a Indochina. El contacto establecido en dichos territorios con sistemas constructivos tradicionales, el análisis de la estética del vacío, el empleo de materiales autóctonos o el sentido ritual conferido a los espacios –con independencia del ámbito privado o público– supone un giro decisivo en sus planteamientos (Barsac, 2014). La incorporación de esas inspiraciones en su quehacer habitual confluye en un novedoso lenguaje conceptual y matérico, único, proyectado en piezas como la *Double Chaise Longue* o los sistemas de almacenamiento flotantes.

La diseñadora también estableció vínculos significativos con otras geografías del sur global, como Marruecos y Brasil, cuya influencia se percibe en la maduración de su planteamiento proyectual. En sus visitas al Magreb —documentadas en archivos gráficos y referencias indirectas en sus memorias— Perriand se in-

teresó por la economía de medios en la construcción doméstica, la organización flexible de los interiores y el uso de materiales naturales –cerámica, adobe o fibras vegetales–, en una suerte de diálogos transnacionales entre costumbres autóctonas y diseño industrial (Stefanelli, 2020). Los citados elementos no aparecen de forma literal en sus diseños posteriores, pero sí están presentes a través de adaptaciones conceptuales en estructuras modulares más livianas, textiles móviles y soluciones de almacenamiento de baja altura.

En el caso de Brasil, su colaboración con Lucio Costa y Oscar Niemeyer sirve para formalizar un cruce entre el pensamiento modernista europeo y estrategias arquitectónicas tropicalistas. La noción de confort climático, la integración con el paisaje y el uso del color en calidad de articulador espacial se integran en ensayos espaciales que conjugan estandarización y expresividad. Estas experiencias enriquecen su gramática expresiva y consolidan, además, una visión cosmopolita, atenta a lo situado, al gesto cotidiano y a la dimensión colectiva del habitar.

La actualidad de sus propuestas se resignifica a la luz de los debates que, hoy en día, se efectúan a grandes rasgos sobre sostenibilidad, diseño afectivo, ética de los materiales o producción localizada. Su manera de entender la relación entre el ser humano y el objeto, como también entre forma y uso, así como entre tradición y tecnología, resulta especialmente fértil para repensar la función social del diseño objetual de raíz industrial desde una perspectiva crítica, inclusiva y atenta a la experiencia.

4. Metodología

Este trabajo adopta una metodología de análisis cualitativo basada en la revisión comparativa de fuentes bibliográficas, documentales y visuales. Para ello se plantea un enfoque transversal que contempla dimensiones matéricas, culturales, estilísticas y simbólicas vinculadas a la producción industrial de objetos que, a su vez, tiene en cuenta que cada configuración exige la identificación de claves contextuales de naturaleza geográfica, política y social.

La estrategia se apoya en tres niveles de lectura: en primer lugar, el estudio de proyectos representativos firmados por Charlotte Perriand, identificando constantes de su pensamiento ancladas a principios ético-funcionales; en segunda estancia, el cruce de dichas experiencias con catálogos actuales, observando cómo determinadas soluciones volumétricas, ergonómicas o materiales encuentran eco en productos actuales; y, finalmente, se llega a una interpretación desde perspectivas historiográficas críticas que prestan atención a los estudios de género, la cultura visual y la historia del diseño industrial como disciplinas convergentes.

Para ello, se ha llevado a cabo una revisión de fuentes primarias –catálogos razonados, archivos fotográficos o escritos de la propia autora– y estudios recientes que han contribuido a revisar su legado desde posicionamientos epistemológicos novedosos. Esta selección documental permite reconocer influencias directas, conformando un campo de resonancias donde la figura de Perriand se despliega en tanto que precedente de prácticas proyectuales actuales.

5. Resultados

Con la intención de evaluar la vigencia de las claves argumentativas inherentes al diseño de Charlotte Perriand, proponemos una lectura comparativa centrada en dos objetos paradigmáticos de su catálogo, elegidos por tres razones fundamentales: ambas piezas condensan con precisión los valores conceptuales, técnicos y estéticos que definen el ideario innovador de la diseñadora; han sido objeto de reediciones, exposiciones y adaptaciones museográficas recientes, pudiéndose rastrear su recepción crítica; y han generado un campo fértil de influencias en firmas actuales, visibles tanto en configuraciones formales como en decisiones matéricas y disposiciones espaciales.

Por lo tanto, la comparación que establecemos se estructura en torno a cuatro ejes principales: materialidad, concepto, utilidad y dimensiones. Así, observaremos las similitudes formales a fin de identificar correspondencias proyectuales que atraviesan generaciones, contextos y tradiciones diversas. Esta estructura de estudio se apoya en el examen de fuentes primarias —documentos de época, fotografías, catálogos de reedición y secundarias, estudios especializados, webs comerciales y bibliografía académica— siguiendo una perspectiva transversal que conecta la historia del diseño con la cultura material y las prácticas sociales. Los resultados, por tanto, se plantean a modo de bloques complementarios, incluyendo referencias a los ecos proyectados sobre el diseño en objetos del presente.

5.1 *Double chaise longue: descanso compartido, materialidad cálida y relación gestual*

Diseñada entre 1952 y 1955, la *Double chaise longue* representa una evolución del modelo *LC4*, codiseñado por Perriand junto a Le Corbusier y Jeanneret. Sin embargo, a diferencia de aquella emblemática pieza del racionalismo temprano, el proyecto derivativo se lleva a cabo desde una lectura más orgánica, íntima y colaborativa del uso compartido del espacio. No en vano, en la propuesta se ahonda en la funcionalidad técnica hasta convertirla en una microarquitectura afectiva, pensada para ser ocupada por dos personas con autonomía y simultaneidad.

Desde el punto de vista material, se sustituye el primitivo acero tubular por una estructura de madera maciza –abeto o pino, con preferencia–, trabajada con precisión artesanal. Esta decisión introduce una temperatura visual y táctil completamente distinta, en sintonía con la evolución del pensamiento de Perriand tras su estancia en Japón e Indochina. La elección del tapizado —cilindros textiles de color rojo con apoyacabezas en tonos contrastantes morado, azul o amarillo— añade una dimensión cromática al conjunto que no compromete su sobriedad formal sino que, incluso, refuerza la dimensión lúdica del diseño (McLeod, 2004; Barsac, 2014).

La idea que subyace es la de generar espacios de intimidad compartida. El perfil en 'Z' expandida permite que quien haga uso de ella disponga de una superficie de apoyo individual, lo suficientemente cercana para facilitar el diálogo gestual y visual. A diferencia de otros diseños contemporáneos, como el *Crossed*

double seat de Muller Van Severen (2012), que impone una interacción oblicua, lateral y algo forzada, el proyecto de Perriand ofrece una postura paralela más natural, cómoda y significativa (Yudina, 2015). La tensión entre estructura rígida y soporte ergonómico revela una preocupación por el bienestar físico y la experiencia corporal como ejes del diseño y las relaciones afectivas.

Desde el punto de vista utilitario, no se trata de una pieza pensada para el uso intensivo o el trabajo funcional. Al contrario, se concibe para el descanso, la contemplación o el encuentro íntimo siempre en espacios amplios —galerías, salones, áreas de espera o ambientes *lounge*—. La ergonomía del diseño, con apoyos cervicales y lumbares bien resueltos, la convierte en una pieza confortable incluso en usos prolongados, sin renunciar a su carácter definitorio de escultura autónoma.

Las dimensiones amplias del objeto, su inclinación curvada y su altura baja ocupan un lugar destacado como pieza estructurante dentro del espacio arquitectónico. La *Double chaise longue* no se funde con el entorno en el que se ubica; más bien, lo articula. En este sentido, la pieza actúa en tanto anclaje visual que delimita zonas sin necesidad de tabiques, guiando la circulación y generando focos de atención espacial (McGuirk, 2021). En su versión expuesta en la *Proposition d'une Synthèse des Arts* (Tokio, 1955), se acompañó de elementos textiles diseñados también por la propia Perriand, dispuestos a modo de marcos escenográficos; una intención que refuerza el papel de la pieza cual núcleo espacial dentro de una coreografía sensorial más amplia (Perriand, 1998).

5.2 *Estantería Nuage: modularidad viva, identidad visual y versatilidad compositiva*

Concebida por Perriand hacia 1940, esta pieza constituye una de las aportaciones más innovadoras al diseño moderno y, al mismo tiempo, uno de los objetos más influyentes en la evolución posterior del mobiliario contemporáneo. Lejos de tratarse de una estantería convencional, la *Nuage* es una estructura mutable, pensada para ser reorganizada en función de las necesidades de quien la use e, incluso, articularse de forma que modifique la percepción del espacio en el que se inserta. Como elemento bifacial-mural, suspendido o autoportante, puede actuar de almacenaje, en tanto que biombo o separador visual. La traducción de su nombre, 'nube', remite de por sí a la disposición rítmica y libre de sus volúmenes configuradores, inspirándose en las formas flotantes que la diseñadora observó en la villa imperial de Katsura, en Kioto.

Desde el punto de vista de la materialidad, la propuesta supone una síntesis entre la tradición artesanal y la innovación técnica. En las versiones desarrolladas para Air France, instaladas en las sedes de la compañía de vuelos francesa en Tokio y Osaka entre 1959-1960, Perriand empleó baldas de madera de abeto chapado en roble sobre estructura de MDF lacado en negro, combinándolas con puertas correderas de aluminio anodizado o lacado en colores vibrantes —rojo, azul, verde o amarillo—. Semejante combinación entre materiales nobles y técnicas modernas dota al objeto de ligereza visual, encarnando, a su vez, una ética del diseño atenta

a la honestidad matérica y al diálogo entre lo natural y lo industrial. Siguiendo a Stefanelli (2020), estas decisiones no son solo formales sino, por supuesto, conceptuales; devienen de la necesidad de establecer vínculos con la tradición japonesa del *mingei*, revalorizada por la propia Perriand en sus textos y exposiciones durante su estancia asiática.

En el eje conceptual, *Nuage* despliega una lectura avanzada del mobiliario como sistema relacional, abierto y participativo. La asimetría compositiva, el juego entre llenos y vacíos, la combinación cromática de los paneles móviles y la disposición ortogonal de sus elementos remiten a influencias del neoplasticismo –como ya indicábamos– pero no desde una mímesis formal; al contrario, su intención deviene del sentido de apropiación activa del equilibrio y la modulación, convertidos en principios vitales del espacio habitado (Terrón-Laya, 2019). Como se infiere del montaje realizado en la exposición *Sentaku - Dentō - Sōzō –Selección-Tradición-Creación* (Tokio, 1941)–, la diseñadora dispone tapices, alfombras y tarimas que acompañan a sus estanterías para reforzar, así, su carácter arquitectónico, en consonancia con los principios de la estética japonesa y las tradiciones domésticas del *shōji* y del tatami (Perriand, 1998, pp. 130-131).

Respecto a su utilidad, la *Nuage* excede la categoría de estantería para actuar de dispositivo flexible de almacenamiento que permite múltiples usos en entornos domésticos, corporativos o museográficos. Puede albergar libros, archivos, objetos decorativos; e, incluso, funciona de fondo estructurante de una estancia. Tal versatilidad se ve ampliada por la posibilidad de alternar las puertas y dejar huecos abiertos o cerrados según el criterio de cada persona usuaria. Estamos pues ante una microarquitectura interactiva en la que el diseño modular propone posibilidades de reorganización infinitas, reforzando el rol del habitar a través de la libertad con la que opera quien ocupe el espacio y decida su configuración visual-funcional.

Según el contexto de producción y los usos previstos, las dimensiones también cambian. Los modelos comercializados por Cassina en la actualidad siguen patrones similares a los originales, aunque adaptados a necesidades propias del presente. En su versión estándar, las baldas horizontales miden aproximadamente 192 cm de largo, con una profundidad entre 18 y 30 cm según el módulo; por su parte, las verticales –estructuras metálicas que definen las celdas– alcanzan alturas cercanas al metro. Este formato versátil permite su uso mural como instalación en medio del espacio habitable, generando divisiones interiores sin necesidad de compartimentación muraria. La ligereza visual derivada de estas proporciones y los materiales empleados convierten la estantería en una pieza de sólidas presencias, aunque desprovista de carga invasiva.

En su conjunto, *Nuage* expresa una comprensión avanzada del diseño en tanto sistema modular articulado, anticipándose además a muchas de las preocupaciones actuales: la adaptabilidad, la economía de medios, el respeto por los materiales y la interactividad con cada usuario/a. Se trata de un proyecto liminar entre arte, arquitectura y diseño cuya vigencia se constata en objetos que a día de hoy, la citan, reinterpretan o transforman desde nuevas lógicas

productivas y culturales. Como señala McGuirk (2021), su presencia en exposiciones retrospectivas internacionales no responde solo a una reivindicación histórica sino a la necesidad de entender el diseño como un lenguaje vivo, en diálogo constante con el tiempo y dotado de la capacidad de comprender las necesidades cambiantes.

5.3 *Diseños actuales en resonancia: continuidad proyectual en el siglo XXI*

El pensamiento proyectual de Charlotte Perriand sigue vigente en muchos ejemplos del diseño actual. Esta persistencia no depende en exclusiva de la reedición de sus piezas históricas; también se extiende a nuevas creaciones que asumen —a veces sin saberlo— principios similares. En lugar de replicar sus formas, estos proyectos contemporáneos comparten una sensibilidad común: el respeto por los materiales, la atención al cuerpo y al gesto cotidiano, la organización espacial desde la experiencia vivida y la modularidad ligada a sistema ético. Las obras actuales dialogan con su legado desde la relectura crítica y desde el uso activo de sus claves compositivas. En este sentido, tanto la *Double chaise longue* como la estantería *Nuage* actúan de referencias proyectuales abiertas desde las que se pueden trazar líneas de continuidad en objetos concebidos hoy bajo nuevas condiciones culturales y tecnológicas.

El estudio belga Muller Van Severen ofrece un ejemplo claro con su *Crossed Double Seat* (2012), una pieza concebida para la serie *Futures Primitives*. Su estructura ortogonal de acero lacado y las superficies cruzadas en cuero o tela definen un asiento compartido que evoca la idea de doble ocupación desarrollada por Perriand. La disposición en cruz, sin contacto frontal directo, favorece una relación lateral entre quienes lo usan. Esta elección espacial se aleja del confort introspectivo propuesto por la diseñadora francesa, pero mantiene la voluntad de repensar el gesto del estar y compartir. También se aprecia un respeto evidente por la economía formal, la precisión estructural y la honestidad material. En ambas propuestas, el mueble es una arquitectura mínima, capaz de intervenir en la experiencia relacional del espacio (Yudina, 2015).

En esa misma línea de experimentación se incardina la serie *Horizontals* (2000), diseñada por Shigeru Uchida en Japón. El sistema se compone de módulos individuales fijados a la pared, fabricados en madera de roble con puertas metálicas lacadas en distintos colores. La semejanza visual con *Nuage* es evidente, sobre todo en las versiones murales de esta última. Ambos diseños trabajan con la horizontalidad en tanto principio visual dominante, articulando franjas paralelas que combinan cerramientos móviles y vacíos abiertos. Las dos propuestas establecen ritmos, alternancias y juegos cromáticos que superan lo meramente funcional. Además, en ambos casos, se percibe la influencia del diseño japonés tradicional, tanto en el uso del color como en la relación del objeto con el entorno arquitectónico.

Otra propuesta que retoma esa lógica de la modularidad lúdica es *Magnetique* (2000), obra del diseñador Swen Krause para Nils Holger Moormann. En este caso, las cajas de contrachapado se adhieren mediante imanes a un panel de acero, lo que permite modificar la configuración sin necesidad de herramientas. Cada usuario/a puede reorganizar las piezas, desplazarlas o girarlas, de forma que el conjunto funciona al modo de un sistema abierto, participativo. Este gesto compositivo retoma la intención de *Nuage*, pero desde una lectura aún más libre. La estructura no se adapta únicamente al espacio sino, también, al momento y al deseo de quien la habita. Así, el objeto abandona cualquier fijeza formal y asume el cambio como parte de su identidad.

Junto a los citados proyectos, otros diseños prolongan los planteamientos de Perriand desde aproximaciones distintas. *Egal* (2001), también de Moormann, ofrece una estantería de celdas verticales y horizontales a las que pueden incorporarse una amplia variedad de accesorios: puertas, fondos o cajones. El ritmo visual recuerda a la trama compositiva de *Nuage*, aunque presenta una estructura más contenida y una vocación modular más rígida. Por su parte, *Zoll D* (1993), desarrollada por Buol y Zünd, plantea un sistema de cajas metálicas insertadas sin anclajes a una estantería ortogonal. La intención es crear una lectura unitaria del objeto a través de un lenguaje mínimo, casi gráfico. Aquí, la proximidad con las constantes proyectadas por la diseñadora francesa impacta sobre el juego de llenos y vacíos, en la linealidad de los volúmenes y en la claridad estructural, aunque aplicando un enfoque más técnico.

El sistema *Flat.C* (2008), diseñado por Antonio Citterio para B&B Italia, extiende la idea de la estantería modular hacia el ámbito tecnológico. Está pensado para alojar libros, dispositivos electrónicos y pantallas, organizándose según una retícula que permite múltiples composiciones. Aunque el acabado es más uniforme y el lenguaje más racionalizado, se advierte una continuidad con los principios de *Nuage*: organización abierta, uso del color como elemento estructurador y disposición espacial que define el ambiente. En ambos casos, el objeto funciona en una triple calidad: límite, soporte y activador del espacio doméstico.

Todos estos ejemplos muestran cómo el legado de Charlotte Perriand sigue vivo en el diseño del siglo XXI. Las formas han cambiado —al igual que los tiempos—, pero los principios continúan actuando como guías: modularidad, ligereza estructural, honestidad de los materiales y atención al gesto cotidiano. Sus objetos no han quedado anclados en la historia sino que dialogan por su atemporalidad con nuevas generaciones de creadoras y creadores que, a través de procesos técnico-formales distintos, comparten una misma preocupación por hacer del diseño proyectual de base industrial un medio para fomentar entornos cotidianos más versátiles, acogedores y conscientes.

Este horizonte proyectual mantiene su vigencia en un sentido poliédrico. Así, no se trata solo de una continuidad formal; también subyace desde su misma configuración conceptual una lógica abierta, adaptable y crítica. Las obras actuales que se inscriben en esta genealogía no reproducen un estilo o tendencia concreta, sino que asimilan una manera de pensar el diseño: aquella que lo sitúa como una práctica situada, consciente y transformadora.

6. Conclusiones

Este trabajo ha permitido el análisis detallado de la actualidad del pensamiento proyectual argüido por Charlotte Perriand mediante una combinación instrumental basada en la historia del diseño, los estudios culturales y el análisis matérico. A través del acercamiento llevado a cabo sobre dos de sus más conocidas propuestas y su prolongación diferenciada en proyectos actuales, se ha constatado que numerosas decisiones formales, técnicas y espaciales mantienen su trascendencia. La atención al cuerpo, la modularidad como principio estructural, la honestidad en la elección de materiales y la flexibilidad en el uso siguen configurando líneas de sentido en la dinámica objetual. Una permanencia que va más allá de la mera admiración estética al integrarse en una práctica conectada a la experiencia cotidiana y a la mirada ética ejercida sobre la cultura material.

El estudio de Perriand no debe limitarse su figura individual ni entenderse como una reivindicación aislada. En efecto, su caso resulta ejemplar; y, al mismo tiempo, representa una entrada posible a un corpus de creadoras mucho más amplio cuyo estudio resulta nodal para la percepción transformadora del diseño moderno. Aino Aalto, Clara Porset, Greta Magnusson Grossman, Eileen Gray, Gae Aulenti o Nanna Ditzel, por citar algunos nombres concretos, ofrecieron propuestas creativas que conjugan funcionalidad, atención al entorno, empatía y compromiso cultural. Muchas de sus propuestas aún resuenan en productos industriales que incorporan dispositivos plegables, estructuras modulares, materiales naturales o configuraciones espaciales adaptables. Unas prácticas que, empero, no surgen de la nostalgia sino del reconocimiento: cada desafío contemporáneo requiere de respuestas plurales y enfoques críticos; herramientas que se llevan ensayando desde décadas atrás, no pudiendo ser ignoradas por planteamientos adánicos.

Desde esta perspectiva, el análisis de Charlotte Perriand funciona como base metodológica para relecturas amplias. Su obra encarna una actitud programadora que no se reduce a la solución técnica de problemas funcionales sino que articula maneras de entender la vida y de relacionarse, a su vez, con los objetos, los espacios en los que estos se insertan y las concepciones del confort marginales, contrarias a las normas establecidas. El diseño se presenta así a modo de lenguaje estructurador de relaciones y activador de los sentidos, uniendo el terreno de lo simbólico al de lo práctico. Por lo tanto, el estudio de su trayectoria —así como el de las otras autoras citadas— permite reorientar la historia del diseño hacia dimensiones que atiendan a experiencias múltiples, a menudo relegadas por narrativas hegemónicas que excluyen aportes esenciales y privilegian otros, dejando incompleto el desarrollo cultural de la disciplina.

En el marco de los debates actuales sobre diseño y cultura visual, resulta pertinente proyectar las reflexiones aquí desarrolladas hacia entornos tecnológicos que están redefiniendo los modos de concebir, producir y circular objetos simbólicos. Aunque este estudio se ha centrado en propuestas físicas de raíz industrial, los principios que lo sustentan —modularidad, participación, ética material y

articulación entre forma y uso— abren líneas de lectura útiles para interpretar prácticas digitales contemporáneas. Algunas manifestaciones del criptoarte, la arquitectura generativa o los NFT trabajan también con nociones de descentralización, variabilidad formal y diseño relacional. Acercarse hoy a la obra de Perriand supone la puesta en marcha de un ejercicio de memoria que, a su vez, comporta la activación de una genealogía crítica capaz de iluminar las dinámicas proyectuales que operan en contextos digitalizados.

La revisión pautada de estas contribuciones implica, además de una comprometida labor historiográfica, la proyección de esas referencias, firmadas por diseñadoras, hacia el presente. La comprensión de cómo se perciben las formas con las que habitamos, usamos y compartimos objetos cotidianos lleva a plantear cuál es la función social que en la actualidad tiene el diseño industrial. Usando a Perriand de hilo conductor y dejando la puerta abierta a futuras prospecciones desde lo actual en trayectorias de diseñadoras históricas, puede afirmarse que los proyectos desarrollados por esta constituyen también un gesto cultural. Y, detrás de este, hay decisiones que impactan de manera directa con la organización de la propia vida –personal o colectiva– de cada individuo: sus ritmos, sus cuidados, sus vínculos afectivos. El diseño, desde este posicionamiento humanista, no es solo una cuestión de formas; más bien se trata de una manera de situarse y pensar el mundo.

Referencias

Barsac, J. (2014). *Charlotte Perriand et le Japon*. Norma.

Lange, T. y Pérez-Moreno, L.C., 2020. Architectural Historiography and Fourth Wave Feminism. *Architectural Histories* 8 (1), 1-10 DOI: http://doi.org/10.5334/ah.563

Melgarejo Belenguer, M. (2011). *La arquitectura desde el interior (1925-1937): Lilly Reich y Charlotte Perriand.* Arquia

McGuirk, J. (2021). *Charlotte Perriand retrospective*. Design Museum London

McLeod, M. (2003). *Charlotte Perriand: Designer, Feminist, Revolutionary*. MoMA.

Perriand, C. (1998). *Charlotte Perriand: Un art d'habiter, 1903-1999.* Catálogo de exposición. Fondation Louis Vuitton

Stefanelli, A. (2020). The Art of Daily Life Objects. Charlotte Perriand and Clara Porset Dialogue with Tradition. *PAD* 18 (13), 196-213.

Terrón-Laya, M. (2019). Vanguardia y humanismo: aportes femeninos al diseño moderno. *Revista Arte y Sociedad,* 33, 121-136

Yudina, A. (2015). *Design by Women: Charlotte Perriand, Nanna Ditzel, Gae Aulenti, Eileen Gray, Zaha Hadid and Others.* Thames & Hudson.

18

ADICIÓN DE MANÍ (*ARACHIS HYPOGAEA*) EN EL PROCESAMIENTO DE ALFAJORES Y SU IMPACTO SENSORIAL Y EN LA COMPOSICION QUÍMICA

Dániza Mirtha Guerrero-Alva
Universidad Nacional del Callao (Perú)
Renato Motta-Guerrero
Universidad Ricardo Palma (Perú)

Este texto corresponde a la línea de investigación que promueve el estudio de alimentos nacionales en la Universidad Nacional del Callao.

1. Introducción

El origen etimológico del alfajor proviene del árabe hispánico *fašúr, alajú*, y del persa *afšor*; significando jugo según el Diccionario Enciclopédico Español (2010), además el término *alajú* aparece en un escrito en idioma alemán de Guzmán de Alfarache correspondiente al año 1599, quien alude a un caballero que ha tenido por uso y costumbre el consumo de rosquillas de alfajor; este hecho también ha sido recogido en el Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española (1933-1936) (RAE, 2013). El arabismo regional alfajor en las nuevas tierras indoamericanas, se hizo común a todos los lugares, pero su confección pasó a diversificarse; y así ha quedado registrada la opinión de un joven botánico burgalés que en el año 1786 observó que en Perú se preparaba alfajores de almendrillas, maní y otras semillas (Ruiz, 2007, p. 120).

Al alfajor se le define como una golosina compuesta por dos rodajas delgadas de masas adheridas una a otra con dulce y a veces recubierta de chocolate, merengue y otros, pero también puede contener coco, harina de yuca, papelón, piña y especias (RAE, 2001).

Actualmente, podemos encontrar una gran diversidad de alfajores en base a fórmulas antiguas y tradicionales, que aún se producen en las diferentes regiones, como los alfajores de bizcochuelo, los alfajores fritos, los alfajores de Jesús, diferentes variedades de alfajores de manteca y de penco, así como los alfajorillos; siendo preparados con harina de trigo, huevos enteros o sólo las yemas pero

también puede usarse sólo las claras; con chuño, leche, pisco, coñac, anisado, o agua; manteca, mantequilla, aceite de oliva, sal y azúcar (Olivas, 1990).

Desde los aspectos productivos y de costos se puede considerar que las fórmulas de alfajor se asemejan en muchos casos a las de galletas, que son productos de consumo masivo por sus costos asequibles (Hrusková y Švec, 2015), y que pueden ser preparados con otras harinas sucedáneas para innovarlo o mejorar su valor nutricional, como lo experimentado por Schneider (2023), de allí que se proponga en este estudio la adición de maní en polvo en una fórmula de alfajor económica a fin de incrementar sus nutrientes haciéndolos no sólo muy agradables sino también más beneficiosos para la salud.

2. Marco Teórico

El maní pertenece al género *Arachis* y a la familia Fabaceae, es originario de América del Sur y fue domesticado por los incas; se conoce 80 especies, aunque la más valiosa desde el punto de vista económico es *Arachis hypogaea L.*; actualmente se le cultiva en todos los continentes, especialmente en Asia, África, América del Norte y América del Sur, donde se le conoce comúnmente como maní (Montero, 2020).

En cuanto al procesamiento, estas semillas se consumen hace más de 5000 años, ya sea tostadas, en chicha, o como harina, y actualmente bajo la forma de salsas, aceite de maní, snacks dulces o salados, bebidas de maní, con yogurt o ensaladas, chocolates y barras energéticas (Çiftçy y Suna, 2022).

Por otro lado, según Gonzáles (2016), el valor alimenticio del maní es impresionante, pues no solo es rico en proteína y fibra, sino que contiene trece vitaminas y veintiséis minerales como potasio, manganeso, cobre, calcio, magnesio, hierro, selenio y zinc; el maní es efectivo en la lucha contra las enfermedades nerviosas y el alzhéimer, así como en infecciones virales y fúngicas; regula el azúcar en la sangre, ayuda a la absorción del calcio y permite metabolizar mejor las grasas y los hidratos de carbono.

El maní tiene un alto contenido de ácido oleico (Arya et al., 2024) y muchos componentes bioactivos como los compuestos fenólicos, estilbenos, lignanos, y fitoesteroles, relacionados con la disminución del riesgo de diversas enfermedades (Jung et al., 2020); el ácido p-cumárico presente en el maní reduce la producción de nitrosaminas carcinogénicas y minimiza las posibilidades de cálculos biliares (Toomer, 2018); y el 3-isopentenil resveratrol presente, es un potente antioxidante que se incrementa mediante el remojo, secado y ebullición del maní; por otro lado, la ubicación de los polifenoles en el maní no es uniforme sino que varía según la parte de la que se extraiga; ya sea la piel, la cáscara o la pulpa (Zhao et al., 2012).

Según Wang (2016) el valor biológico de la proteína de maní es 59, la utilización neta de la proteína es 51 y la digestibilidad pura alcanza el 90 %; además, el valor nutricional de la proteína de maní en polvo se asemeja a la

proteína animal y el contenido de proteína es 2.7 veces mayor que el de la carne de res, 3.3 veces mayor que el de la carne magra, 3.8 veces que el de huevo y 16.7 veces que el de la leche, lo que le otorga muchas posibilidades de aplicación en alimentos.

También se considera al maní como un alimento funcional, porque favorece la inmunonutrición, práctica basada en la administración de ciertas sustancias nutritivas como la arginina, la glutamina y la vitamina D que además de nutrir tienen una acción terapéutica sobre la respuesta inmunológica, la cicatrización de heridas y el proceso de recuperación en general (García, 2023).

3. Objetivos

El objetivo del presente estudio fue determinar cuál es el porcentaje máximo de maní tostado en polvo que puede sustituir a la harina de trigo en una fórmula económica de alfajor, con la máxima valoración sensorial en los ítems de color, olor, sabor y textura. Como están reconocidos los componentes del maní (Arya et al., 2024), su adición debería tener un impacto en la composición química del alfajor y en los componentes más importantes de la grasa del producto obtenido, de allí que sea importante el análisis químico de las tapas de alfajor con maní de mayor calidad estética.

4. Metodología

Materiales: Maní tostado (*Arachis hypogaea var. Peruvianus*).

Equipos de pastelería de la marca NOVA.

Análisis químico del maní tostado en grano y de la harina de trigo pastelera según los métodos de la AOAC (2000).

Molienda del maní y determinación del rendimiento del proceso.

Sustitución de la harina de trigo por maní en polvo en la fórmula económica de alfajor (compuesta de harina de trigo, margarina multiuso y yema de huevo) denominada control, en los porcentajes de 50%, 56%, 62% y 68%.

La metodología empleada para determinar el mayor porcentaje de maní añadido a la fórmula de alfajor con mayor puntaje estético fue mediante un análisis sensorial haciendo uso de una escala hedónica de nueve puntos donde el valor uno equivale a que desagrada extremadamente y el valor nueve que agrada extremadamente, considerando los ítems color, olor, sabor y textura, y cuyos resultados fueron analizados estadísticamente mediante un análisis de varianza (ANOVA) y un software de Excel.

Análisis de la composición química de las tapas de alfajor control, y de las tapas de alfajor conteniendo el porcentaje máximo de maní en polvo, así como los principales componentes de la grasa presente en ambos tipos de muestra, mediante los métodos de la AOAC.

5. Resultados

Inicialmente, se efectuó el análisis químico del maní (*Arachis hypogaea*) tostado en grano, en el que se obtuvo los resultados que se exponen en la Tabla 1.

Componente	Cantidad
Proteína	26 g/100 g
Grasa total	50 g/100 g
Grasa saturada	6.5 g/ 100 g
Grasa monoinsaturada	41 g/100 g
Grasa poliinsaturada	2.5 g/100 g
Ácidos grasos trans	0.0 g/100 g
Colesterol	0.0 g/100 g
Carbohidratos disponibles	11 g/100 g
Azúcares totales	8.6 g/100 g
Fibra	9.0 g/100 g
Sodio	2.0 mg/100 g
Energía	598 kcal/100 g

Tabla 1. Composición del maní (Arachis hypogaea) tostado en grano. Fuente: Elaboración propia.

Los resultados del análisis fisicoquímico del maní determinaron mayor contenido de proteína, grasa, azúcares totales, fibra dietética, energía y ácidos grasos monoinsaturados (MUFA); pero menor contenido de carbohidratos, ácidos grasos saturados (SFA) y ácidos grasos poliinsaturados (PUFA), en comparación con lo reportado por Arya et al. (2024), lo que posiblemente se deba a una diferencia varietal.

En cuanto a los análisis químicos de la harina de trigo (*Triticum aestivum*) pastelera industrial, los resultados se citan a continuación en la siguiente tabla 2.

Componente	Cantidad
Proteína (Nx6,25)	9.8 g/100 g
Grasa	2.1 g/100 g
Humedad	10.9 g/100 g
Ceniza	3.1 g/100 g
Fibra cruda	1.9 g/100 g
Carbohidratos	72.2 g/100 g
Energía	346.9 kcal/100 g
Acidez	0.02 g/100 g
pH	6.67

Tabla 2. Composición proximal de la harina de trigo (*Triticum aestivum*) pastelera industrial. Fuente: Elaboración propia.

La composición proximal de la harina industrial pastelera nacional fue diferente a la reportada por Amankwah et al. (2022), por su mayor contenido en proteína y carbohidratos, pero con menor contenido de ceniza, grasa, y fibra cruda, respecto a la harina usada en el experimento; de acuerdo a los valores de energía hallados, la harina nacional tuvo 346.9 kcal/100 g, valor que depende de la composición proximal resultante, y que fue menor a las 365.64 kcal/100 g reportadas por Raihan y Saini (2017) en harina de trigo.

Seguidamente, se muestra el flujo de producción de maní (*Arachis hypogaea*) tostado en polvo correspondiente a la figura 1, con un rendimiento de 98.96%.

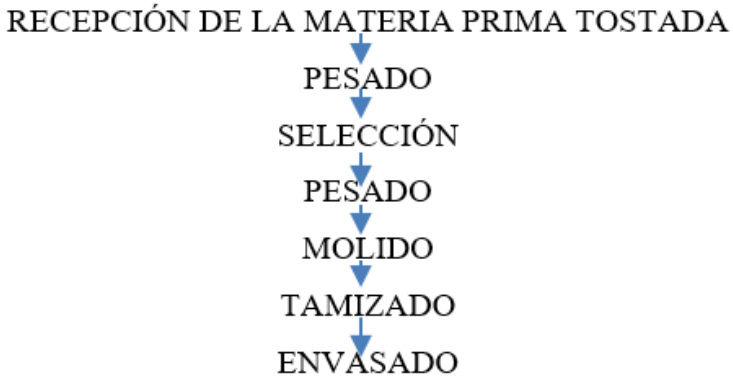


Figura 1. Flujo de producción de maní (*Arachis hypogaea*) en polvo.
Fuente: Elaboración propia.

El tostado de maní mejora las características sensoriales del producto además de reducir la carga bacteriana y hongos productores de aflatoxinas; sin embargo, es importante la temperatura y el tiempo de tostado ya que estas variables de proceso pueden influir en la pérdida de las vitaminas tiamina y E, pero no así la vitamina B2 que es muy estable a alta temperatura, así como la vitamina B3, considerada esta última como la vitamina más estable del maní (Bonku y Yu, 2020).

El proceso de tostado también causaría el incremento de la capacidad antioxidante y de los compuestos fenólicos del maní ya que las proteínas solubles y los aminoácidos, por la reacción de Maillard, originan productos como los pirroles y furanos responsables del incremento de fenoles (Win et al., 2011a). En otra investigación, Win et al. (2011b), ensayaron el tostado de maní sin cáscara convertido en polvo a una temperatura de 160°C durante diferentes períodos de tiempo comprobando que el contenido de fenoles podía aumentar en los primeros veinte minutos de tostado.

Por las ventajas que ofrece el maní tostado en un tiempo menor a veinte minutos, en cuanto a la calidad sanitaria y físico química, es que se eligió desarrollar el proceso de molienda usando como materia prima maní tostado y molido, consiguiéndose un alto rendimiento, de 98.96%.

Además, se muestra en la tabla 3 la influencia de la sustitución de la harina de trigo (*Triticum aestivum*) por maní (*Arachis hypogaea*) tostado y en polvo, en los porcentajes experimentados, respecto al rendimiento de masa obtenido después del horneado de las tapas de alfajor.

Muestra	Componente	M1	M2	M3	M4
Insumos	Maní en polvo	50%	56%	62%	68%
	Harina de trigo	50%	44%	38%	32%
Rendimiento en % después de horneado		76.37	78.46	81.72	79.97

Tabla 3. Rendimiento de masa de alfajor horneada con diferentes porcentajes de maní tostado en polvo. Fuente: Elaboración propia.

Al sustituir la harina de trigo (*Triticum aestivum*) por maní (*Arachis hypogaea*) tostado y en polvo en los porcentajes definidos, a medida que se incrementó el porcentaje de adición de maní en polvo, se incrementó el rendimiento de masa lo que podría deberse a las propiedades físicas de la mezcla de harina de trigo con maní en polvo involucradas, como la capacidad de absorción de agua, la capacidad de retención de agua y la capacidad de retención de grasa.

En el análisis sensorial de las tapas de alfajor con diferentes porcentajes de maní en polvo, empleando una escala hedónica de 9 puntos, se obtuvo en el análisis de varianza (ANOVA), que no hubo diferencia significativa entre las medias del sabor, color, olor y textura de los cuatro porcentajes de maní en polvo adicionados a las tapas de alfajor ($p<0.05$). Sin embargo, los mayores puntajes promedio encontrados en el análisis de las cuatro muestras evaluadas (M1, M2, M3 y M4), permitieron determinar que el porcentaje máximo de maní tostado en polvo que tuvo como efecto las mejores características de olor, color, sabor y textura, fue la muestra codificada como M2 (adicionada de 56% de maní en polvo), con las siguientes valoraciones promedio: olor 7.5, color 7, sabor 7.5, y textura 6.5.

Con la fórmula original que contenía 56% de maní en polvo, se buscó mejorar la textura obtenida en la muestra M2, y se desarrolló la segunda evaluación sensorial de las tres muestras codificadas como M2(1), M2(2) y M2(3); también se obtuvo que no hubo diferencia significativa entre las medias del sabor, color, olor y textura en las tres muestras de alfajor evaluadas ($p< 0.05$). En este caso los promedios mayores fueron observados en la muestra M2(1) con 8.5 para el olor, 8.5 en el color, 8.6 en el sabor y 8.1 en la textura, como se observa en la siguiente figura 2.

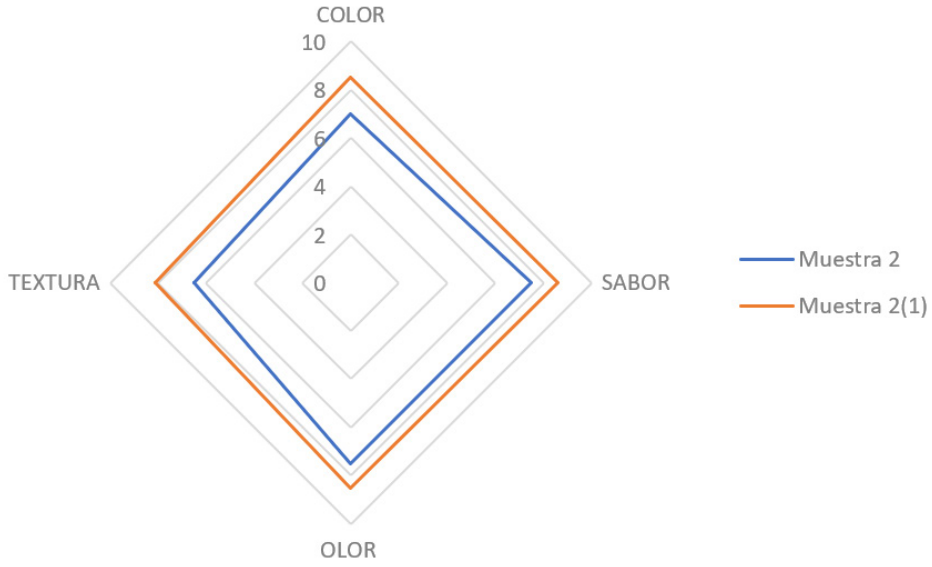


FIGURA 2. Resultados de la evaluación sensorial de la Muestra M2 y M2(1).
Fuente: Elaboración propia.

Se ha reportado ensayos en galletas de pasta de frijol mungo con mantequilla de maní bajas en grasa, en las que fue necesaria la adición de dos fuentes de grasa; una correspondiente a la grasa del maní y la otra a mantequilla o grasa vegetal, que tuvieron baja aceptabilidad (Adair et al., 2001), a diferencia de la presente investigación porque en la producción de las tapas de alfajor se ha usado exclusivamente la grasa proveniente del maní, consiguiendo además mejorar los puntajes promedio de los ítems correspondientes a la calidad estética del alfajor.

También se ha reportado la adición de torta de maní desgrasada en polvo, en la fabricación de galletas, por su alto contenido proteico y riqueza en biocompuestos (Suliman et al., 2023), así como la adición de mantequilla de maní en una fórmula de galletas con el propósito de mejorar su calidad nutricional, empleando grasa saturada y la grasa del maní, consiguiendo el incremento del contenido de ácido oleico y linoleico en el producto final (Timbadiya et al., 2017), lo que también se observó en la presente investigación respecto al contenido de ácido oleico al incrementarse hasta 14.06 g/100 g.

En la tabla 4 se presentan los resultados del análisis químico de las tapas de alfajor control y con maní tostado en polvo de mayor calidad sensorial.

Análisis	Resultados en la tapa control	Resultados en la tapa de mayor calidad sensorial
Humedad	3.97 g/100 g	15.35 g/100g
Proteína (Nx6.25)	9.47 g/100 g	17.87 g/100 g
Grasa	32.16 g/100 g	28.97 g/100 g
Fibra cruda	0.24 g/100 g	0.95 g/100 g
Ceniza	0.37 g/100 g	1.42 g/100 g
Carbohidratos totales	53.79 g/100 g	35.39 g/100 g
Calcio	18 mg/100 g	49.1 mg/100 g
Hierro	3.89 mg/100 g	1.96 mg/100 g
Fósforo	0.09 g/100 g	0.32 g/100 g
Calorías	543.44 kcal/100 g	473.77 kcal/100 g

Tabla 4. Análisis químico de las tapas de alfajor control y de mayor calidad sensorial. Fuente: Elaboración propia.

En los análisis desarrollados para determinar la composición proximal de la muestra control procesada únicamente con harina de trigo, se pudo determinar que los contenidos de humedad, proteína, grasa, fibra, ceniza, calcio y fósforo fueron menores a los correspondientes a la fórmula de alfajor adicionada de 56% de maní tostado en polvo.

Raihan y Saini (2017) reportaron la producción de una galleta control en base a harina de trigo que contenía 2.48% de humedad, sólo 6.34% de proteína, 21.57% de grasa, 0.94% de cenizas, pero más carbohidratos (68.01%) y energía (927.35 kj), lo que demuestra la importancia de la formulación elegida para la presente investigación que, al estar compuesta por sólo tres insumos, se consiguió potenciar su valor como golosina nutritiva y se utilizó únicamente la grasa propia del maní.

La composición proximal de la mejor muestra de alfajor preparada está influenciada fuertemente por la adición de maní en polvo, caso semejante al de las galletas preparadas con 75% de harina de chocho y 25% de harina de trigo, reportada por Cabrera et al. (2023).

En la composición proximal hallada, el contenido de humedad es importante porque durante el procesamiento del alimento ocurren diferentes modificaciones en los que los cambios químicos podrían estar relacionados con el contenido de humedad; por otra parte, un alto contenido de minerales es usado para retardar la actividad de cierto tipo de microorganismos y se considera como una medida de calidad y estabilidad microbiológica del alimento (Awuchi et al., 2019).

El contenido de proteína de 17.87 g /100 g obtenido en las tapas de alfajor con maní en polvo fue semejante al contenido de proteína de una mezcla compuesta por 55 gramos de harina de mijo, 30 gramos de leche descremada en polvo, 5 gramos de zanahoria en polvo, 5 gramos de caupí en polvo y 5 gramos de semillas de calabaza en polvo; dicha harina compuesta contuvo 17.3 g/100 g de proteína según Tumwine et al. (2019), lo que implica que el maní puede potenciar el contenido de proteína en una masa pastelera.

Según la *Food and Drug Administration* (FDA) de los Estados Unidos de Norteamérica, el maní es fuente de fibra, y posee carbohidratos y azúcares reductores

en menor proporción (Tharanathan et al., 1975); lo que podría estar relacionado con el bajo índice glicémico del maní (IG 14), según Foster-Powell (2002). Por otro lado, las tapas de alfajor con maní en polvo tuvieron un valor energético de 473.77 kcal/100 g; valor cercano al reportado en queques preparados con 60% de harina de trigo y 40% de harina de almendra de mango, según Chandra et al. (2019).

En la siguiente tabla 5 se puede observar la composición de ácidos grasos de las tapas de alfajor control y en la muestra con mayor porcentaje de maní en polvo añadido y mayor calidad sensorial.

Ácido graso	Resultados en la tapa control (g/100 g)	Resultados en la tapa de mayor calidad sensorial (g/100 g)
Ácidos grasos saturados (SFA)		
Ácido láurico	0.52	<0.01
Ácido mirístico	0.36	0.04
Ácido palmítico	13.62	6.04
Ácido esteárico	2.06	2.77
Ácido araquídico	0.04	0.01
Ácido behémico	0.03	<0.02
Ácidos grasos monoinsaturados (MUFA)		
Ácido palmitoleico	0.07	0.25
Ácido oleico	9.61	14.08
Ácido elaídico	<0.01	<0.01
Ácidos grasos poliinsaturados (PUFA)		
Ácido linoleico	5.23	4.04
Ácido linolénico	0.22	0.09
Índice PUFA/SFA	0.33	0.62
EPA + DHA	<0.01	0.35

Tabla 5. Composición de ácidos grasos (g/100 g) detectados en las tapas de alfajor control y en las de mayor calidad sensorial. Fuente: Elaboración propia.

Se observa en los resultados correspondientes al alfajor con adición de 56% de maní en polvo, un 50% de reducción de los ácidos grasos saturados, leve reducción de ácidos grasos poliinsaturados, y el incremento de los ácidos grasos monoinsaturados respecto al control.

Se considera adecuada una relación PUFA/SFA superior a 0.45 a fin de prevenir enfermedades cardiovasculares; pero si la relación es menor a 0.45 podría inducir al aumento de colesterol en sangre (Wołoszyn et al., 2020). En el alfajor con 56% de maní en polvo este cociente fue de 0.62, y según Chen y Liu (2020), este valor está relacionado con el impacto que produce la dieta en la salud cardiovascular, al considerarse que todos los ácidos grasos poliinsaturados reducen el colesterol de las lipoproteínas de baja densidad y el colesterol sérico; así el índice mide el valor de los alimentos de la dieta, por citar en las algas (0.42 a 2.12), pescado (0.5 a 1.42), y pollo (0.308 a 2.042) entre otros, lo que significa que las tapas de alfajor con maní podrían tener un buen impacto en la salud cardiovascular.

De acuerdo a Dovale (2023), los lípidos de los alimentos cumplen funciones energéticas, estructurales y regulatorias, como los ácidos poliinsaturados eicosapentaenoico (EPA) y docosahexaenoico (DHA); el consumo de DHA no solo

está relacionado con los procesos de aprendizaje y memorización, sino con la prevención de enfermedades del sistema nervioso como Alzheimer, Parkinson, Huntington, y Ataxia de Friedrich (Valenzuela y Sanhueza, 2009).

En las tapas de alfajor con maní en polvo se pudo detectar 350 mg/100 gramos de DHA+EPA, y según Paredes et al. (2025), se indica que la suplementación con DHA en dosis mayores o iguales a 450 mg permiten mejoras cognitivas en niños y adolescentes.

6. Conclusiones

La sustitución de harina de trigo por maní en polvo tuvo un efecto positivo en las características sensoriales de las tapas de alfajor.

El porcentaje máximo de harina de maní que sustituyó la harina de trigo fue de 56%, optimizándose los ítems como la textura además del olor, color, y sabor, con puntuación superior a 8 en una escala hedónica de 9 puntos.

El análisis fisicoquímico de las tapas de alfajor con maní en polvo demostró un incremento importante en el contenido de proteína, fibra, ácido oleico, índice PUFA/SFA, y EPA+DHA, pero menor cantidad de grasa, carbohidratos y valor calórico que el alfajor de harina de trigo, no requiriendo la adición de grasa industrial, habiéndose conseguido una golosina más saludable.

Referencias

Adair, M., Knight, S. y Gates, G. (2001). Aceptabilidad de las galletas de mantequilla de maní preparadas con pasta de frejol mungo como ingrediente sustituto de la grasa. *Rev. De la Asociación dietética estadounidense, Elsevier Sci. Pub*,101(4),467.

Amankwah, N., Agbenorhevi, J. y Rockson, M. (2022). Physicochemical and functional properties of wheat-rain tree (Samanea saman) food composite flours. *International Journal of food properties*, 25, 1317-1323. https://doi.org/10.1080/10942912.2022.2077367

AOAC International. (2000). *Official methods of analysis.* 17th ed. Gaithersburg, MD: AOAC International.

Arya, S.S., Salve, A. R. y Chauhan, S. (2024). El maní como alimento funcional: Una revisión. *J. Food Sci. Technol*, 61 (11), 2222. https://doi.org/10.1007/s13197-024-06021-0

Awuchi, C. (2019). Proximate composition and functional properties of different grain flour composites for industrial applications. *International Journal of food sciences*, 2 (1), 43-64. https://www.iprjb.org/journals/index.php/IJF/article/view/1010

Bonku, R. y Yu, J. M. (2020). Aspectos saludables del maní como resultado de su composición química. *Ciencia de los alimentos y bienestar humano*, 9 (1), 21-30. https://doi.org/10.1016/j.fshw.2019.12.005

Cabrera-Mera, V. J., Benavides-Panchana, J. I., Cortez-Espinoza, A. C., Aldas-Morejon, J. P. y Revilla-Escobar, K. Y. (2023). Sustitución parcial de la harina de

trigo (*Triticun aestivum L.*) por harina de chocho (*Lupinus mutabilis*) en la elaboración de galletas. *Revista Colombiana de Investigaciones Agroindustriales*, 10 (2), 23-32. https://doi.org/10.23850/24220582.5736

Chandra, P., Khan, J., Rahman, S., Majumder, S. e Islam, N. (2019). Comparison of the physico-chemical and functional properties of mango kernel flour with wheat flour and development of mango kernel flour based composite cakes. *NSF Journal*, 17,1-7. https://doi.org/101016/j.nfs.2019.10.001

Chen, J. y Liu, H. (2020). Nutritional Indices for Assessing Fatty Acids: A Mini-review. *International Journal of Molecular Sciences*, 21, 5695. doi:10.3390/ijms21165695.

Çiftçy, S., y Suna, G. (2022). Fountional components of peanut (Arachis hypogaea L.) and health benefits: A review. *Future foods*, 5, 100140. https://doi.org/10.1016/j.fufo.2022.100140

Diccionario Enciclopédico Español (2010). https://www.definiciones-de.com/Definicion/de/alfajor.php

Dovale, G. (2023). *Obtención de acilglicéridos fenólicos con EPA/DHA y ácido gálico mediante acidólisis enzimática en medio CO2 supercrítico y su efecto sobre la reversión de alteraciones en parámetros bioquímicos asociados a resistencia a la insulina inducida por obesidad en modelo Murino.* (Tesis doctoral). Universidad de Chile, Chile.

Foster-Powell, K. (2002). International table of glycemic index and glycemic load values. *Am J Clin Nutr,* 76, 5-56. https://doi.org/10.1093/ajcn/76.1.5

García, G. (2023). Maní: aporte nutrimental y su impacto en la salud. *The food tech.* https://thefoodtech.com/nutricion-y-salud/mani-aporte-nutrimental-y-su-impacto-en-la-salud/

Gonzáles, B. (2016). El maní, una semilla muy poderosa. *Diario Las Américas.* https://www.diariolasamericas.com/bienestar/el-mani-una-semilla-muy-poderosa-n4103663

Hrušková, M. y Švec, I. (2015). Cookie Making Potential of Composite Flour Containing Wheat, Barley and Hemp. *Czech J. Food Sci*, *33*(6), 545-555. http://doi:10.17221/9/2015-CJFS

Jung, M., Kim, J. y Ahn, S. (2020). Factors Associated with Frequency of Peanut Consumption in Korea: A National Population-Based Study. *Nutrientes*, 12 (5), 1207. https://doi.org/10.3390/nu12051207

Montero, J. (2020). Importancia nutricional y económica del maní (Arachis hypogaea L.). *Revista de Investigación e Innovación Agropecuaria y de Recursos Naturales*, 7 (2), 112-125.

Olivas, R. (1990). *Tratado de dulces y licores de Moquegua*, 1.ª edición, CONCYTEC, Lima.

Paredes, M., Sotelo, A., Villa, K., y Moreno, L. (2025). *El consumo de omega 3 y su relación con el rendimiento académico.* Correo Científico Médico (CCM) 29. Suplemento. Universidad de ciencias médicas de Holguín. https://www.ucmho.hlg.sld.cu/

Raihan, M., y Saini, C. (2017). Evaluation of various properties of composite from oats, sorghum, amaranth and wheat flour and production of cookies. *Int. Food Res J,* 24 (6), 2278-2284. http://www.ifrj.upm.edu.my/24%20(06)%202017/(1).pdf

Real Academia de la Lengua Española (2001). *Diccionario de la lengua española*, 22.ª ed., ISBN84-670-0041-4 (Tomo 2). Artes Gráficas S.A.

Real Academia de la Lengua Española (2013). *Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española* TDHLE (1933-1936).

Ruiz, H. (2007). *Relación del viaje hecho a los reinos de Perú y Chile*, edd. Raúl Rodriguez Nosal/Antonio Gonzáles-Bueno, Madrid, Los Libros de la Catarata.

Schneider, C. A. (2023). *Elaboración de un alfajor vegano sin TACC alto en proteínas y fibra alimentaria.* [Tesis de grado] Universidad de ISALUD. http://192.168.30.200:8080/xmlui/handle/123456789/589

Suliman, D., Bashir, S., Hassan Shah, F., Ikram. M, A., Zia, M., Tufail, T. and Hassan, M. (2023). Nutritional and functional properties of cookies enriched with deffated peanut cake flour. *Cogent Food & Agricultural,* 9, *2238408.* https://doi.org/10.1080/23311932.2023.2238408

Tharanathan, R., Wankhede, D., y Rao, M. (1975). Carbohidrate composition of ground nut (*Arachis hypogaea*). *J. Sci Food and Agric,* 26, 749-754.

Timbadiya, P., Bheda, S., Gajera, H., y Pathel, S. (2017). Aplication of peanut butter to improve the nutritional quality of cookies. *Current Research in nutrition and food science*s 5 (3), 398-405. https://dx.doi.org/10.12944/CRNFSJ.5.3.26

Toomer, O. (2018). Nutritional chemistry of peanuts (Arachis hypogaea). *Critical Journal of Food Sciences and Nutrition*, 58 (17), 3042-3053. https://dx.doi.org/10.1080/10408398.2017.1339015

Tumwine, G., Atukwase, A., Tumuhimbise, G., Tucungwirwe, F., and Linnemann, A. (2019). Production of nutrient enhanced Millet-based composite flour using skimmed milk powder and vegetables. *Food Science & Nutrition*, 7, 22-34. https://doi.org/10.1002/fsn3.777

Valenzuela, A., y Sanhueza, J. (2009). Aceites de origen marino; su importancia en la nutrición y en la ciencia de alimentos, *Rev. Chil Nutr,* 36 (3), 246-257. http://dx.doi.org/10.4067/S0717-75182009000300007

Wang, Q. (2016). *Peanuts: processing technology and production develpoment.* 1ª ed., Londres, United Kingdom, Elsevier (ed). ISBN:978-0-12-809595-9.

Win, M., Abdul-Hamid, A., Sham, B., Anwar, F. y Saari, N. (2011a). Efectos del tostado sobre la composición fenólica y la actividad antioxidante de la harina de grano de maní (*Arachis hypogaea L.*). *Tecnología de investigación alimentaria europea*, 233, 599-608. https://doi.org/10.1007/s00217-011-1544-3

Win, M., Abdul-Hamid, A., Sham, B., Anwar, F. y Saari, N. (2011b). Compuestos fenólicos y actividad antioxidante de la piel, cáscara, grano crudo y harina de grano tostado de maní. *Revista pakistaní de botánica*, *43*(3),1635-1642. https://www.researchgate.net/publication/233732745_Phenolic_compounds_and_antioxidant_activity_of_peanut's_skin_hull_raw_kernel_and_roasted_kernel_flour

Wołoszyn, J., Haraf, G., Okruszek, A., Werenska, M., Goluch, Z., y Teleszco, M. (2020). Perfiles de ácidos grasos e índices lipídicos saludables en los músculos de la pechuga de variedades locales de ganso polaco. *Poult. Sci*, 99 (2), 1216-1224.

Zhao, X., Chen, J., y Du, F. (2012). Potential use of peanut by-products in food processing. A review. *J. Food Sci. Technol,* 49 (5), 521-529. https://doi.org/10.1007/s13197-011-0449-2

19

INMOVILIZACIÓN CELULAR: UNA ESTRATEGIA INNOVADORA PARA AUMENTAR LA PRODUCCIÓN DE PENICILINA G EN FERMENTACIÓN CONTINUA

Elsie Jaqueline Hernández-Garcia
Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico

1. Introducción

La investigación aquí presentada forma parte de los esfuerzos pioneros que, durante la década de 1980, exploraron la viabilidad técnica de la inmovilización celular de *Penicillium chrysogenum* como estrategia alternativa para la producción de bencilpenicilina. Aunque este enfoque no fue adoptado de manera generalizada por la industria farmacéutica, debido principalmente a desafíos asociados a la estabilidad a largo plazo de los soportes y a la eficiencia productiva en escalas industriales, su desarrollo constituyó un paso relevante en la evolución de los bioprocesos. Documentar estos resultados no persigue ofrecer un procedimiento vigente de producción, sino aportar una perspectiva histórica y crítica que permita comprender cómo se construye el conocimiento científico: a través de la validación experimental, el análisis comparativo de alternativas tecnológicas y la identificación de las limitaciones que orientan las decisiones industriales. Este capítulo pretende, así, rendir testimonio de una línea de investigación que enriqueció el campo de la biotecnología industrial y cuyos principios metodológicos continúan siendo aplicables en otras áreas, como la inmovilización enzimática, la producción de metabolitos secundarios y los procesos de biorremediación.

El desarrollo de la producción comercial de penicilina y otros antibióticos ha sido uno de los avances más importantes en la historia de la microbiología industrial. La penicilina fue el primer antibiótico que se fabricó industrialmente, según L. E. Casida Jr. (1968). Mediante los avances tecnológicos y estudios en Bioingeniería e Ingeniería Genética, se ha logrado modificar y refinar los trabajos realizados en el laboratorio por Sir Alexander Fleming, desarrollando cepas de *Penicillium* ssp. con alta capacidad para producir penicilina a gran escala industrial.

La cepa original de Fleming (*P. notatum*) solo rendía unas cuantas unidades de penicilina por mililitro, siendo ésta considerada excesivamente pequeña, lo cual hacía que muchas veces se requiriera un tratamiento con millones de unidades de penicilina. La cepa de *P. chrysogenum*, aislada de frutas, resultó ser más apropiada para replicación, en comparación con *P. notatum*. Al tratar este organismo con agentes mutagénicos como rayos X, luz ultravioleta y compuestos químicos, se obtuvo una selección amplia de mutantes capaces de producir penicilina a gran escala. Hoy día se sabe que diferentes especies del género *Penicillium* producen distintos tipos de penicilina. Si bien históricamente la cepa *Penicillium chrysogenum* ATCC 12690 fue la referencia principal para la producción industrial de penicilina G, actualmente la industria farmacéutica utiliza cepas derivadas y mejoradas mediante procesos de mutagénesis clásica (rayos X, UV, agentes químicos), selección dirigida y, más recientemente, estrategias de ingeniería genética. Estas cepas de alto rendimiento, como Wisconsin 54-1255, AS-P-78, P2niaD18 y DS17690, se caracterizan por la duplicación en tándem del clúster biosintético pcbAB–pcbC–penDE, responsable de la síntesis del núcleo β-lactámico de la penicilina. Estudios de genómica funcional, transcriptómica y proteómica han demostrado que estas cepas presentan sobreexpresión de rutas metabólicas orientadas a la generación de precursores (NADPH, aminoácidos sulfurados) y represión de rutas secundarias que limitan la productividad. Además, investigaciones recientes confirmaron que la especie utilizada en los procesos industriales corresponde taxonómicamente a *Penicillium rubens*, aunque el nombre *P. chrysogenum* continúa empleándose de forma convencional en la literatura (van den Berg *et al*., 2008; Fierro *et al*., 2017; Houbraken *et al*., 2011).

El cambio de Nomenclatura de *Penicillium chrysogenum* a *Penicillium rubens*, durante décadas, la especie fúngica conocida como *Penicillium chrysogenum* fue reconocida como el organismo emblemático responsable de la producción industrial de penicilina. Este nombre acompañó la historia de la biotecnología moderna y se incorporó al imaginario científico como símbolo de uno de los descubrimientos más trascendentales del siglo xx. Sin embargo, la ciencia es una travesía dinámica que no permanece estática. Con el advenimiento de las técnicas de secuenciación molecular y la caracterización filogenética detallada, se reveló que el grupo de cepas identificadas tradicionalmente como *P. chrysogenum* incluía en realidad varias especies diferentes. En un estudio fundamental, Houbraken y colaboradores (2011) demostraron que la cepa original de Fleming, junto con las cepas industriales utilizadas en la producción de penicilina, pertenecen a una especie distinta, correctamente denominada *Penicillium rubens*. Este cambio se estableció tras comparar secuencias de genes como β-tubulina y calmodulina, confirmando que *P. rubens* presenta características genotípicas y fenotípicas diferenciadas respecto a otras especies cercanas (Houbraken *et al*., 2011; Samson et al., 2014). Por tanto, en la actualidad, la denominación aceptada para las cepas productoras clásicas es *Penicillium rubens* Thom (1910), aunque en la literatura histórica se haga referencia al nombre original de *Penicillium chrysogenum*. Este ajuste taxonómico

refleja la evolución constante del conocimiento científico y la importancia de revisar con humildad aquello que se consideró verdad inmutable.

En los procesos tradicionales de fermentación, las conidias (esporas asexuales) se cultivaban en medios líquidos, lo que permitía su crecimiento y subsecuente producción del antibiótico. Sin embargo, estos sistemas presentan limitaciones como la acumulación de biomasa, la necesidad de separación posterior del producto, y la posible contaminación durante el proceso de cosecha del antibiótico. Una alternativa biotecnológica que ha ganado atención es la inmovilización celular. Esta técnica consiste en atrapar o fijar células vivas en una matriz o soporte sólido que permite mantener su viabilidad metabólica, al tiempo que facilita su manipulación y reutilización. En el caso de *P. chrysogenum*, la inmovilización de conidias en matrices como el alginato de calcio ha demostrado ser eficaz para mantener la producción de penicilina G durante ciclos continuos de fermentación.

Este capítulo se basa en una investigación pionera realizada en 1986, titulada Efecto del método de inmovilización celular en la producción de Benzylpenicilina, presentada como tesis de maestría en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez. Esta investigación representó uno de los primeros estudios de inmovilización de conidias de hongos en Latinoamérica, aportando una base sólida al campo emergente de la biotecnología industrial.

La estrategia de inmovilización no solo mejora la estabilidad del sistema fermentativo, sino que también permite la automatización del proceso, reduce el riesgo de contaminación cruzada y facilita la separación del antibiótico sin la necesidad de complejos pasos de filtración. Esta investigación parte del interés en evaluar el efecto de distintos tipos de soportes inmovilizadores en la eficiencia de producción de penicilina G, comparando su rendimiento frente a cultivos tradicionales de células libres. Al integrar esta tecnología en un sistema de fermentación continua, se abren nuevas posibilidades para optimizar procesos industriales en el área farmacéutica. La importancia de estos procesos ha sido ampliamente documentada en estudios clásicos sobre bioingeniería y fermentación (Aiba et al., 1973; Jarvis y Johnson, 1984).

2. Bases conceptuales de la inmovilización celular

La inmovilización celular ha cobrado relevancia en la biotecnología industrial moderna debido a sus ventajas económicas y operativas. Esta técnica permite la operación continua de procesos, la reutilización de biomasa y la eliminación de etapas costosas de separación entre las células y el producto final. Diversos soportes sólidos o semisólidos, como papel, madera, cerámica, gelatinas y otros materiales, han sido empleados para inmovilizar células vivas (Maug II, 1984). En la actualidad, la selección de soportes se ha perfeccionado significativamente con la incorporación de materiales de última generación que ofrecen propiedades mecánicas, químicas y biocompatibles superiores. Entre los soportes contemporáneos destacan las matrices de alginato de calcio, carragenina, sílice porosa,

polímeros sintéticos como poliacrilamida y polivinil alcohol, así como microesferas y membranas funcionalizadas que permiten un control más preciso sobre la difusión de nutrientes y metabolitos (Trelles *et al*., 2016; Ahmed *et al*., 2019; Klein-Marcuschamer y Blanch, 2006). Otras investigaciones exploraron materiales alternativos para inmovilizar enzimas y células, incluyendo soportes porosos y membranas funcionalizadas que incrementaron la estabilidad de los sistemas biocatalíticos (Koya *et al*., 1984). Estas innovaciones han impulsado aplicaciones avanzadas en biocatálisis, producción de metabolitos secundarios y bioprocesos farmacéuticos a escala industrial. Aunque inicialmente desarrollada para la producción de antibióticos, su aplicabilidad se extiende a numerosos procesos de fermentación industrial. Las células inmovilizadas han demostrado ser catalizadores eficientes en la conversión enzimática de compuestos orgánicos, ampliando así su uso más allá de los límites tradicionales. Además, se ha demostrado que la técnica de inmovilización permite mantener la actividad microbiana incluso en condiciones industriales exigentes, con aplicaciones que se extienden desde la producción de antibióticos hasta el desarrollo de sistemas inmunoadsorbentes (Fukui y Atscio, 1982).

Según Ball (1971), la ingeniería genética y la recombinación dirigida de microorganismos han sido fundamentales para impulsar la producción de metabolitos de interés industrial. Un ejemplo notable es el trabajo con *Penicillium chrysogenum*, donde mutaciones inducidas permitieron mejorar significativamente el rendimiento en la producción de penicilina G. Estos avances han posibilitado la obtención de productos como la eritromicina, penicilina y cefalosporina a escalas comerciales, marcando un antes y un después en la microbiología aplicada.

Klemes y Citri (1979) investigaron la inmovilización de derivados de penicilina utilizando celulosa aminoetílica como soporte, siguiendo el método descrito por Glassmeyer y Ogle (citado en Klemes y Citri, 1979). Los resultados indicaron una mejora en la termoestabilidad de los compuestos y una disminución en su susceptibilidad a la degradación por penicilinasas. Esta estrategia permitió reducir el porcentaje de hidrólisis de los sustratos, subrayando el valor de la inmovilización en la preservación estructural del antibiótico. En otro estudio, Morikawa, Karube y Suzuki (1979) demostraron la viabilidad de producir penicilina G mediante la inmovilización completa de células de *P. chrysogenum* en matrices de gelatina de poliacrilamida. Este enfoque no solo mantuvo la actividad biosintética del organismo, sino que permitió su aplicación en sistemas continuos, con implicaciones directas en la estabilidad del proceso y la eficiencia productiva. Los estudios tempranos en inmovilización celular sentaron las bases para su implementación en procesos industriales modernos. Actualmente, esta tecnología se considera clave para optimizar la producción de antibióticos, al ofrecer un mayor control sobre las condiciones fermentativas, reducir el riesgo de contaminación, y facilitar el escalado industrial. La integración de nuevos materiales inmovilizadores y el diseño de biorreactores avanzados representan áreas prometedoras para la innovación en bioprocesos biofarmacéuticos.

3. Métodos

3.1 *Organismo y preparación del inóculo*

Se utilizó la cepa *Penicillium chrysogenum* (ATCC 12690). En el presente estudio, realizado en 1986, se empleó la cepa *Penicillium chrysogenum* (ATCC 12690), denominación vigente en ese período. Cabe señalar que, con base en análisis filogenéticos posteriores, esta especie fue reclasificada como *Penicillium rubens* (Houbraken *et al.*, 2011). No obstante, para mantener la coherencia con el diseño experimental original, se conservará en este capítulo la nomenclatura utilizada en aquel momento. Esta fue reactivada en agar de extracto de malta y transferida a placas con agar glicerol-peptona para obtener un crecimiento uniforme del micelio y conidias. La fórmula del medio sólido incluyó: glicerol (7,5 g), bacto peptona (5,0 g), azúcar negra (7,5 g), $MgSO_4$, KH_2PO_4, NaCl, bacto agar (15,0 g) y agua doblemente desionizada hasta completar 1 litro. Una vez desarrollado el cultivo, el micelio y las conidias fueron recolectadas mediante raspado con 5 mL de solución salina (NaCl 8,5 g/L) suplementada con 1 mL de polisorbato 80 (Tween 80), para disgregar las conidias. La suspensión se homogenizó en vortex y se transfirió a un matraz Erlenmeyer de 1,000 mL con medio líquido Jarvis y Johnson (1984), agitado en un Wrist Action Shaker (modelo 75), hasta alcanzar una concentración estimada de 10^7 conidias/mL.

3.2 *Concentración utilizada*

Se inocularon 5 mL de la suspensión de conidias en 500 mL de medio líquido en un matraz Erlenmeyer y se incubó en agitación constante durante seis días. Diariamente se tomaron muestras para determinar la concentración celular mediante técnica de dilución en serie (desde 10^{-2} hasta 10^{-10}), sembrando 1 mL por dilución en placas con agar glicerol-peptona. Las diluciones también fueron analizadas por absorbancia, y los datos combinados se utilizaron para generar una regresión lineal que facilitara la estimación de la concentración en el inóculo madre.

3.3 *Procedimiento de inmovilización*

3.3.1 *Inmovilización en alginato de calcio*

La suspensión de conidias a una concentración de 2×10^7 conidias/mL se mezcló con una solución de alginato de sodio. Esta mezcla se extruyó gota a gota sobre una solución estéril de cloruro de calcio ($CaCl_2$ 0,2 M), lo que permitió la formación de esferas inmovilizadoras. Las esferas se lavaron con buffer fosfato (0,05 M, pH 6,5) antes de ser transferidas al medio de cultivo.

3.3.2 *Inmovilización en κ-carrageenan*

Se preparó una mezcla de κ-carrageenan y goma arábiga (0,41 g en 20 mL de NaCl al 0,85 %), que fue esterilizada y añadida a 5 mL de suspensión de conidias (2×10^7 conidias/mL). La mezcla se agitó en plato magnético y se goteó sobre una solución de KCl al 2,25 %, formando así los soportes. Estos fueron lavados con buffer fosfato (0,05 M, pH 6,5) y transferidos a 500 mL de medio de cultivo. Este procedimiento se empleó para seis réplicas tanto en fermentaciones por tandas como en sistemas tipo reactor.

3.4 *Fermentación con células libres*

Se utilizaron 5 mL de la suspensión de conidias para inocular matraces de 1,000 mL conteniendo 500 mL de medio de cultivo. El pH se mantuvo en 6.5 utilizando NaOH 0.1 M. La formulación del medio base se presenta en la Tabla 1. La glucosa y el ácido fenilacético neutralizado fueron añadidos a las 24 y 48 horas para inducir la producción de benzilpenicilina.

Reactivos	**Concentración (g)**
KH2PO4	3,0
Glucosa	10,0
Lactato de ammonia	6,0
Acetato de ammonia	3,5
MgSO4 ·7H2O	0,25
Fe (NH4)2(SO4)2 ·6H2O	0,126
Na2SO4	0,5
Fenil acético	0,76
Cofactores: CuSO4 ·5H2O	1,0
Cofactores: ZnSO4 ·7H2O	4,0
Cofactores: MnSO4 ·H2O	4,0
Cofactores: CaCl2 ·2H2O	10,0

Tabla 1. Caldo de fermentación usado para células libres e inmovilizadas.
Fuente: Elaboración propia, 1986

3.5 *Fermentación tipo batch (por tandas)*

Los soportes inmovilizadores fueron transferidos a seis matraces Erlenmeyer de 1,000 mL con 500 mL de medio. El proceso se realizó tanto con células inmovilizadas como libres, ajustando el pH a 6,5 con NaOH.

3.6 *Fermentación en reactor continuo*

Se utilizó un reactor tipo *Impinger Apparatus* No. 12-2530-01 (Corning), adaptado para permitir flujo de aire mediante bomba peristáltica (Neptune Dyna-Pump modelo 2) y filtración estéril por filtro Millipore de 0,22 µm (cat. no. XX4303700). El medio fue alimentado continuamente con monitoreo del flujo de aire, manteniendo condiciones estériles y estables durante todo el proceso fermentativo.

4. Resultados y discusión

Los resultados obtenidos muestran diferencias claras y estadísticamente significativas en la producción de penicilina G entre las células inmovilizadas y las células libres. Estas diferencias se observaron en el 95 % de los casos analizados. Al comparar los soportes de alginato de calcio y κ-carrageenan utilizando la técnica de sensibilidad por discos, se encontró que las concentraciones obtenidas variaban significativamente entre ambos. Sin embargo, la prueba T demostró que esta técnica no es lo suficientemente precisa para cuantificar unidades de penicilina G, especialmente al observar los promedios correspondientes a las células libres. En este caso, la diferencia de promedios fue de 3,1624, mientras que al utilizar cromatografía líquida de alta resolución (HPLC), la diferencia se redujo a 0,1026, lo que demuestra la mayor precisión del método cromatográfico. La validación de estos métodos ha sido considerada fundamental para garantizar la precisión de los resultados obtenidos (Ficarro y Shah, 1984).

El análisis por HPLC reveló que los valores promedio de producción de penicilina G fueron de 0,8119 para el soporte de alginato de calcio y 0,6342 para el soporte de κ-carrageenan. La prueba T aplicada a estos valores arrojó un valor observado (T obs.) de 2,6694, lo que respalda la existencia de diferencias estadísticamente significativas entre ambos soportes. Adicionalmente, se aplicó la prueba de rangos múltiples de Duncan, lo que permitió comparar los promedios obtenidos para cada soporte y para los controles. Este análisis confirmó que existían diferencias significativas entre los métodos utilizados y permitió identificar cuál de ellos resultaba más confiable para medir la concentración de penicilina G producida. La Tabla 2 muestra los valores obtenidos en este análisis comparativo.

Se realizó un análisis gráfico de promedios con el objetivo de representar la eficiencia comparativa entre células libres y células inmovilizadas, evaluando además cuál soporte resultaba superior dentro de sistemas de fermentación por tandas (batch). Esta herramienta estadística, ampliamente utilizada en la

industria farmacéutica, demostró que el soporte de alginato de calcio ofrecía un rendimiento notablemente superior en la producción de penicilina G, tanto mediante la prueba de discos como mediante HPLC. Según los estudios de Kurzatkowski, Kurylowicz y Paszkiewicz (1982), el alginato de calcio presenta una mayor actividad que vesículas naturales y constituye un soporte altamente eficaz.

Fermentación	Soporte	Promedio AM (U/mL)	Promedio PM (U/mL)
1ª	Alginato de calcio	0,95	1,02
1ª	K-carragenan	0,52	0,56
2ª	Alginato de calcio	0,87	0,87
2ª	K-carragenan	0,58	0,60
3ª	Alginato de calcio	0,69	0,70
3ª	K-carragenan	0,61	0,65
4ª	Alginato de calcio	0,74	0,71
4ª	K-carragenan	0,73	0,73
5ª	Alginato de calcio	0,77	0,80
5ª	K-carragenan	0,61	0,63
6ª	Alginato de calcio	0,98	1,02
6ª	K-carragenan	0,83	0,87

Tabla 2. Producción promedio de penicilina G (U/mL) medida por cromatografía. Fuente: Elaboración propia, 2025.

Los resultados de esta investigación mostraron que el alginato de calcio no solo fue el soporte más eficiente (Tabla 3), sino que también superó significativamente los límites de eficiencia esperados, con un rendimiento estimado entre 95 % y 99 %, frente al κ-carrageenan y a las células libres. Estos hallazgos están en concordancia con lo reportado por Morikawa, Karube y Suzuki (1979), quienes evidenciaron que el alginato de calcio era más eficaz que las células libres en sistemas de fermentación continua. Asimismo, se han reportado experiencias en la producción de penicilina G mediante vesículas inmovilizadas con resultados prometedores (Kurylowicz y Penyige, 1984).

Hasta el momento de esta investigación, no se había identificado literatura que comparara directamente los soportes de alginato de calcio y κ-carrageenan. Esta comparación se realizó en este estudio, concluyendo que el alginato de calcio mostró mayor eficiencia en todos los indicadores. En la prueba de discos,

tanto el κ-carrageenan como las células libres se ubicaron dentro de los límites estadísticos esperados, mientras que, en el análisis por HPLC, κ-carrageenan y células libres mantuvieron esos mismos rangos, pero el control cayó por debajo del umbral de eficiencia.

Fermentación	Soporte	Promedio AM (U/mL)	Promedio PM (U/mL)
1ª	Alginato de calcio	9,60	11,65
1ª	K-carragenan	4,27	5,16
2ª	Alginato de calcio	11,78	14,32
2ª	K-carragenan	7,64	8,38
3ª	Alginato de calcio	10,29	12,80
3ª	K-carragenan	8,56	9,48
4ª	Alginato de calcio	15,38	18,04
4ª	K-carragenan	10,02	11,65
5ª	Alginato de calcio	16,92	19,20
5ª	K-carragenan	12,74	13,85
6ª	Alginato de calcio	14,92	17,30
6ª	K-carragenan	10,25	12,10

Tabla 3. Producción promedio de penicilina G (U/mL) determinada por prueba de discos de difusión en cada fermentación. Fuente: Elaboración propia, 2025.

Los análisis estadísticos aplicados a los resultados del sistema por tandas (batch) refuerzan que la inmovilización celular constituye una alternativa superior para la producción de penicilina G frente al cultivo con células libres. Tal como indicó Maug II (1984), esta técnica tiene el potencial de generar cantidades sustanciales de antibióticos de forma más estable y eficiente. La Tabla 4 muestra que los soportes de alginato de calcio, κ-carrageenan y las células libres cayeron dentro de los límites de eficiencia esperados a niveles de significancia $\alpha = 0,05$ y 0,01. No obstante, la técnica de HPLC destaca al alginato de calcio como el soporte más eficiente, alcanzando un rendimiento de entre 95 % y 99 % en la producción de benzilpenicilina.

Tanto el soporte de κ-carrageenan como las células libres mostraron eficiencias dentro de los márgenes aceptables, pero fueron superados por el alginato de calcio, lo cual fue respaldado por múltiples análisis estadísticos realizados durante la investigación.

Según Fukui y Atscio (1982), las células inmovilizadas son más prometedoras debido a su capacidad para mantener actividad enzimática por periodos prolongados. A diferencia del cultivo libre, que requiere la separación posterior de la biomasa, la técnica de inmovilización atrapa al microorganismo en una matriz porosa que permite el intercambio de nutrientes y productos sin proliferación descontrolada de biomasa. Este aspecto reduce los riesgos de contaminación y simplifica el proceso industrial.

Fermentación	Soporte	Promedio Cromatografía (U/mL)	Promedio Discos (U/mL)	Relación Discos/ Cromatografía
1ª	Alginato de calcio	0,99	10,63	10,73
1ª	K-carragenan	0,54	4,72	8,74
2ª	Alginato de calcio	0,87	13,05	15,00
2ª	K-carragenan	0,59	8,01	13,58
3ª	Alginato de calcio	0,70	11,54	16,49
3ª	K-carragenan	0,63	9,02	14,32
4ª	Alginato de calcio	0,73	16,71	22,89
4ª	K-carragenan	0,73	10,83	14,84
5ª	Alginato de calcio	0,79	18,06	22,86
5ª	K-carragenan	0,62	13,29	21,44
6ª	Alginato de calcio	1,00	16,11	16,11
6ª	K-carragenan	0,85	11,18	13,15

Tabla 4. Comparación de métodos de cuantificación de penicilina G.
Fuente: Elaboración propia, 2025.

Los resultados obtenidos en esta investigación confirman que el promedio más alto de producción antibiótica se alcanzó en el sistema de fermentación por tandas con el soporte de alginato de calcio (Figura 1). Estudios previos como los de Morikawa, Karube y Suzuki también habían sugerido la superioridad de este soporte en sistemas continuos, lo cual se ve reforzado por los hallazgos de este estudio.

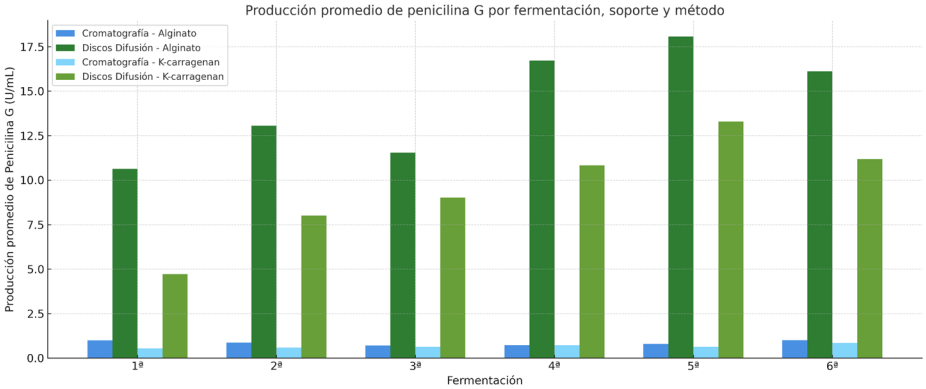


FIGURA 1. Producción promedio de penicilina G por fermentación, soporte y método. Fuente: Elaboración propia, 2025.

En la actualidad, el alginato de calcio continúa siendo uno de los materiales de elección en la inmovilización de microorganismos debido a su biocompatibilidad, bajo costo y facilidad de manipulación. Su aplicación se extiende a procesos industriales contemporáneos, consolidando su relevancia como soporte versátil y eficaz en biotecnología (Prakash *et al*., 2019; Gòdia *et al*., 2020; Ahmed *et al*., 2019).

5. CONCLUSIONES

Los resultados evidenciaron que la inmovilización celular es una alternativa superior al uso de células libres para la producción de antibióticos. En este sistema, no es posible diferenciar la fase de crecimiento de la fase productiva, ya que tanto el crecimiento celular como la biosíntesis de penicilina ocurren simultáneamente en el medio de cultivo. Esta integración permite eliminar la necesidad de separar la biomasa del producto final, lo cual reduce significativamente el riesgo de contaminación. El método de inmovilización celular resultó efectivo al compararse con el método tradicional, y el soporte de alginato de calcio se destacó como el más resistente, estable y eficiente para este propósito.

El presente capítulo muestra el avance de la ciencia a través de experimentación sistemática, validación de hipótesis y análisis crítico de los resultados. Si bien la inmovilización celular de *Penicillium chrysogenum* para la producción de benzilpenicilina no llegó a consolidarse como un proceso adoptado de manera masiva en la industria farmacéutica, sus aportes fueron significativos en términos metodológicos, conceptuales y formativos. La comparación detallada entre distintos soportes inmovilizadores, el análisis de su rendimiento frente a cultivos de células libres y la aplicación rigurosa de técnicas analíticas y estadísticas generaron conocimiento que permitió a la comunidad científica identificar tanto el potencial como limitaciones de esta estrategia. Asimismo, los

hallazgos contribuyeron indirectamente a consolidar el uso de la inmovilización enzimática y a inspirar nuevas aplicaciones de la biotecnología en campos como la producción de metabolitos secundarios y la biorremediación. Documentar estas experiencias resulta esencial no sólo como un testimonio histórico de las alternativas tecnológicas exploradas, sino también como un recordatorio de que cada investigación, aun cuando no derive en la aplicación industrial inmediata, constituye un peldaño que enriquece la comprensión colectiva y fortalece el progreso científico. En la actualidad, la inmovilización celular ha experimentado un renovado interés gracias a los avances en materiales funcionalizados, microencapsulación y nanotecnología aplicada a bioprocesos. Este conocimiento acumulado sigue nutriendo el desarrollo de plataformas más eficientes y sostenibles para la producción de fármacos, enzimas y metabolitos de alto valor. De este modo, los aprendizajes obtenidos de investigaciones pioneras como esta continúan proyectando su influencia en la biotecnología moderna y en la búsqueda de soluciones innovadoras que respondan a los retos industriales y ambientales del siglo xxi. Estos hallazgos coinciden con experiencias previas que resaltan el potencial de la inmovilización celular como estrategia biotecnológica de alto impacto (Hernández García, 1986).

Creo firmemente que la creatividad científica, entrelazada con la inteligencia artificial, no sólo elevará las metodologías que nos precedieron, sino que encenderá un amanecer de descubrimientos destinados a transformar la salud, la industria y el pulso mismo del bienestar humano.

Referencias

Aiba, S., Humphrey, A. E. y Millis, N. F. (1973). *Biochemical engineering* (2nd ed., pp. 393-424). Academic Press.

Ahmed, S., Ahmad, M., Swami, B. L., y Ikram, S. (2019). A review on bioremediation and immobilization of heavy metals using algae and its future prospects. *Ecological Engineering,* 141, 105607. https://doi.org/10.1016/j.ecoleng.2019.105607

Ball, C. (1971). Improvement of penicillin productivity in *Penicillium chrysogenum* by recombination. *Journal of General Microbiology,* 66 (3), 227-237.

Casida, L. E., Jr. (1968). *Industrial microbiology*. Wiley & Sons.

Ficarro, S. M. y Shah, K. A. (1984). Validation of high-performance liquid chromatography and thin-layer chromatography. *Manufacturing Chemist,* 55 (7), 25-27.

Fierro, F., Barredo, J. L., Díez, B., Álvarez-Álvarez, R., Martín, J. F. y Gutiérrez, S. (2017). *Penicillium chrysogenum* as a model for improving penicillin production. *Fungal Biology and Biotechnology,* 4, 1-18. https://doi.org/10.1186/s40694-017-0040-5

Fukui, S. y Atscio, N. (1982). Immobilized microbial cells. *Annual Review of Microbiology, 36*, 145-169.

Gòdia, F., Solà, C., López-Santín, J., Casas, C. y Solà, C. (2020). Immobilization of cells for industrial applications. In *Bioprocessing for value-added products from renewable resources* (pp. 379-397). Elsevier.

Hernández García, E. J. (1986). *Efecto del método de inmovilización celular en la producción de Benzylpenicilina* [Tesis de maestría] Universidad de Puerto Rico.

Houbraken, J., Frisvad, J. C. y Samson, R. A. (2011). Taxonomy of *Penicillium* section *Chrysogena* and teleomorphic species *Penicillium chrysogenum* and *Penicillium rubens*. *Studies in Mycology,* 70 (1), 53-138. https://doi.org/10.3114/sim.2011.70.03

Jarvis, N. R. y Johnson, B. A. (1984). Penicillin G fermentation: A classical approach revisited. *Journal of Industrial Microbiology,* 9 (2), 121-129.

Klein-Marcuschamer, D. y Blanch, H. W. (2006). Renewable resources for biofuel production: Enzymatic hydrolysis of lignocellulosic biomass. *Current Opinion in Biotechnology,* 17 (3), 320-326. https://doi.org/10.1016/j.copbio.2006.05.008

Klemes, C. M. y Citri, N. (1979). Cell physiology of *Penicillium chrysogenum*. *Annual Review of Microbiology,* 33, 231-246.

Koya, J., Yamaguchi, K. y Gondo, S. (1984). Immobilization of alkaline phosphatase on activated alumina particles. *Biotechnology and Bioengineering,* 26 (1), 100-103.

Kurylowicz, W. y Penyige, A.(1984). Radioactive penicillin G production by immobilized fungal vesicles. *Applied Microbiology and Biotechnology,* 19 (5), 312-315.

Kurzatkowski, W., Kurylowicz, W. y Paszkiewicz, A. (1982). Penicillin G production by immobilized fungal vesicles. *European Journal of Applied Microbiology and Biotechnology,* 15 (4), 211-213.

Maug II, T. A. (1984). The renewed interest in immobilized enzymes: A host of potential new applications. *Journal of Quality Technology,* 15 (1), 19-25.

Morikawa, Y., Karube, I. y Suzuki, S. (1979). Production of β-lactam antibiotics by immobilized cells. *Journal of Fermentation Technology, 57*(5), 356-362. https://doi.org/10.1016/0385-6380(79)90055-9

Prakash, G., Keshav, A. y Rao, V. S. (2019). Immobilization of microbial cells for industrial applications. *Biotechnology Advances,* 37 (6), 107423. https://doi.org/10.1016/j.biotechadv.2019.04.004

Samson, R. A., Visagie, C. M., Houbraken, J., Hong, S. B., Hubka, V., Klaassen, C. H. W., Perrone, G., Seifert, K. A., Susca, A., Tanney, J. B., Varga, J., Kocsubé, S., Szigeti, G., Yaguchi, T. y Frisvad, J. C. (2014). Phylogeny, identification and nomenclature of the genus *Aspergillus*. *Studies in Mycology,* 78, 141-173. https://doi.org/10.1016/j.simyco.2014.07.004

Thom, C. (1910). Cultural studies of species of *Penicillium*. *U.S. Department of Agriculture, Bureau of Animal Industry-Bulletin*, 118, 1-48.

Trelles, J. A., Rivero, C. W. y Batista-Viera, F. (2016). Strategies for enzyme immobilization on supports: An overview. In *Biocatalysis and Agricultural Biotechnology* (pp. 65-85). Elsevier. https://doi.org/10.1016/B978-0-12-803364-2.00003-5

Van den Berg, M. A., Albang, R., Albermann, K., Badger, J. H., Daran, J. M., Driessen, A. J. M., Garcia-Estrada, C., Fedorova, N. D., Harris, D. M., Heijne, W. H. M., Joardar, V., Kiel, J. A. K. W., Kovalchuk, A., Martín, J. F., Nierman, W. C., Nijland, J. G., Pronk, J. T., Roubos, J. A., van der Klei, I. J. y Bovenberg, R. A. L. (2008). Genome sequencing and analysis of the filamentous fungus *Penicillium chrysogenum*. *Nature Biotechnology,* 26 (10), 1161-1168. https://doi.org/10.1038/nbt.1498

20

PERFORMATIVIDAD Y ABSURDO. ESTRATEGIAS COMUNICATIVAS EN LA ESCULTURA

Alfredo Llorens-García
Universitat Politècnica de València (España)

1. Introducción

El concepto de lo absurdo ha sido tradicionalmente vinculado a aquello que desafía la razón y carece de sentido desde una perspectiva lógica o convencional. En términos generales, lo absurdo se define como aquello que es incongruente con las normas que gobiernan la vida social y natural. Según Camus (2012), lo absurdo surge del conflicto entre la búsqueda humana de significado y el silencio irracional del mundo. Desde esta perspectiva, lo absurdo no es simplemente una ausencia de sentido, sino una manifestación que revela la fragilidad de los sistemas racionales establecidos.

Esta cualidad de desconexión con respecto al sentido común otorga a lo absurdo un valor estético y filosófico específico, permitiendo la aparición de representaciones que, por su misma anormalidad, se convierten en medios privilegiados de crítica. En este contexto, es relevante vincular lo absurdo con lo grotesco, especialmente en su dimensión estética. Concretamente, Valle-Inclán (2017) menciona que el sentido trágico de la vida solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada, refiriéndose al esperpento como técnica que utiliza la deformación para hacer visible lo grotesco de la realidad.

En el ámbito epistemológico, lo absurdo permite una distancia con respecto a las coordenadas espaciotemporales y normativas que rigen la percepción y el pensamiento. Esta distancia facilita una observación crítica, similar a la que se realiza en las ciencias naturales al analizar objetos desde una perspectiva externa. Así, Bajtín (1995) al analizar la lógica del carnaval medieval, afirma que la inversión de los valores sociales mediante lo absurdo y la parodia crea una visión del mundo liberadora, opuesta a toda forma de elevación y sacralidad. Así, lo absurdo opera como una herramienta de distanciamiento epistemológico que suspende momentáneamente los marcos habituales de interpretación, favoreciendo el cuestionamiento.

Esta función crítica de lo absurdo también se relaciona con su uso lógico y retórico. La técnica de la *reductio ad absurdum*, ampliamente utilizada en la lógica formal, permite demostrar la invalidez de una proposición al derivar de ella una conclusión absurda. Más allá del ámbito lógico, esta operación tiene una carga simbólica: reducir algo a lo absurdo implica despojarlo de su autoridad normativa, situándolo en un plano donde puede ser confrontado y analizado sin restricciones epistémicas. Sobre este particular, Deleuze (1994) retoma esta idea desde una perspectiva ontológica y semiótica, sosteniendo que el sinsentido es una superficie productiva, no una simple carencia, lo que implica que es plausible considerar que lo absurdo no debe entenderse como una negación del sentido, sino como una condición que permite la emergencia de nuevas formas de significación. Lo absurdo, en este marco, se configura como una estrategia generativa, capaz de dinamizar las estructuras de sentido preexistentes y de abrir espacios para el pensamiento no convencional.

Esta capacidad de disolución y reapropiación del sentido ha sido ampliamente explorada en las artes visuales contemporáneas. Concretamente, Danto (2003) sugiere que el arte posterior a la modernidad utiliza lo absurdo como un medio para cuestionar no solo las formas tradicionales de representación, sino también la propia naturaleza del arte. A través de obras que escapan a la lógica funcional o comunicativa, se produce una reducción al absurdo de las categorías tradicionales, desmantelando las fronteras entre arte y no arte.

Desde otro punto de vista Freeland (2001) argumenta que prácticas artísticas como las de Duchamp (Sternstein y Duchamp, 2020), Abramović (2018) o los dadaístas recurren deliberadamente a lo absurdo como táctica para desestabilizar el sentido común estético y ampliar el campo de posibilidades interpretativas. En estas obras, lo absurdo no es un fin en sí mismo, sino una estrategia discursiva orientada a provocar una reacción crítica por parte del espectador.

En resumen, lo absurdo puede ser entendido como un recurso epistemológico, estético y discursivo que permite desestabilizar los marcos normativos del sentido común, favoreciendo una observación crítica de la realidad. En el campo específico de las artes visuales, su uso no responde únicamente a una estética de lo ilógico, sino a una lógica del cuestionamiento, en la que, como plantea Valle-Inclán (2017), el caos revela con mayor claridad los contornos del cosmos.

Desde otro punto de vista, la noción de *carnaval frío* propuesta por Umberto Eco (Rojas-Rojas, 2005) critica la interpretación tradicional del *carnaval bajtiniano* como espacio de liberación, señalando que, en contextos modernos, la transgresión ritualizada se convierte en un mecanismo de control. Con anterioridad, Bajtín (1965) había celebrado el carnaval medieval como una inversión temporal de jerarquías, donde la risa grotesca desafiaba simbólicamente el poder, pero también reconocía su carácter cíclico y permitido. Eco, sin embargo, enfatiza que esta aparente subversión, al estar delimitada y autorizada, no amenaza el orden establecido, sino que lo refuerza al ofrecer una *válvula de escape* inocua (Eco, 2004). Ejemplos como el humor político en medios masivos ilustran esta paradoja: la crítica existe, pero como espectáculo consumible, sin riesgo de trans-

formación real (Serrato Córdoba, 2016). De tal forma que, el *carnaval frío* revela cómo ciertas prácticas culturales, bajo la apariencia de disidencia, neutralizan su potencial revolucionario y perpetúan el *statu quo*.

2. Objetivos

En este capítulo se pretende aportar una descripción breve pero concisa de un modo de uso del lenguaje escultórico en comunicación objetual. De este modo se busca mostrar, desde la experiencia propia, un modo de entender dicha comunicación, y ofrecer recursos discursivos propios deconstruidos para su comprensión o, por qué no, su crítica a quienes puedan mostrar algún interés en leernos.

Siendo *Mecánicas del dominio* una parte diferenciada dentro del ámbito más amplio de nuestra investigación artística comparte con el resto de los trabajos la apelación constante a la ironía, el humor en sus diferentes facetas y al uso reiterado del ridículo como recurso discursivo fundamental. Así, en estas líneas se ofrece mediante una muestra diferenciada, un repaso a un conjunto más amplio de estrategias comunicativas dentro de la escultura concebida como comunicación visual.

3. Metodología

En cuanto a la metodología seguida, el presente capítulo constituye un breve estudio de caso, entendido desde la perspectiva del paradigma cualitativo y, con un enfoque autoetnográfico, basado en la propia investigación artística del autor. De este modo, el estudio se plantea sobre una línea divergente del trabajo propio que, bajo el mencionado título de *Mecánicas del dominio,* establece unas bases comunicativas comunes, tanto para las obras realizadas como para futuros trabajos. Una línea abierta y diferenciada, dentro de una obra planteada siempre desde la encrucijada entre la escultura entendida como campo expandido y una vocación tendente a la comunicación icónica.

La investigación artística se ha llevado a cabo como una evolución dentro de una trayectoria basada en el uso del ridículo como elemento axial. Si bien nuestras series anteriores siempre se habían basado en la representación irónica de la figura masculina y su relación con el poder, en *Mecánicas del dominio* se ha trabajado desde la omisión de la figura humana. Se pretende diluir así, en cierto modo, la frontera entre figuración y realidad con la creación de unas máquinas de presencia real, unas obras en las que no se produce una representación sino una realidad.

Se aborda también en este trabajo la performatividad por la posibilidad de uso real de los artefactos. Para ello se tuvo que abordar procesos técnicos constructivos a veces complicados implicando diferentes tipos de soldadura, procesos de fundición, curvados, tallado de granito, esmaltados, trabajo con madera y

también integración en algunas obras de elementos industriales como ruedas, sillines, puños o roscas metálicas así como elementos de tornillería.

De este modo, mediante el sumo cuidado en la aplicación de una mecánica real, se ha buscado introducir en las obras el movimiento sugerido, e incluso el real, como elemento expresivo que forma parte del significado.

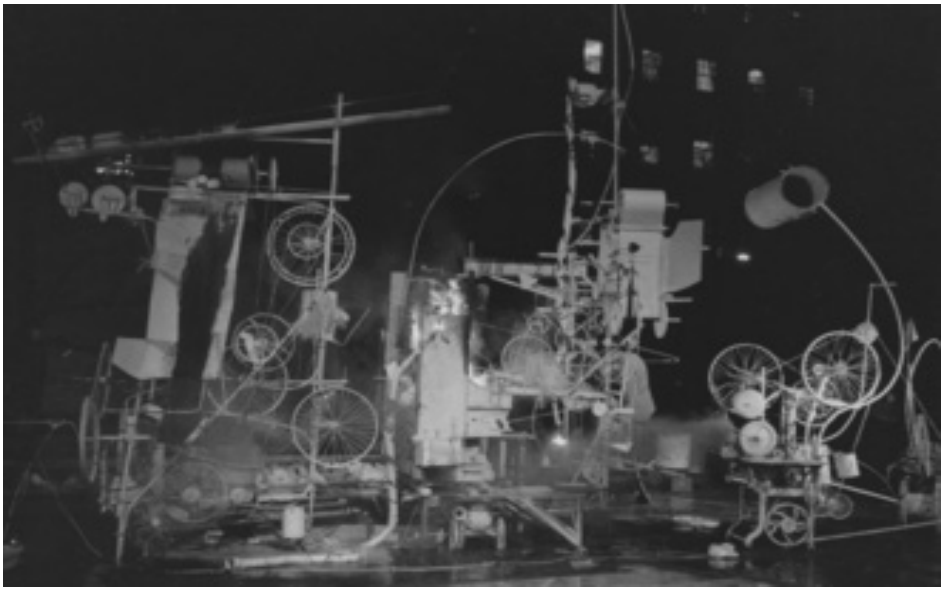


Figura 1. *Homage to New York*, fue un montaje cinético, concebido para su autodestrucción, realizado en 1960 por Tinguely en MoMA, Museo de Arte Moderno de Nueva York. Recuperado de: https://tinyurl.com/j-tinguely

4. Antecedentes

Mecánicas del dominio es un planteamiento consistente en cuatro piezas escultóricas. Cuatro artilugios que dan origen a una posible línea de trabajo donde, mediante una mecánica elemental, de evidente lógica y de funcionalidad aparentemente absurda, se plantea una propuesta deconstructiva de mecánicas sociales. Una deconstrucción irónica en torno a las relaciones y el concepto mismo de poder, para mostrar el potencial de ridículo que hallamos implícito en él.

Si bien no se puede atribuir un antecedente claro como origen de la obra, cabe afirmar su adscripción a una tradición mecanicista y performativa basada en la relación entre la máquina y el absurdo que fácilmente se puede rastrear remontándonos a los inicios de las vanguardias artísticas del siglo xx. Citamos a modo de ejemplo los absurdos artilugios concebidos por Roussel (1910) en sus

Impresiones de África[1], las máquinas de tradición dadaísta creadas por Jean Tinguely (1960) o, más recientemente, el proyecto *Metropolis II* de Chris Burden (2010) en donde más de mil doscientos coches de juguete giran sin fin en un absurdo maremágnum de carriles que se cruzan hacia ninguna parte.



Figura 2. Metrópolis II, escultura cinética de Chris Burden, de expresiva funcionalidad absurda. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Metropolis_II-Chris_Burden-LACMA-720.webm. Fuzheado, CC BY-SA 3.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>, undefined

No faltan tampoco los ejemplos si se circunscribe la búsqueda a nuestras fronteras. Ejemplos quizás menos reconocidos, pero no por ello menos brillantes como el *Sexticiclo*[2] del literato Jardiel Poncela o el práctico pero extravagante coche-bicicleta, desarrollado en varios modelos a lo largo de los años, creado por el pintor Luzyarte para desplazarse por el París de inicios del siglo xx. Estos dos ejemplos, además de su adscripción al pedal, presentan una característica común con este trabajo: en ambos podemos hallar un regusto por el desafío de la norma, una concepción de la máquina sea quimérica o funcional, como elemento para sugerir el absurdo valiéndose de la paradoja y la duda.

Mecánicas del dominio comparte, pues, esa referida conjunción de absurdo y mecánica para fines expresivos, sin embargo, si se busca antecedentes más

1 *Impressions d'Afrique* es una extraña novela escrita por Raymond Roussel en 1910 donde desarrolla un sinfín de situaciones extrañas, pobladas de estrafalarias máquinas, en una obra cuyo absurdo estructural alcanzará gran prestigio y predicamento entre patafísicos y surrealistas, pese a no haber gozado nunca de gran popularidad.

2 El Sexticiclo fue una invención de Enrique Jardiel Poncela consistente en la unión longitudinal de tres bicicletas para, acompañado por Alberto Tapia y Joaquín Sama, llevar a cabo un viaje humorístico desde Madrid a Zaragoza en respuesta al viaje en patinete en sentido inverso, organizado por unos periodistas zaragozanos en el verano de 1927.

directos de este trabajo, hay que remitirse a otras obras que quizás, por su naturaleza infantil, puedan ser apreciadas como más modestas conceptualmente y, quizás por ello, ser menos reconocidas. Unas obras cercanas y desenfadadas en las que el autor sí que puede reconocer un posible antecedente en el gusto por la conjunción de absurdo y mecánica como elementos para invocar el ridículo. Se trata de aquella maravillosa y entrañable pléyade de absurdos artilugios, surgida en los tebeos de la España de los años veinte del pasado siglo que, atribuidos al imaginario *Profesor Franz de Copenhague*, bajo el nombre de *Los grandes inventos del TBO*, acompañaron la niñez de varias generaciones hasta bien entrados los años 80.

Ideados originalmente por Joaquín Buigas, director de la revista, y realizados a lo largo de los años por dibujantes como Benejam, Nit, Tur y sobre todo Ramón Sabatés, los artilugios del *Profesor Franz* constituyeron una cómica serie de máquinas, de apariencia absurda, pero cuya funcionalidad nos ofrece el fiel retrato de una época, señalando sus anhelos y sus normas, bajo el manto del humor de apariencia más inocente.

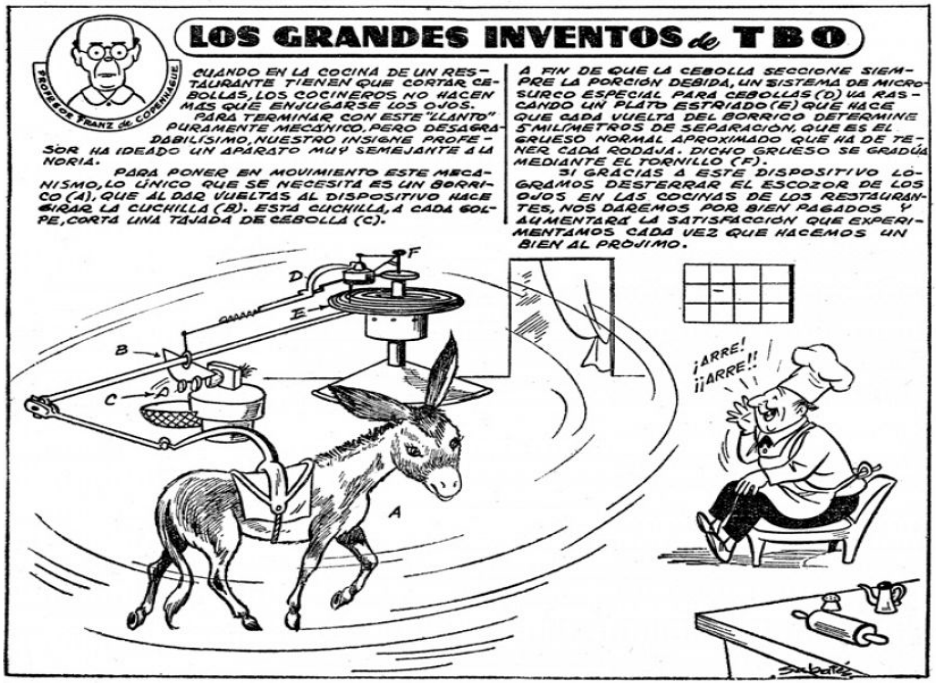


FIGURA 3. Invento del *Profesor Franz de Copenhague*, de Ramón Sabatés.
Recuperado de: https://tinyurl.com/ramon-sabates

Las creaciones de Sabatés dieron lugar a dos publicaciones lamentablemente póstumas (Sabatés, 2009 y 2017). Compartía con Nit estar en posesión del título de Peritaje Industrial y sostuvo siempre la posibilidad constructiva y de funcionamiento de aquellos artilugios. Como seguidamente veremos, esta es la característica primordial que hace de su obra un claro antecedente para *Mecánicas del dominio*. A menudo, tras finalizar una obra, se cae en la cuenta de alguna cosa, inopinada al principio, que haya podido inspirar al artista aun cuando no haya construido voluntariamente a partir de ella. De este modo, tal como muchos años antes hiciera Sabatés en la concepción de *Mecánicas del dominio* ha jugado un papel fundamental la percepción de posibilidad de funcionamiento real de los artefactos, su performatividad, pues es en esa percepción de uso posible donde radica esencialmente su carga expresiva.

5. Resultados

Mecánicas del dominio se trata de artilugios de marcado carácter práctico si bien en tres de ellos la utilización real implicaría la práctica destrucción física del sujeto a ellos sometido pues el expresivo absurdo que sugieren se basa en una hipotética y cruenta aplicación directa de procesos industriales sobre los cuerpos. Procesos tales como el anclaje, el prensado o el troquelado que comportan una reducción del humano a mero recurso, a materia prima industrial o, incluso, a simple residuo, aludiendo así en este trabajo a Agamben (1998) cuando refiere la figura del *homo sacer*[3].

Así, se puede hablar en estos tres casos más bien de una performatividad sugerida, que se induce deliberadamente en la imaginación del observador mediante la obvia percepción de su uso, por mor de su sencillez mecánica, cuando reconstruye mentalmente las posibilidades reales de acción de las máquinas. Se trata, concretamente, de las piezas tituladas *Perfiladora de exclusión*, *Prensas emocionales* y *Lastradora epistèmica*. Por último, la cuarta pieza de *Mecánicas del dominio*, titulada *Vehículo motivacional*, es la única que puede considerarse, de modo incruento al menos, como performativamente practicable.

Seguidamente, se pasará a dar una breve definición particular de cada una de ellas. Sin duda alguna, la *Perfiladora de exclusión* es la más truculenta de las cuatro piezas de la serie. Básicamente, se trata de un aparatoso troquel de afilado acero para recortar a sangre, y con frialdad industrial, un perfil de uniformidad sobre la materia humana. Un despiadado artilugio para recortar todo aquello que quede fuera de los límites de la figura aspiracional, masculina, fuerte y ordenada, que constituye el centro del mundo.

Buscando una lectura más profunda, se pretende suscitar en esta pieza una reflexión política acerca de la violencia y la frialdad con que se imponen límites

3 *Homo sacer* es una figura que Giorgio Agamben retoma del derecho romano como ejemplo del ser humano tratado desde la exclusión. Castigado a ser separado de la esfera de lo humano por haber ofendido a los dioses, su vida carece de valor jurídico y puede ser agredido sin castigo alguno por cualquiera.

para ejercer la exclusión en las «sociedades de control» que con gran acierto definiera Deleuze (1999, pp. 150-154) treinta años atrás. Unas sociedades en las que los límites van mucho más allà de las fronteras visibles, recorren a veces a la vista, otras muchas de modo oculto, las instituciones y los estamentos, pero también la economía, el trabajo, el lenguaje, el ocio, la familia, la salud, o incluso hasta el amor. Sociedades, en suma, en las que el control excluye con frialdad aquello que ya no interesa, cuyo devenir pasa a ser irrelevante por hallarse ya fuera de los límites del derecho.



Figura 4. Perfiladora de exclusión. Fuente: elaboración propia, 2014.



Figura 5. Lastradora epistémica (acero y granito). Fuente propia, 2014

La *Lastradora epistémica* es un aparato que conjuga la tenacidad del acero con la pesada presencia del granito para evocar el control de la opinión como eficaz mecanismo de dominio, rememorando a Russell (2010) y sus cuatro formas del poder[4].

Se plantea en esta pieza una metàfora visual formada por la argolla como elemento que sujeta al individuo a unas normas que le lastran. La argolla presenta un candado trasero, casi impracticable por el individuo lastrado, que nos remite a una imposición de origen externo, ya sea mediante el deseo, la educación, la persuasión o, principalmente, el miedo. El peso visual del granito, con su referencia bíblica a las tablas de la ley, sitúa inequívocamente al observador ante la dureza y la frialdad con que a menudo opera el poder sobre las mentes, para su control mediante el miedo. La argolla que ancla al individuo deviene en trasunto del miedo con que el autoritarismo se afianza en la mentalidad colectiva:

> una fuente importante de la conducta autoritaria es una personalidad especialmente susceptible a tales amenazas, y que afronta la ansiedad resultante con la utilización de los elementos del *sistema protector de ansiedad*. Este sistema protector incluye el aumento del patriotismo y la religiosidad que se observamos en las reacciones posteriores a los ataques terroristas. Estas conductas reafirman las propias concepciones y refuerzan la autoestima. La descalificación de los grupos ajenos se debe a que sus concepciones desafían las propias visiones (Stone, 2001, p.15).



FIGURA 6. El autor, firmemente lastrado. Fuente propia, 2013.

4 Las cuatro formas de poder establecidas por Bertrand Russell son: riqueza, armamento, autoridad civil e influencia en la opinión.

Prensas emocionales, centra la atención en el manejo de la emoción como instrumento para el control social. La apariencia de positividad presentada como omnipresente listón para determinar la exclusión hacia el desheredado, el diferente o el discrepante. Esta pieza alude, por tanto, al manejo de la apariencia como estrategia de control social. La apariencia en un mundo donde es percibida como un fin, pero constituye en realidad un poderoso medio, al modo de la *anatomopolítica*[5] foucaultiana y de las técnicas de sí, que son modos de subjetivación en donde es el propio individuo quien aplica sobre sí mismo los efectos que el poder pretende, en un mundo complejo en donde, recordando a Foucault, más allá de la dicotomia opresor-oprimido, la dominación depende de múltiples agentes con numerosas caras. Las *prensas emocionales,* desde la frialdad de su mecanismo de presión, nos hablan de la apariencia como angustiosa necesidad social, de la ocultación forzada de los problemas en pos de la aceptación de un entorno carente de empatía, en donde solo el triunfo aparece como existencia plena.



Figura 7. Prensas emocionales (bronce, acero, polipiel). Fuente propia, 2014.

Como se mencionó anteriormente, en el *Vehículo motivacional* se puede añadir la posibilidad de una performatividad real a la ya referida performatividad sugerida. A nivel formal, el vehículo es una materialización del archiconocido principio del palo, el burro y la zanahoria. Se aborda en él, el manejo de los deseos como medio persuasivo, de violencia velada, para el dominio. Se trata de un artefacto para el poder, valiéndonos de esa ridícula capacidad de deseo continuo e ilimitado que, según Russell, define al hombre respecto al resto de animales. Dominio basado en el engaño de la eterna promesa, inalcanzable y nunca satisfecha, que hoy por hoy mueve el mundo.

5 Concepto introducido por Foucault (2005) para definir las técnicas que se centran en el control total del individuo: de su mente, su educación y hasta la morfología misma de su cuerpo.

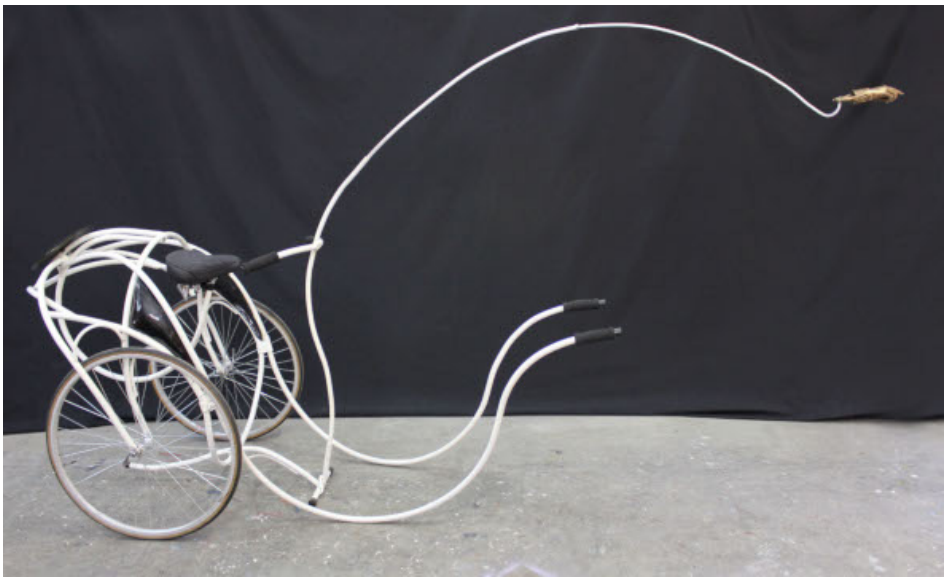


FIGURA 8. Vehículo motivacional (acero y bronce). Fuente propia, 2014.

El vehículo centra su acción en una pinza delantera, gobernada a distancia mediante un manillar por el personaje que domina la acción, viajando cómodamente sentado. La pinza, de inocente aspecto de mano infantil, es un vaciado en bronce de la mano real de la hija del autor. Se trata pues de una engañosa pinza de inocente aspecto, que presenta ante los ojos del sujeto dominado, a la debida distancia, su ansiado objeto de deseo. Un deseo que, ya sea dinero, unas llaves, un objeto o un título, genera un fuerte impulso de tracción por parte del personaje dominado que, sin necesidad de elemento de sujeción alguno, carga feliz con el sujeto dominante, movido también el, a su vez, por el afán competitivo de ser el primero en su ridícula carrera, como muestra el número uno que adorna el vehículo. Este elemento nos remite a la idea de «sociedad del rendimiento» definida por Byung Chun Hal en donde se produce un efecto de autoexplotación por parte del individuo, al integrar la violencia que le oprime sin oponer resistencia pues no es percibida como un ataque del exterior:

> La positivización del mundo permite la formación de nuevas formas de violencia. Estas no parten de lo otro inmunológico, sino que son inmanentes al sistema mismo. Precisamente debido a su inmanencia no suscitan la resistencia inmunológica. Aquella violencia neuronal que da lugar a infartos psíquicos consiste en un terror de la inmanencia. Este se diferencia radicalmente de aquel horror que parte de lo extraño en sentido inmunológico. Probablemente, la Medusa es el otro inmunológico en su expresión más extrema. Representa una radical otredad que no se puede mirar sin perecer. La violencia neuronal, por el contrario, se sustrae de toda óptica inmunológica, porque carece de negatividad. (Han, 2010, pp. 22-23)



Figura 9. Pinza en forma de inocente mano infantil (bronce). Fuente propia, 2014.

De esta manera, se alude también en esta pieza al concepto ya mencionado de las «técnicas de sí» que, recordando a Foucault, son los subterfugios y las técnicas mediante las cuales un determinado poder logra que el individuo acepte su dominio de buen grado e incluso que colabore en él, en la creencia de que actúa movido por su propia voluntad y en su propio interés. De este modo, más pronto desde la persuasión que desde la coerción o la violencia, se consigue un dominio probablemente más duradero y seguro.

En esta pieza, *Mecánicas del dominio* entra de lleno en el ámbito de la performatividad, añadiendo a la mera sugerencia de la acción, presente en el resto de las máquinas, la posibilidad de su uso real sin riesgo[6]. Se puede dar lugar así a derivas y situaciones performativas con participación activa por parte de personas, que bien podrían interaccionar físicamente con el artilugio y con el público sin comprometer su seguridad al llevar el mecanismo a sus últimas consecuencias.

6 Pese a la imagen mostrada en la figura 6, el uso performativo de la Lastradora epistémica implica un alto riesgo pues, debido a su gran peso y su diseño deliberadamente antiergonómico, una simple caída podría implicar una fractura cervical.



Figura 10. Vehículo motivacional, vista trasera. Fuente: elaboración propia, 2014.

6. Discusión

A lo largo de este estudio se presenta lo absurdo no solo como un recurso estético, sino también como una herramienta epistemológica capaz de desarticular los marcos normativos del sentido. Lo absurdo surge, como señala Camus (2012), de la tensión entre la búsqueda humana de significado y el silencio irracional del mundo. Esta idea se refleja en Mecánicas del dominio, donde las máquinas, aparentemente funcionales pero conceptualmente absurdas, encarnan ese conflicto. Piezas como *Perfiladora de exclusión* o *Lastradora* epistémica desafían la lógica utilitaria y, siguiendo a Deleuze (1994), convierten el sinsentido en una superficie productiva. Al presentar mecanismos que podrían operar en la realidad pero

cuya finalidad es ilógica, el artista fuerza al espectador a cuestionar los sistemas de poder que estas máquinas parodian. Esta operación refleja lo que Bajtín (1995) identificaba en el carnaval medieval: una inversión liberadora de valores a través de lo grotesco. Desde esta perspectiva, las esculturas del autor funcionan como micro-carnavales visuales, donde la frialdad industrial se vuelve ridícula y expone la arbitrariedad de las estructuras de control.

Particularmente, Valle-Inclán (2017) vinculaba el esperpento con una estética sistemáticamente deformada para revelar lo trágico de la realidad. Esta idea se materializa en Mecánicas del dominio a través de un tratamiento formal que combina precisión técnica con absurdidad funcional. Por ejemplo, el *Vehículo motivacional*, con su mano infantil de bronce sosteniendo un falso incentivo, deforma el principio capitalista de la recompensa hasta volverlo grotesco. La obra critica la sociedad del rendimiento (Han, 2010) y lo hace mediante una estética que oscila entre lo lúdico y lo siniestro, recordando que el poder suele enmascarar su violencia bajo apariencias inocuas. Aquí, lo absurdo actúa como una *reductio ad absurdum* retórica: al llevar al extremo las lógicas de dominación, el artista evidencia su irracionalidad, conectando con Danto (2003), quien veía en el arte contemporáneo un uso del absurdo para cuestionar los límites del arte mismo.

Asimismo, lo absurdo suspende momentáneamente los marcos de interpretación (Bajtín, 1995), y esto se amplía en las conclusiones con la idea de la obra como juego liberador (Agamben, 2006). En *Mecánicas del dominio*, la performatividad obliga al público a completar el sentido. Al reconstruir mentalmente el funcionamiento de estas máquinas, el espectador se vuelve cómplice de su parodia, activando lo que Freeland (2001) llamaba desestabilización del sentido común estético. Esta estrategia recuerda a las máquinas inútiles de Tinguely, pero el autor añade una capa foucaultiana: sus piezas no solo ridiculizan, sino que exponen técnicas de sujeción, donde el individuo colabora con su propia dominación.

Desde otro punto de análisis, además de su función como herramienta epistemológica y estética, lo absurdo en *Mecánicas del dominio* también dialoga con la noción de *carnaval frío* propuesta por Umberto Eco (Rojas-Rojas, 2005). Mientras Bajtín (1965) celebraba el carnaval medieval como un espacio de liberación transitoria mediante la risa grotesca y la inversión de jerarquías, Eco critica que, en contextos modernos, esta transgresión ritualizada se ha convertido en un mecanismo de control. La aparente subversión, al estar delimitada y autorizada, actúa como una *válvula de escape inocua* (Eco, 2004), reforzando el *statu quo* en lugar de cuestionarlo. Específicamente, ejemplos como el humor político en medios de comunicación de masas ilustran esta paradoja: la crítica se consume como espectáculo, sin riesgo de transformación real (Serrato-Córdoba, 2016).

En definitiva, este trabajo subraya que la obra evade tanto el elitismo como el populismo, apelando a capacidades connotativas de lo visual. Esta ambición dialoga con la tradición dadaísta y el TBO, donde lo absurdo era un lenguaje accesible pero cargado de ironía. Al igual que los inventos de Sabatés, *Mecánicas del dominio* usa la mecánica como un código universal para desmontar narrativas de poder, demostrando que lo absurdo puede ser tan filosófico como popular.

En conclusión, el absurdo en Llorens-García no es nihilista, sino generativo: dinamiza estructuras de sentido (Deleuze, 1994), profana lo sagrado (Agamben, 2006) y, sobre todo, interroga al espectador. Al fusionar el rigor técnico con la incoherencia conceptual, el artista logra lo que Valle-Inclán (2017) exigía al esperpento: mostrar el contorno del cosmos a través del caos. En un mundo donde el poder se ejerce mediante lógicas aparentemente racionales, Mecánicas del dominio recuerda que, a veces, solo lo ridículamente absurdo puede revelar la verdad.

Referencias

Abramovic, M. (2018). *Walk through walls: A memoir.* Crown.

Agamben, G. (1998). *El poder soberano y la nuda vida.* Pre-textos.

Agamben, G. (2006). *¿Qué es un dispositivo?* Edizioni Nottetempo.

Bajtín, M. (1995). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais.* Alianza Editorial.

Bajtín, M. (1995). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento.* Alianza.

Camus, A. (2012). *El mito de Sísifo.* Alianza Editorial.

Danto, A. C. (2003). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia.* Paidós.

Deleuze, G. (1994). *Lógica del sentido.* Planeta DeAgostini.

Deleuze, G. (1999). *Conversaciones 1972-1990.* Pre-textos.

Eco, U. (2004). *Apocalípticos e integrados.* DeBolsillo.

Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber.* Siglo XXI.

Freeland, C. (2001). *But Is It Art? An Introduction to Art Theory.* Oxford University Press.

Han, B. (2010) *La sociedad del cansancio.* Herder.

Rojas-Rojas, R. (2005). *Tiempos de carnaval.* Institut français d'études andines, Instituto de estudios peruanos. https://doi.org/10.4000/books.ifea.5083

Roussel, R. (2008). *Impresiones de África.* Siruela.

Russell, B. (2010). *El poder. Un nuevo análisis social.* RBA.

Sabatés, R. (2017). *Los grandes inventos de TBO (Edición integral de Ramón Sabatés).* Ediciones B.

Sabatés, R (2009). *Los últimos inventos de Ramón Sabatés.* Viena Ed.

Serrato-Córdoba, J. E. (2016). *Usos sociales del humor en el desfile del amor.* Letras Uruguay. https://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/serrato_cordova_jose_ eduardo/usos_sociales_del_humor_en_el_desfile_del_amor.htm

Sternstein, J. & Duchamp, M. (2020). *Marcel Duchamp: The Great Hidden Inspirer.* Hatje Cantz Verlag.

Stone, W. (2001). Manipulación del terror y autoritarismo. *Psicología política, 23*, 7-17.

Valle-Inclán, R. M. del. (2017). *Luces de Bohemia.* Ediciones Cátedra.

21

ANÁLISIS DE LA DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA EN LA CONSERVACIÓN Y PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO FRENTE A LA INCERTIDUMBRE

María-Begoña López-Ávila
Universidad de Granada (España)

El presente texto nace en el marco del proyecto FicTrans de la U. de Granada «Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea» (PID2021-124434NB-I00).

1. Introducción

La historia de la humanidad está marcada por la creación de obras de arte y monumentos que reflejan la cultura, la identidad y los valores de diferentes civilizaciones, generando el extenso patrimonio cultural que debe protegerse y conservarse para «salvaguardar la memoria colectiva de los pueblos» (Hernández Hernández, 2002, p. 5). Sin embargo, el patrimonio histórico-artístico se enfrenta a múltiples amenazas, desde el deterioro natural hasta la intervención humana, pasando por desastres naturales y conflictos bélicos. En la actualidad, existen 58 bienes incorporados en la Lista del Patrimonio Mundial en peligro por el Comité de Patrimonio Mundial de la UNESCO[1].

En este contexto, la documentación fotográfica se erige como una herramienta fundamental para garantizar la preservación y difusión de este legado invaluable. Desde su aparición en 1839 «su aplicación a las distintas disciplinas y campos de investigación fue inmediata (astronomía, arqueología, geología, física, medicina, periodismo, etcétera)» (Sánchez Vigil, 2006, p. 38). Al poco tiempo, se concibió como un nuevo sistema de representación de la realidad y se convirtió en un lenguaje universal y asequible para todo el mundo (Latova Fernández-Luna, 1989). De hecho, ha potenciado la comunicación visual a niveles equiparables a la comunicación escrita, ya que la imagen conlleva una serie de significaciones y de valores expresivos e informativos (Sánchez Montalbán, 2008).

1 Consúltese más información sobre los bienes patrimoniales mundiales en peligro a través de la web: https://whc.unesco.org/en/danger-list/.

La fotografía puede ser vista como un documento desde diferentes enfoques, en términos generales, se puede analizar desde las perspectivas histórica, profesional y científica. La evolución del documento fotográfico está relacionada con la historia de la fotografía en sí. «Cualquier fragmento de la realidad es un fragmento de la vida o de la historia en sentido universal. La imagen fotográfica es, por consiguiente, un fragmento de la vida y/o de la historia» (Sánchez Vigil, 1995, p. 52). Sin embargo, se debe tener en cuenta que un documento fotográfico presenta dos lecturas: a) «su representación original a partir de la selección de la realidad», que se basa en la información que se muestra para crear, comunicar e informar sobre una cuestión específica; y b) «lo que sugiere al receptor», es decir, lo que la imagen evoca en quien la observa (Sánchez Vigil, 2008, p. 24). Por ello, la manera en que se interpreta una fotografía puede cambiar la intención original del autor y puede dar lugar a tantas ideas como personas la miren.

2. Objetivos

Este capítulo pretende reflejar la importancia de la documentación fotográfica para preservar el patrimonio histórico-artístico frente a la incertidumbre de una sociedad en constante cambio. Para ello, se realiza una revisión bibliográfica y documental sobre documentación fotográfica aplicada en la conservación del patrimonio.

El objetivo general del presente estudio es analizar la aplicación de la documentación fotográfica en la conservación y preservación del patrimonio histórico-artístico, profundizando en los siguientes aspectos: a) el valor documental de la fotografía; b) el origen de la documentación fotográfica como registro visual del patrimonio; y c) las principales utilidades de la fotografía en el ámbito patrimonial, siendo considerada desde un instrumento de seguimiento hasta una herramienta de difusión del patrimonio histórico-artístico.

3. Metodología

La metodología se basa en una búsqueda y análisis crítico de la producción bibliográfica y documental relativa a los principales aspectos teóricos relacionados con la aplicación de la documentación fotográfica para la conservación y preservación del patrimonio, apoyándose en un análisis de fotografías históricas utilizadas.

Con el fin de cumplimentar los objetivos propuestos anteriormente, el análisis de los resultados se presenta en tres ejes. En primer lugar, se ha abordado el análisis teórico y conceptual sobre la fotografía como un documento para el estudio, protección y conservación del patrimonio. En segundo, se ha estudiado el origen de la fotografía como registro gráfico y documental del patrimonio arqueológico y monumental. Y, por último, se han extraído las principales

aportaciones de la documentación fotográfica para la preservación y conservación del patrimonio histórico-artístico. En relación con este último punto, se analiza la aportación de la fotografía como una herramienta fundamental para documentar, monitorear, verificar, recuperar, proteger y divulgar los bienes patrimoniales, y cómo garantiza su preservación a futuro, teniendo en cuenta que el patrimonio histórico-artístico está expuesto a riesgos provocados por la naturaleza o el hombre.

4. Resultados

4.1 *La fotografía como un documento para el estudio, protección y conservación del patrimonio*

El valor documental de la fotografía como un registro histórico es innegable ya que captura momentos, imágenes y lugares en un instante, preservándolos para siempre. Actualmente, se considera uno de los documentos más significativos de nuestra era. Por ello, los archivos fotográficos se revalorizan con el tiempo como garantes de los hechos, ayudándonos a entender y verificar la historia, siendo un instrumento veraz frente a la incertidumbre. Además, hoy en día el uso de aplicaciones con inteligencia artificial para crear o manipular fotografías ha creado cierta controversia sobre la veracidad y fiabilidad de las imágenes que nos rodean, convirtiendo a los archivos fotográficos en un punto de referencia para garantizar y verificar los hechos (Olivera Zaldua y Nebreda Martín, 2024).

Desde sus comienzos, la fotografía fue reconocida como una herramienta de documentación científica, que se ha ido acumulando y custodiando en diversas instituciones culturales y científicas. A principios del siglo xx, el Instituto Internacional de Fotografía (IIF) estableció las bases de la documentación fotográfica. El Instituto Internacional de Bibliografía (IIB) creó dicha institución para dar soporte como centro de documentación fotográfica a los organismos internacionales. La utilización de esta como documento ilustrativo y científico en los diversos ámbitos quedaba patente a través de los fines del IIF (Sánchez Vigil, 2001).

Campany (2006) afirma que «la técnica fotográfica se ha desarrollado en gran medida por la necesidad de archivar». La fotografía «es idónea para las tareas de recopilación, comparación, reproducción y distribución», siendo un medio «fundamental para los archivos de las ciencias, el sistema legal, la educación, la medicina, el comercio, la industria, la historia del arte, el ocio, las noticias y la vida privada» —cotidiana— (p. 20).

En España, la fotografía experimentó un importante cambio significativo en el patrimonio artístico y documental, desde que se reconoció como documento para su estudio, protección y conservación con la *Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español* —LPHE— hasta el nuevo papel alcanzado en el panorama social y cultural (Salvador Benítez y Ruiz Rodríguez, 2006). Antes de la LPHE, la fotografía no se consideraba un documento e, incluso, prestigiosas instituciones las eliminaban al expurgar los expedientes; esta práctica supuso la

pérdida de grandes volúmenes y fondos fotográficos y es por ello, que desapareció una gran cantidad de patrimonio fotográfico en España (López-Ávila, 2023).

En el ámbito patrimonial, es frecuente su utilización para reproducir y difundir obras de arte, provocando la democratización tanto de la fotografía como del arte. Gisèle Freund (2017) concluye que la fotografía como un medio de reproducción ha democratizado el arte, lo hace accesible para todos; como medio de expresión va más allá de una simple representación; y, sobre todo, «ha ayudado a que el ser humano descubra el mundo desde nuevos ángulos (…) ha nivelado los conocimientos y, por tanto, ha aproximado a los seres humanos» (p. 199).

Cualquier documento fotográfico sobre recuerdos, acontecimientos, viajes o lugares visitados, nos permite ver cómo hemos ido creciendo o cómo hemos ido cambiado, entre otros aspectos; igualmente sucede con el patrimonio histórico-artístico, los bienes patrimoniales van evolucionando a lo largo de su historia, es decir, esta documentación fotográfica nos permite conocer la evolución de un determinado monumento a lo largo de casi dos siglos, aportándonos una gran cantidad de información útil sobre cómo era, qué uso tenía, si se ha restaurado, entre otra información. Por consiguiente, dicha documentación es fundamental para conservar, difundir y gestionar los bienes culturales, siendo necesario que esta se organice, produzca y desarrolle tanto como un objeto en sí mismo, como una herramienta para la investigación y la salvaguarda del patrimonio artístico y cultural.

4.2 *El origen de la fotografía como registro gráfico y documental del patrimonio arqueológico y monumental*

Con la llegada de la fotografía se iniciaron proyectos para documentar gráficamente el patrimonio por medio de campañas de registro y captación documental de monumentos, restos arqueológicos y patrimoniales con una finalidad científica y arqueológica fundamentalmente (Coronado Hijón, 1993; López-Ávila, 2018; López Mondéjar, 2005). De hecho, François Arago plantea que

> Con el daguerrotipo un solo hombre podrá llevar a buen fin este inmenso trabajo. Suministrad al Instituto Egipcio dos o tres aparatos del Sr. Daguerre hermosas y grandes planchas de obras artísticas célebres, fruto de nuestra inmortal expedición, vastas extensiones de jeroglíficos serán reemplazadas por jeroglíficos ficticios o puramente convencionales; (…) y las imágenes fotográficas permitirán, de acuerdo a las reglas de la geometría, y con la ayuda de un pequeño número de sus elementos principales, restituir en sus dimensiones exactas los más elevados e inaccesibles edificios. (Aragó (1839) citado en Coronado Hijón, 1993, p. 9)

A raíz de ello, se capturaron fotográficamente abundantes restos arqueológicos y de interés cultural que propiciaron la creación de inventarios del patrimonio con un valor científico y documental (López-Ávila, 2023).

En relación con ello, cabe destacar la *Mission Héliographique* desarrollada en 1851 por cinco fotógrafos de la Société Héliographique a los que se les asignó un listado de 175 monumentos selectos correspondientes a distintas regiones france-

sas (Forero Mendoza, 2007). En este proyecto arquitectónico promovido por la *Commission des Monuments Historiques*, la fotografía fue el testimonio de numerosos monumentos y lugares en peligro de ruina, aportando una extraordinaria recopilación gráfica con un gran valor histórico y documental. Esta imagen de las murallas de Carcassonne (véase Figura 1) se considera un importante registro documental y visual justo antes de la extensa reconstrucción iniciada bajo la dirección de Viollet-le-Duc, y al igual que esta fotografía es testimonio del antes, otras capturaron muchos de los monumentos y lugares deteriorados o destruidos que no han llegado a nuestros días (López-Ávila, 2023).



FIGURA 1. The Ramparts of Carcassonne. Fotografía: Gustave Le Gray y Auguste Mestral, 1851. Fuente: The Met. Signatura: 2005.100.34.

4.3 *Las principales aportaciones de la documentación fotográfica para la preservación y conservación del patrimonio histórico-artístico*

La documentación fotográfica es una herramienta fundamental en la preservación y conservación del patrimonio histórico-artístico. Dicho documento registra el estado actual de monumentos y obras de arte, y, además, se convierte en un valioso testimonio visual que permite el estudio y análisis de su evolución histórica. Esta práctica ayuda a identificar los daños o deterioros sufridos en estas obras y promueve la difusión de su valor artístico y cultural, documentando detalladamente cada uno de los aspectos del bien representado.

La posibilidad de que diferentes acontecimientos y elementos pongan en peligro la integridad del patrimonio histórico-artístico, conlleva a que los propios profesionales recurran a la fotografía como un aliado indispensable, asegurando que las futuras generaciones puedan apreciar y aprender de la riqueza de nuestra historia. A continuación, se extraen algunas de las principales aportaciones de la documentación fotográfica en el ámbito patrimonial:

4.3.1 Registro visual del patrimonio

La imagen fotográfica permite crear un registro visual detallado de monumentos, obras de arte y sitios históricos (véase Figura 2). Las fotografías aportan una gran cantidad de información a través de numerosos detalles que a menudo pasan desapercibidos a simple vista, como colores, texturas o técnicas de construcción, entre otras características. Toda esta información es invaluable para arqueólogos, arquitectos, conservadores, documentalistas, historiadores del arte, restauradores y demás profesionales del patrimonio. Dicho registro no solo captura la apariencia actual de estos elementos, sino que también se considera un recurso fundamental para futuras investigaciones y restauraciones.



Figura 2. Documentación fotográfica y fichas descriptivas para identificar los bienes muebles fotografiados del Repertorio Iconográfico de España elaborado por el Arxiv Mas (Barcelona).

4.3.2 Instrumento de monitoreo

La documentación fotográfica permite hacer un seguimiento visual y detallado del estado de conservación del patrimonio. A través de la toma de imágenes periódicas, es posible documentar cambios tanto en la estructura como en la superficie de los bienes patrimoniales a lo largo del tiempo. El uso de la misma como instrumento de monitoreo en el patrimonio permite identificar problemas de deterioro antes de que se conviertan en daños irreparables como, por ejemplo, puede ser la aparición de grietas, corrosión o manchas en un monumento, facilitando la planificación de intervenciones de conservación adecuadas.

4.3.3 Testimonio de una intervención restauradora

La fotografía se considera una herramienta técnica imprescindible en una intervención restauradora ya que documenta todo el proceso, el antes, durante y después. Capturar cada etapa del trabajo permite no solo un seguimiento detallado de las intervenciones realizadas, sino también una evaluación de su efectividad. Además, este registro puede servir como referencia para futuras restauraciones, asegurando que se sigan las mejores prácticas y se respeten los principios éticos de conservación. Es fundamental llevar a cabo un reportaje fotográfico que muestre tanto el estado anterior como el actual, incluyendo lesiones y detalles (Ros Sempere, 2009).

Por esta razón, las instituciones dedicadas al patrimonio utilizan diversas técnicas fotográficas para identificar las condiciones reales de conservación, las falsificaciones, las firmas auténticas y los repintes. Para ello, emplean herramientas como la macrofotografía, radiografías o luz ultravioleta, entre otras. En España, el pionero en el uso de técnicas fotográficas fue el Instituto de Patrimonio Cultural Español, ya que desde 1984 aplica estudios fotogramétricos a la documentación del patrimonio así como otras técnicas de imagen (López-Ávila *et al.*, 2021).

La fotografía muestra los criterios establecidos por cada restaurador en las diferentes intervenciones realizadas sobre un mismo bien, a modo de ejemplo el caso del Patio de los Leones de la Alhambra (Granada) (véase Figura 3 y 4).



Figura 3. Patio de los Leones. Fuente, galería norte y templete este. Fotografía: Charles Clifford, ca. 1854. Papel a la sal a partir de negativo papel. Fuente: Archivo Municipal de Granada, Archivo fotográfico, Ayuntamiento de Granada. Nº registro: 300887. Signatura: 17.002.00.



Figura 4. Granada. 323. Fuente y patio de los Leones (Alhambra). Fotografía: Laurent y Cía., 1866. Fuente: Architekturmuseum der TU Berlin. Nº registro: F 6338. Dominio público.

En las figuras 3 y 4, se muestran la galería norte y templete oriental del Patio de los Leones de la Alhambra antes y después de la restauración de Rafael Contreras Muñoz. En la 3 se visualiza el estado de la galería norte, del templete oriental con atirantados metálicos en los arcos y la cubierta continua de la Sala de los Reyes antes de dicha restauración; y la 4 muestra algunas de las cubiertas restauradas, la modificación de la cubierta continua de la Sala de los Reyes sustituida por tres pabellones, el templete oriental con la cúpula semiesférica «orientalizante» de escamas de barro vidriado en diferentes colores y la fuente central funcionando con el añadido del vaso superior por el «restaurador adornista» Contreras entre 1859 y 1866 junto al arquitecto Juan Pugnaire. Las cúpulas de dichos templetes fueron eliminadas por la intervención restauradora de Leopoldo Torres Balbás entre 1934-1935 y, posteriormente, la taza superior de la fuente por Francisco Prieto Moreno (Piñar Samos y Sánchez Gómez, 2017).

4.3.4 Prevención de pérdidas irreparables

La incertidumbre es una constante en la preservación del patrimonio histórico-artístico. Desastres naturales como terremotos, inundaciones o incendios pueden causar daños devastadores en cuestión de minutos. Asimismo, otros peligros provocados por causas humanas como los conflictos armados, las demoliciones, la urbanización descontrolada, la contaminación y el desarrollo turístico masivo suponen grandes problemas para los bienes culturales.

Por ello, la documentación fotográfica actúa como un seguro en estos casos, ya que proporciona un registro de cómo era el patrimonio antes del desastre y se puede recuperar información sobre un determinado bien a través del discurso visual que ofrece sobre el mismo. Esto no solo es crucial para la recuperación y restauración, sino que también puede ser utilizado en procesos legales y de aseguramiento.

En relación con ello, un monumento demolido o destruido se puede conocer mediante la documentación fotográfica conservada sobre el mismo, como es el caso de la Casa de los Infantes (Granada) que fue demolida por la apertura de la Gran Vía granadina a finales del siglo XIX (Torres Balbás, 1923).

4.3.5 Promocionar la sensibilización y conciencia pública

La fotografía tiene un poder único para comunicar y sensibilizar al público sobre la importancia de conservar el patrimonio histórico-artístico. Existen numerosas imágenes impactantes que generan empatía y un sentido de responsabilidad hacia la conservación. Al compartir fotografías en exposiciones, redes sociales y publicaciones, se puede fomentar un mayor interés y apoyo por parte de la comunidad, lo que es esencial para la preservación a largo plazo.

4.3.6 Accesibilidad, visibilidad y difusión del patrimonio

La digitalización de fotografías del patrimonio histórico-artístico ha permitido que estas imágenes sean accesibles a un público más amplio. Las entidades e instituciones del patrimonio como archivos, bibliotecas, museos y demás, comparten sus colecciones a través de plataformas en línea con personas de todo el mundo, promoviendo el conocimiento y la revalorización del patrimonio (López-Ávila, 2023).

5. Conclusiones

Este estudio ha aportado un análisis de la documentación fotográfica para conservar y proteger el patrimonio histórico-artístico, profundizando en aspectos como el valor que tiene la fotografía como documento, su origen como una forma de registrar visualmente el patrimonio, y las diferentes maneras en que la fotografía puede ser útil en este campo, desde monitorear el estado de las obras hasta difundir su importancia. De este modo, se ha cumplido con los objetivos planteados. Los principales resultados reflejan las múltiples aportaciones de la documentación fotográfica en la conservación, incluyendo el registro visual detallado, que captura aspectos que a simple vista podrían pasar desapercibidos, y el monitoreo periódico del estado de conservación, que ayuda a detectar daños tempranamente y sirve de seguro ante desastres naturales o provocados por el hombre, permitiendo reconstruir o restaurar bienes dañados gracias a los re-

gistros previo. Asimismo, se analiza cómo las fotografías documentan las intervenciones restauradoras, garantizando transparencia y buenas prácticas en la conservación. Y su importancia en la sensibilización pública, ya que las imágenes impactantes generan conciencia y empatía, fomentando el apoyo social para la protección del patrimonio. Por otro lado, se observa cómo la digitalización y la difusión online han ampliado el acceso a estas colecciones, permitiendo que un público global conozca y valore el patrimonio cultural de manera más efectiva.

En primer lugar, la documentación fotográfica genera un registro visual minucioso de monumentos, obras de arte y lugares históricos, revelando numerosos aspectos y detalles inadvertidos al ojo que la convierten en una herramienta útil para investigaciones y restauraciones futuras. Tanto los profesionales como las instituciones del patrimonio hacen uso de la misma como un registro de información visual por la riqueza de datos aportados, siendo utilizada como una herramienta auxiliar a su trabajo para documentar, inventariar y registrar sus bocetos, creaciones, colecciones, intervenciones y/o proyectos.

Por otro lado, la capacidad de capturar imágenes de manera técnica y objetiva no solo permite reproducir obras de arte, sino también documentar y conservar el patrimonio fotografiado. Desde su invención, se ha utilizado para inventariar y preservar el legado artístico, ofreciendo un testimonio visual que enriquece nuestra comprensión y apreciación del arte a lo largo del tiempo. La fotografía se ha convertido en una herramienta fundamental para nuestra historia y cultura, asegurando que los bienes patrimoniales sean accesibles, visibles y reconocibles para las futuras generaciones.

En tercer lugar, los archivos fotográficos y fototecas garantizan la veracidad y fiabilidad de las imágenes, asimismo, se convierten en puntos de referencia para preservar el patrimonio histórico-artístico frente a la incertidumbre, ya sea fruto de los desastres naturales o los peligros provocados por el hombre.

En conclusión, la documentación fotográfica es un elemento esencial en la conservación y preservación del patrimonio histórico artístico frente a la incertidumbre. No solo permite registrar y monitorear el estado de los bienes culturales, sino que también ayuda a entender su evolución, facilitar restauraciones y promover su valoración social. La fotografía, por tanto, se ha consolidado como una herramienta indispensable para garantizar que el legado cultural de la humanidad perdure y sea accesible para las generaciones futuras.

Referencias

Campany, D. (2006). *Arte y fotografía*. Phaidon Press Limited.

Coronado Hijón, D. (1993). Algunos esbozos para una introducción al estudio histórico de la documentación fotográfica. *Boletín Informativo del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, (5), 9. https://doi.org/10.33349/1993.5.49

Hernández Hernández, F. (2002). *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Trea.

Freund, G. (2017). *La fotografía como documento social* (2.ª ed. rev.) (trad. de J. Elías, ed. lit. M. Puente). Gustavo Gili.

Forero Mendoza, S. (2007). Fotografía y patrimonio: la misión heliográfica de 1851 y la consagración del monumento histórico en Francia. *Ería: Revista Cuatrimestral de Geografía*, (73-74), 273-280. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2585388.pdf

Latova Fernández-Luna, J. (1989). La fotografía de patrimonio: Un sistema de documentación objetiva. *A Distancia*, 6, 64-70, https://hdl.handle.net/20.500.14468/24201

López-Ávila, M. B. (2018). La evolución histórica de la fotografía en Andalucía en el siglo xix: la ciudad y sus monumentos. En E. Jiménez Pérez, M. E. Del Valle Mejías y A. Felipe Morales (coords.), *Los nuevos retos en Ciencias sociales, Artes y Humanidades* (pp. 229-243). Gedisa.

López-Ávila, M. B. (2023). *Accesibilidad, comunicación y visibilidad de la fotografía patrimonial andaluza en instituciones culturales nacionales e internacionales: modelos y estrategias en la sociedad red* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, España. https://hdl.handle.net/10481/85077

López-Ávila, M. B., Alberich-Pascual, J. y Ruiz-Rodríguez, A. A. (2021). La aplicación e incorporación de la documentación fotográfica en el patrimonio histórico-artístico. *Documentación de Ciencias de la Información*, 44 (1), 25-33. https://doi.org/10.5209/dcin.71046

López Mondéjar, P. (2005). *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo xix*. Lunwerg Editores.

Olivera Zaldua, M. y Nebreda Martín, L. (2024). Prólogo. Fotografía del patrimonio a la inteligencia artificial. *Documentación de Ciencias de la Información*, 47, 41-42. https://doi.org/10.5209/dcin.96423

Piñar Samos, J. y Sánchez Gómez, C. (2017). *Oriente al sur: el calotipo y las primeras imágenes fotográficas de La Alhambra 1851-1860*. Patronato de la Alhambra y Generalife, Museo de la Universidad de Navarra.

Ros Sempere, M. (2009). Documentación de los procesos de restauración arquitectónica. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 20, 149-167.

Salvador Benítez, A. y Ruiz Rodríguez, A. Á. (2006). *Archivos fotográficos pautas para su integración en el entorno digital*. Editorial Universidad de Granada.

Sánchez Montalbán, F. J. (2008). *Bajo el instinto de Narciso. El arte de la fotografía: concepto, lenguajes estéticos y metodologías*. Editorial Universidad de Granada.

Sánchez Vigil, J. M. (1995). *La documentación fotográfica en España: Revista La Esfera (1914-1920)* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. https://eprints.ucm.es/1843/

Sánchez Vigil, J. M. (2001). De la Restauración a la Guerra Civil. En J. M. Sánchez Vigil (Coord.), *La fotografía en España de los orígenes al siglo xxi* (Summa Artis: Historia General del arte, vol. 47, pp. 191-384). Espasa Calpe.

Sánchez Vigil, J. M. (2006). *El documento fotográfico: historia, usos, aplicaciones*. Trea.

Sánchez Vigil, J. M. (2008). Fuentes para el estudio de la documentación fotográfica. *Mus-A. Revista de los museos de Andalucía*, 6 (9), 24-27.

Torres Balbás, L. (1923). Granada: la ciudad que desaparece. *Arquitectura,* 5 (53), 314-315.

UNESCO —Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura— World Heritage Centre (2026). *List of World Heritage in Danger.* UNESCO World Heritage Convention. https://whc.unesco.org/en/danger-list/

22

COLORES EN LOS SENDEROS SEGUROS: ARTE URBANO Y PAISAJE EN IZTAPALAPA, CIUDAD DE MÉXICO

Anali Medrano Zetina
Instituto Politécnico Nacional (México)

1. Introducción

En las ciudades contemporáneas, el color se ha consolidado como un recurso estratégico para transformar el paisaje urbano, trascendiendo su dimensión puramente estética para convertirse en un lenguaje sensible, territorial, afectivo y emocional. En contextos de alta densidad poblacional y vulnerabilidad social, como la alcaldía Iztapalapa en la Ciudad de México, las iniciativas urbanas que combinan seguridad, arte público y participación comunitaria han creado nuevas oportunidades para redefinir el espacio cotidiano y reforzar la identidad local.

Este capítulo aborda el análisis de los senderos seguros, una táctica de movilidad y prevención de la violencia que utiliza el arte urbano como herramienta para generar entornos más habitables, inclusivos y simbólicamente significativos. El segmento estudiado comienza en Calzada Ermita Iztapalapa y termina en Canal de Tezontle, conectando dos estaciones clave del transporte público (Metro UAM de la Línea 8 y la estación Leyes de Reforma del Metrobús Línea 2). Este corredor se destaca por su alta demanda peatonal y educativa. Estas circunstancias transforman el sendero en un área complicada, con un gran movimiento de jóvenes y una variedad de usos y significados.

Desde una perspectiva transdisciplinar, este estudio combina enfoques de la cromática aplicada, la estética urbana y el análisis territorial para entender la función del color como un medio de resignificación simbólica y de apropiación comunitaria del espacio público. Las iniciativas artísticas integradas por 110 murales representativos del arte urbano actual, creados a través de la colaboración entre artistas y residentes locales, evidencian el poder del arte para evocar la memoria del barrio, fortalecer el sentido de pertenencia y alterar la vivencia diaria del entorno desde una perspectiva emocional y afectiva.

Así, se propone que el color no solo modifica la estética visual de la ciudad, sino que también incide en sus dimensiones sociales, culturales, y emocionales;

generando nuevas formas de vivirla y otorgándole un significado colectivo. El análisis de dichos procesos tiene como objetivo aportar a la comprensión de la complejidad urbana y a la formulación de estrategias de intervención que sean sensibles al territorio y que puedan establecer conexiones entre seguridad, arte y cohesión social.

1.1 *Contexto territorial del tramo estudiado*

La sección estudiada de los senderos seguros en Iztapalapa se sitúa entre la Calzada Ermita Iztapalapa y el canal de Tezontle, enlazando la estación del metro UAM de la línea 8 con la estación Leyes de Reforma de la Línea 2 del Metrobús. Este corredor atraviesa principalmente por las colonias la Purísima, Leyes de Reforma, 2.ª y 3.ª Sección, caracterizadas por un uso de suelo predominantemente mixto (residencial, comercial y de servicios) y dinámicas comunitarias que se enfrentan a problemáticas de violencia, desigualdad y precariedad existentes en la estructura urbana.

Es posible observar residencias unifamiliares y multifamiliares, establecimientos comerciales locales (tiendas de productos esenciales, papelerías, ferreterías, panaderías), servicios fundamentales mercados, iglesias y, en una proporción menor, almacenes o usos industriales ligeros, especialmente en la 3.ª Sección.

La longitud exacta del tramo constituye un porcentaje de la superficie total de las colonias (alrededor de 13 hectáreas para la Purísima, y Segunda Sección, y 71 hectáreas para la Tercera Sección). Sin embargo, su relevancia radica en establecer una conexión peatonal segura y simbólica entre barrios, con más de 13,000 residentes que obtienen beneficios directos. El recorrido también se distingue por su cercanía a diversas entidades educativas: tres instituciones de educación básica, tres de educación inicial, dos de educación secundaria, el Colegio de Bachilleres Plantel 7 Iztapalapa y la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. Este componente educativo convierte al sendero en un corredor con un elevado número de peatones y una destacada presencia de jóvenes y estudiantes universitarios.

Respecto a los espacios públicos y áreas verdes, la región presenta deficiencias, dado que Iztapalapa tiene un promedio de únicamente 5.4 metros cuadrados de área verde por individuo, lo que se sitúa por debajo del estándar recomendado. Sin embargo, cuenta con zonas de relevancia tal como el parque Margarita Maza de Juárez, el parque Leyes de Reforma, el parque Elektra, el Centro Deportivo La Purísima y el camellón de la avenida Canal del Moral, figura 1. Además, se identifican camellones con árboles en las vías principales, así como en zonas comunitarias tales como los Pilares en Leyes de Reforma 2.ª Sección y el Centro Comunitario Leyes de Reforma 3.ª Sección, que promueven actividades culturales y recreativas vinculadas a la apropiación del espacio público.



FIGURA 1. Sendero Seguro en Iztapalapa, CDMX. La imagen muestra una intervención con murales de gran formato, iluminación y señalética. Ejemplifica cómo el arte urbano y el color refuerzan la seguridad y el sentido de pertenencia. Fuente: Elaboración propia, 2025.

La identidad de los ocho distritos tradicionales que originaron Iztapalapa se configura a través de una interacción comunitaria, fundamentada en un sentido de pertenencia profundamente arraigado. Se alude al período de la conquista, no obstante, en la actualidad esta identidad confronta desafíos estructurales vinculados a la violencia, la desigualdad y la limitada movilidad en el contexto urbano. Dentro de esta perspectiva, las estrategias de intervención artística y la consolidación de rutas seguras ha fomentado la implicación activa de colectivos informales, compuestos por residentes de los barrios centrales, residentes y estudiantes de la Alcaldía. Esta circunstancia ha impulsado la aparición del camino seguro en este territorio, en el que la cooperación ha facilitado esta transformación urbana. Según Zabawa-Krzypkowska (2021), esta interacción ha propiciado el establecimiento de colaboraciones significativas con artistas urbanos, enfocadas en la elaboración de propuestas delicadas, con una potencia simbólica significativa y que reflejen el contexto local.

Tal como lo señalan estos autores, el arte en el escenario urbano contemporáneo se sitúa en una intersección marcada por la confluencia de múltiples factores y procesos, entre los que destacan los medios de comunicación, la influencia de internet y la interrelación de los modelos culturales globales que este fenómeno promueve. Dentro de este marco, las intervenciones artísticas adquieren una importancia revitalizada, dado que la aplicación del color y del arte urbano no solo modifica visualmente el espacio, sino que también fomentan procesos de reconfiguración identitaria, consolidación de la cohesión social y mejora en la percepción de seguridad. Estas inter-

venciones se ubican dentro de un enfoque holístico, participativo y situado, que reconoce la complejidad del territorio y la capacidad de los individuos que lo habitan.

2. Objetivos

El objetivo primordial de este estudio es explorar la influencia del color y el arte urbano colaborativo en la transformación estética, territorial y emocional del paisaje urbano de los Senderos Seguros en Iztapalapa, Ciudad de México, considerando su impacto en la percepción de seguridad, la adopción comunitaria y el desarrollo de la identidad del barrio.

Metas concretas:

- Identificar las características cromáticas y formales de los murales realizados en el tramo estudiado.
- Entender la percepción de la comunidad sobre el color y el arte urbano en los senderos seguros.
- Examinar de qué manera las acciones artísticas y los colores ayudan a redefinir el espacio público y a incrementar la sensación de seguridad.
- Evaluar la capacidad de replicar este modelo de intervención en otros entornos urbanos con problemas parecidos.

3. Marco teórico

El estudio del color en el entorno urbano necesita un enfoque transdisciplinario que conecte visiones de la cromática, la estética, la percepción del paisaje y las dimensiones sociales del arte en espacios públicos figura 2. Entender la transformación estética, territorial y emocional del paisaje urbano a través de intervenciones artísticas implica integrar conocimientos técnicos, simbólicos y políticos, en tanto el color no solo actúa como valor estético, sino como instrumento de construcción simbólica, memoria colectiva y apropiación comunitaria (Caivano, 2023; Delgado, 2021; Odetti, Reyes González y Reyes González 2017).



FIGURA 2. Análisis transdisciplinar para abordar el arte urbano en senderos seguros. Se representan los cinco ejes interrelacionados que permiten abordar el impacto del color en el espacio público. Fuente: Elaboración propia, 2025

3.1 *El color como lenguaje visual y social*

Dentro del marco del espacio público, el color se evidencia como un lenguaje visual intrincado que enlaza dimensiones visuales, simbólicas y sociales. Su carácter dual, como fenómeno físico y constructo cultural, permite su funcionamiento simultáneo como indicador cognitivo, estímulo emocional e indicador de la identidad (Odetti et al., 2017). De este modo, las fachadas, el mobiliario, los murales y las superficies urbanas se transforman en vehículos cromáticos que transmiten significados colectivos, dirigen la experiencia espacial e influyen en la apropiación del territorio (Gehl, 2010;).

La teoría del color ha proporcionado instrumentos rigurosos para el diseño urbano mediante sistemas como el Munsell y el Natural Color System (Natural Color System, s.f.), los cuales facilitan la organización de atributos tales como el matiz, la saturación y el valor tonal, simplificando la planificación cromática en proyectos de carácter público. Las tonalidades cálidas, tales como los rojos y amarillos, se perciben como dinámicos y cercanos, estimulando áreas de intersección o tránsito. Por otro lado, los tonos fríos, tales como el azul y el verde, producen sensaciones de calma y distancia, óptimas para zonas de aislamiento o contemplación (Fernández-Ramírez & González-Quezada, 2017).

Desde la perspectiva de la psicología ambiental, se ha evidenciado que los componentes visuales ejercen una influencia directa en la percepción emocional del entorno. La paleta de colores, formas y texturas tiene un impacto significativo en la orientación, la percepción de seguridad y el bienestar urbano, como

lo argumenta Amin (2008). Checa-Artasu (2016) sostiene que el paisaje no debe entenderse únicamente como una realidad física, sino como una construcción simbólica inscrita en procesos culturales, a través de la experiencia perceptiva, las relaciones afectivas y los códigos culturales que los usuarios proyectan sobre el mismo. En consonancia con esta perspectiva, se postula que el paisaje es una totalidad organizada por la percepción, en la que cada componente visual desempeña un papel mediador simbólico entre el individuo y su entorno.

En contextos de vulnerabilidad social y espacial, como Iztapalapa en la Ciudad de México, los programas de intervención urbana, el color ha sido adoptado como instrumento de transformación espacial. Mediante el programa «Senderos Seguros», la implementación de murales y tratamientos cromáticos revaloriza áreas anteriormente estigmatizadas, creando ambientes más legibles, seguros y emocionalmente vinculados con la comunidad Saldíño Garduño (2005) documenta cómo los murales comunitarios en América Latina actúan como mecanismos de transformación simbólica y espacial del territorio urbano. Estas intervenciones no se limitan a proporcionar estética, sino que también transmiten identidades culturales, evocan memorias colectivas y reconfiguran la imaginación urbana (Gorab, 2023).

En su obra más reciente, Madanipour (2023) aborda el diseño del espacio urbano como una práctica de creación del espacio público relacional y accesible; por lo tanto, la implementación del color en el diseño urbano debe emanar de procesos participativos que legitimen las voces de los habitantes del lugar. Únicamente mediante este enfoque se puede consolidar una planificación cromática que no solo sea funcional y estética, sino también sensible, simbólica y que se perciba una transformación.

3.2 *El arte urbano como narrativa simbólica*

El arte urbano codifica la identidad colectiva en el espacio público a través de una narrativa visual. Se construyen relatos sobre la vida barrial, la memoria histórica y las demandas sociales que habitan el territorio a través de murales, grafitis o intervenciones efímeras (Campos Cortés & Brenna Becerril (2015). Las manifestaciones se convierten en discursos sociales plasmados en muros, medianeras y fachadas urbanas, rebasando el plano estético. Transforma espacios invisibilizados en paisajes cargados de significado gracias a su accesibilidad y capacidad para apropiarse de lo cotidiano.

El espacio público desempeña un papel vital en nuestra vida social al ser soporte de expresiones simbólicas. Además, el arte urbano propicia el apego de las personas a sus territorios y comunidades, creando oportunidades para la interacción social, la inclusión y el desarrollo comunitario, apoyando el bienestar colectivo e individual. (Amin, 2008). No obstante, sigue siendo un reto lograr una verdadera cohesión social; falta claridad en torno a los mecanismos precisos que transforman el diseño urbano en vínculo social efectivo, según (Aelbrecht y Stevens 2021). Para analizar el impacto del espacio público en la vida comunitaria,

estos autores identifican cinco ejes fundamentales: las tipologías emergentes de espacios, la carga simbólica y el sentido de pertenencia, los elementos morfológicos que promueven la interacción, los procesos de compromiso cívico y la reflexión crítica desde la práctica del diseño.

Desde esta postura, los murales comunitarios integran muchos elementos simbólicos en este marco. Estas prácticas artísticas se han convertido en plataformas que articulan memoria, resistencia y pertenencia en ciudades como Kuala Lumpur, Bogotá o Ciudad de México (Zhu, 2022). El arte urbano en Senderos Seguros en Iztapalapa embellece el entorno, resignifica territorios estigmatizados, fomenta el orgullo vecinal y activa, procesos de reconocimiento colectivo. Ofrece una respuesta sensible y participativa a los desafíos de inclusión y cohesión en entornos urbanos complejos, actuando como narrativa viva y construida en comunidad.

3.3 *El color y la memoria colectiva*

En el ámbito del arte urbano, el color no solo desempeña una función visual, sino que también funciona como un catalizador de la memoria colectiva y como un agente estructurador del paisaje.

Nora (2008) sostiene que «la memoria se ancla al espacio, transformando lugares comunes en sitios sagrados para la identidad», entonces los espacios de memoria facilitan el establecimiento emocional y simbólico de acontecimientos compartidos, tradiciones y conflictos que definen a una comunidad. En esta línea de pensamiento, los murales públicos funcionan como tecnologías simbólicas que amalgaman identidades locales, estimulan recuerdos intergeneracionales y proyectan narrativas del pasado en el presente urbano.

Las prácticas de murales en México, que son descendientes del muralismo social del siglo xx, han sido reinterpretadas por colectivos urbanos contemporáneos como instrumentos para la reconfiguración territorial. La AMEXINC (2019) plantea que los colores y símbolos utilizados en dichas intervenciones transmiten significados culturales, políticos y emocionales, proponiendo una contra narrativa visual en contraposición a los discursos predominantes en torno al espacio público. Por lo tanto, la memoria no solo reside en las narrativas escritas, sino también en las capas cromáticas que recubren los muros compartidos (Centro Cultural Helénico, s.f.).

Bajo este enfoque, el paisaje urbano se conceptualiza también como un elemento fundamental de la arquitectura y el diseño, dado que ejerce un impacto directo en la calidad de vida y en la interacción diaria de los individuos con su entorno. Aelbrecht y Stevens (2018) sostienen que el paisaje incide en la conducta social y en la manera en que los individuos interactúan en el espacio público. Zhu (2022) analiza el arte urbano como una práctica espacial que resignifica el entorno construido y revela tensiones entre poder institucional y expresión comunitaria. En escenarios culturales como el de Sri Lanka, las vías urbanas se configuran como espacios vibrantes de sociabilidad.

Por consiguiente, la aplicación deliberada de color en los murales no debe ser concebida como un mero recurso estético, sino como una estrategia activa para configurar el paisaje simbólico y emocional de las urbes. Esta dimensión cromática influye en la percepción del entorno, moldea experiencias sensoriales y facilita la formación de conexiones entre la comunidad, la memoria y el territorio.

3.4 *Participación comunitaria y urbanismo afectivo*

El arte urbano se configura como una modalidad de narrativa visual que codifica la identidad colectiva en el ámbito público. Mediante la utilización de murales, grafitis o intervenciones transitorias, se edifican narraciones acerca de la vida comunitaria, la memoria histórica y las exigencias sociales de los residentes del territorio (Delgado, 2021; Oliveira, 2016). Dichas expresiones trascienden el ámbito estético y se transforman en discursos sociales plasmados en muros y fachadas urbanas. Su influencia se manifiesta en su accesibilidad, en su habilidad para apropiarse de lo cotidiano y transformar espacios inadvertidos en paisajes cargados de significación.

En metrópolis como, Barcelona, Brasilia, Buenos Aires, Chicago, Ciudad de México y Medellín, por mencionar algunos, los murales comunitarios se han transformado en instrumentos simbólicos que vinculan memoria, resistencia y pertenencia (Zhu, 2022). En este contexto, el espacio público no se limita a ser una infraestructura operativamente funcional, sino que cumple una función esencial en nuestra vida social, al fomentar el vínculo de los individuos con sus ciudades, barrios y comunidades locales. Constituye oportunidades para la interacción social, la inclusión y el desarrollo comunitario, y respalda el bienestar tanto individual como colectivo (Amin, 2008).

Sin embargo, en su publicación más reciente, Aelbrecht y Stevens (2021) proponen una reconfiguración conceptual del espacio público desde enfoques sensibles, inclusivos y situados. A pesar de las iniciativas orientadas a promover la cohesión social, este objetivo continúa siendo complejo de lograr. Por lo tanto, es imperativo tener en cuenta temas fundamentales como las tipologías emergentes de espacios públicos, el simbolismo, el sentido de pertenencia y los procesos de construcción de territorios. De esta manera, los Senderos Seguros en Iztapalapa constituyen un ejemplo emblemático en el que el arte urbano trasciende su carácter meramente ornamental, reinterpreta territorios estigmatizados, fomenta procesos de reconocimiento colectivo y fomenta el orgullo de los residentes.

Desde un punto de vista social, las áreas abiertas donde se sitúan estos murales actúan como núcleos comunitarios que promueven la cohesión, la participación y la vida pública; proporcionan también espacios para la recreación, actividades culturales, e interactúan con la comunidad, se vuelven en elementos esenciales para el bienestar de los habitantes (Aelbrecht & Stevens, 2018). Por consiguiente, la estrategia de planificación urbana no puede obviar las dimensiones simbólicas, afectivas y participativas. Según interpreta Madanipour (2018), los procesos que validan las voces de los usuarios son esenciales para la construcción

de entornos de inclusión. El arte urbano colaborativo facilita la transformación de dichas voces en representaciones visuales que modifican tanto el ambiente físico como las interacciones sociales, reconfigurando el territorio como un medio de expresión y apropiación (Reyes Sánchez, 2012; Saldíño Garduño, 2005).

4. Metodología

Este estudio empleó una metodología cualitativa, visual y participativa para analizar cómo el color y el arte urbano alteran el paisaje en los Senderos Seguros de Iztapalapa. Se enfocó en la percepción de la seguridad, la apropiación comunitaria y la formación de la identidad colectiva. La investigación de campo se centró en áreas específicas del trayecto entre la Calzada Ermita Iztapalapa y el Canal de Tezontle, seleccionadas por ser uno de los primeros Senderos largos que se implementaron, en una zona de alta densidad poblacional, cercanía a centros educativos, demanda de peatones juvenil y su relevancia social.

Se realizó una minuciosa documentación fotográfica de 110 murales, documentando su localización, la paleta de colores (familias NCS), elementos figurativos, estilo compositivo y contenido temático. La evaluación visual se basó en criterios previamente fijados, considerando la relación entre el color, la narrativa y la apropiación del espacio. El estudio cromático definió las escalas de Munsell más comunes (cálidas, frías, neutras, mixtas) y su relación porcentual, analizando su papel en términos de visibilidad, legibilidad espacial y evocación emocional. La interpretación se fundamentó en sistemas técnicos. Natural Color System (s.f.) explica que su sistema se basa en la percepción humana del color, tomando como referencia los seis colores elementales: blanco, negro, rojo, amarillo, verde y azul. Y también en principios teóricos sobre la percepción del color (Caivano, 2023).

La evaluación temática agrupó los murales en categorías emblemáticas: fauna, flora, figuras humanas, simbología prehispánica y cultura popular, examinando su papel en la formación de la memoria colectiva e identidad barrial, tomando en consideración el trabajo de Nora (2008). Se llevaron a cabo entrevistas abiertas y conversaciones casuales con habitantes, artistas de la ciudad y usuarios del camino, con el objetivo de explorar percepciones, interpretaciones y experiencias cotidianas vinculadas con el recorrido. Este método participativo ayudó a incluir la opinión de la comunidad y a entender cómo se siente la gente con respecto al espacio.

5. Resultados

La valoración de los 110 murales pertenecientes al programa de recuperación de área inseguras en Iztapalapa se llevó a cabo mediante un enfoque metodológico cualitativo y visual participativo, enfocado en examinar el impacto del color y la narrativa visual en cinco dimensiones: cromática, temática, función comunica-

tiva, dimensión participativa y efectos territoriales. La meta consistió en evidenciar la función del arte urbano como instrumento de resignificación simbólica y cohesión social en contextos de elevada densidad poblacional y vulnerabilidad.

5.1 *Cambio en el patrón cromático de los murales*

La investigación cromática pone de manifiesto una planificación visual colaborativa que busca generar efectos perceptivos y simbólicos. La mayor parte de los murales analizados en imágenes utiliza tonalidades cálidas, tales como rojos, naranjas y amarillos. Estas tonalidades, tal como se evidencia en los murales situados en la intersección de la calle Michoacán entre Sur 21 y Gabriela Mistral, producen dinamismo visual y captan la atención de los peatones, promoviendo así su uso prudente (NCS, s.f.; Caivano, 2023).

Adicionalmente, las tonalidades frías (20%), tales como azules y verdes —ejemplificados en los murales de Sur 21 entre Calle 6 y Calle 8—, evocan serenidad y son empleadas en periodos de transición o reposo sensorial. Los tonos neutros (14.5%), tales como ocres y grises, fortalecen la vinculación con el ambiente edificado, tal como se evidencia en el mural de Gabriela Mistral, situado entre C-18 y C-20, que incorpora elementos de la arquitectura tradicional en su configuración. En última instancia, el 31% de los murales utiliza combinaciones contrastantes, generando una estética vibrante que refleja la diversidad cultural de la comunidad, tal como se evidencia en el mural de Eje 6 Ote., entre la Batalla de Casa Blanca y la Batalla de Calpulalpan.

La utilización deliberada del color por los artistas que elaboran la temática y seleccionan los colores en los murales, se establece como un lenguaje sensible, destinado a potenciar la visibilidad, asistir en la orientación de los peatones y a incrementar la apropiación comunitaria del entorno. Esto se consigue a través de la generación de diversos escenarios que promueven la sensación de seguridad al atravesarlos.

5.2 *Dinámica discursiva y evolución simbólica*

La evaluación temática de los murales, figura 3, facilitó la identificación de cuatro categorías principales: fauna simbólica (29.1%), rostros e identidades (21.8%), simbología prehispánica (18.2%) y elementos botánicos (16.4%), además de un conjunto mixto con funciones narrativas cruzadas. La fauna desempeña un papel emblemático al resaltar especies autóctonas como las mariposas y las aves endémicas, tal como se evidencia en el mural de Calle Gabriela Mistral entre las calles C-16 y C-18.

Este mural representa un ave en vuelo con trazos geométricos, evocando libertad y memoria ancestral. Por otra parte, las expresiones faciales enfatizan temáticas de género, juventud y diversidad, tal como el retrato femenino de intensa presencia cromática que se manifiesta en el mural de Gabriela Mistral Esquina con Canal del Moral, en el que los ojos abiertos transmiten vigilancia social y presencia comunitaria.

La representación simbólica prehispánica se evidencia en glifos, espirales y códices reinterpretados, tal como se evidencia en los murales situados en la calle Luis Covarrubias Ibarra. En estos, la utilización de símbolos náhuatl se inscribe en un fondo de tierra rojiza que transmite la cosmovisión territorial. Los motivos botánicos frecuentemente se hallan en áreas adyacentes a áreas verdes o huertos urbanos, donde los nopales, flores o ramas se integran como extensión del paisaje vivo. Esta heterogeneidad temática evidencia la naturaleza polifacética de los murales, donde se amalgaman memorias, valores comunitarios e imaginarios colectivos. La confluencia de estos temas posibilita que los murales no se limiten a ser elementos visuales, sino que también actúen como archivos públicos que aglutinan identidades territoriales en perpetua evolución.



Figura 3. Criterios cromáticos y narrativos en murales urbanos. Análisis de murales con base en el sistema «NCS», integrando color, estética local y participación comunitaria para resignificar el territorio. Fuente: Elaboración propia, 2025.

5.3 *Funcionalidad comunicativa de los murales*

Los murales implementados bajo el programa Senderos Seguros no solo contribuyen a la estética del espacio urbano, sino que también desempeñan funciones comunicativas estratégicas. El 27.3% de las obras se enfoca en la afirmación simbólica de la identidad comunitaria, destacando valores comunes y reivindicaciones de género, tal como el mural situado en la Av. Guerra de Reforma, entre las Batallas de Tunas Blancas y Batalla de Silao, que representa a mujeres de diversas generaciones en una postura protectora, consolidando la noción de supervisión colectiva.

Un porcentaje adicional del 25.5% posee una naturaleza educativa o patrimonial, con alusiones históricas y culturales que facilitan la reconexión con conocimientos locales, tal como se observa en, donde un códice intervenido explica el ori-

gen del nombre del barrio. El 20% de los murales se centran en la conciencia social, transmitiendo mensajes de reflexión sobre cuestiones como el acoso, la violencia o el deterioro ambiental. En uno de estos, situado en las avenidas Leyes de Reforma y Guerra de Reforma, se representa a una mujer cultivando flores sobre una ciudad árida, simbolizando la resistencia femenina frente a la hostilidad urbana.

El 18.2% restante desempeña una función ornamental, transformando muros desechados en obras de arte que potencian la experiencia peatonal. En última instancia, el 9% de las obras cumple funciones múltiples, tal y como se evidencia en el mural de la calle Sur 21-128, en el que coexisten relatos históricos, símbolos naturales y consignas contemporáneas en una misma estructura. Esta función comunicativa consolida la concepción del arte mural como un instrumento de alfabetización visual que establece un diálogo con su entorno y sus residentes, fomentando una interpretación crítica y afectiva del territorio.

5.4 *Dimensión participativa y memoria colectiva*

La dimensión participativa en Senderos Seguros representa uno de los fundamentos metodológicos del programa, garantizando que las intervenciones artísticas se ajusten a las voces y requerimientos de la comunidad. En numerosas instancias, el diseño de los murales se llevó a cabo mediante talleres participativos con vecinos, estudiantes, comerciantes y colectivos femeninos, tal como se observó en el mural situado entre la calle San Felipe de Jesús y la calle Portes Gil.

En este caso, los bocetos fueron elaborados en asambleas comunitarias y las decisiones cromáticas fueron consensuadas. Este procedimiento potencia el sentimiento de pertenencia y asegura una apropiación simbólica auténtica. Adicionalmente, estos murales funcionan como mecanismos de retención de memoria colectiva, rememorando narraciones orales, leyendas, prácticas diarias y figuras históricas locales.

Por ejemplo, en San Felipe de Jesús, un mural representa el ritual de la Pasión de Cristo, como se lleva a cabo en dicha colonia desde su origen y formación como barrio de la Purísima, transformándose en un registro visual de significativo valor comunitario. Utilizando el concepto de «lugares de memoria» (Nora, 2008), estas obras permiten la continuidad narrativa del barrio, incluso cuando el contexto físico se transforma. Se ha constatado que esta implicación contribuye a la sostenibilidad simbólica del proyecto, dado que los residentes no solo salvaguardan las obras, sino que las reinterpretan, expanden o actualizan, propiciando una dinámica viva de expresión a nivel barrial. Por lo tanto, la dimensión participativa trasciende la mera implementación técnica, impregnando todo el proceso de asignación de significado territorial, desde la selección del tema hasta su asimilación emocional.

5.5 *Dimensión efímera y la exigencia de seguimiento*

Un atributo esencial de los murales en los Senderos Seguros es su naturaleza transitoria. Estas manifestaciones artísticas se encuentran expuestas a elementos

como la precipitación, el sol, la polución y la intervención humana, lo que desencadena un deterioro progresivo que impacta tanto su estética como su mensaje. A lo largo de la labor de campo, se registraron múltiples instancias en las que los murales habían sufrido alteraciones por grafiti o fueron parcialmente eliminados, tal como el caso del mural de Guerra de Reforma Mural, situado sobre el muro de la secundaria local, en el que las figuras femeninas fueron revestidas con trazos que divergen del diseño inicial.

No obstante, esta condición transitoria facilita la interpretación dinámica: ciertos murales han experimentado una actualización por parte de los mismos artistas o vecinos, como el de Calle Gabriela Mistral, que ha incorporado nuevos elementos florales en respuesta a un acontecimiento local. Este procedimiento evidencia cómo el arte urbano puede responder de manera inmediata a la vida comunitaria. Por consiguiente, se aconseja instaurar mecanismos de documentación visual sistemática y producir archivos de memoria que acompañen las transformaciones de estos componentes. Adicionalmente, se sugiere la necesidad de instaurar estrategias de restauración colaborativa que impliquen a la comunidad, con el propósito de conservar el valor simbólico y estético de los murales. Identificar su temporalidad no conlleva su eliminación de relevancia, sino que su persistencia se encuentra condicionada por su pertinencia cultural, su asimilación social y su habilidad para adaptarse.

La selección cromática de la figura 4. Extraída mediante el sistema NCS revela una estrategia visual intencionada para generar una atmósfera sensible y acogedora en el entorno urbano. Predominan tonalidades cálidas como amarillos y naranjas, que estimulan la cercanía emocional y dinamizan el recorrido peatonal, acompañados por matices fríos, azules, violetas y verdes que introducen momentos de calma y contemplación. Estas combinaciones favorecen el contraste equilibrado y comunican un mensaje de cuidado y afecto hacia el entorno, reforzando la percepción de seguridad. El uso de tonos neutros y tierras, presentes en la base de la composición, ancla visualmente la escena en el contexto barrial y conecta con elementos del paisaje construido.

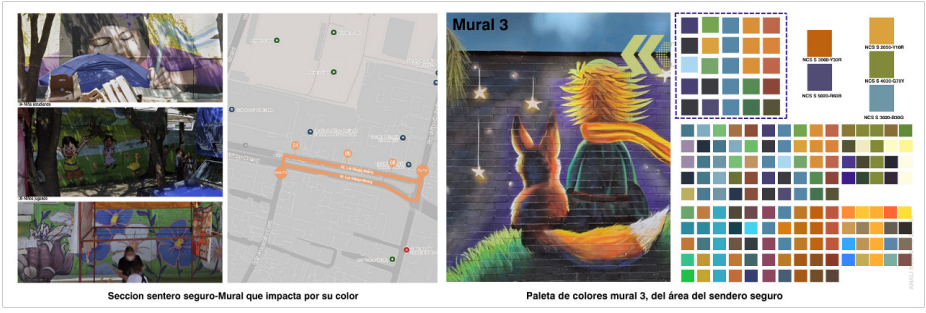


FIGURA 4. Análisis visual de un tramo del Sendero Seguro en Iztapalapa, donde se observa un mural de gran formato que destaca por su fuerza cromática. La imagen incluye ubicación geoespacial, detalles iconográficos y paleta de color extraída mediante el sistema NCS, evidenciando cómo el color construye narrativa visual, percepción de seguridad y apropiación barrial. *(Fuente: Elaboración propia, 2025).*

5.6 *Impacto territorial y urbano*

La repercusión de los murales de gran tamaño en Iztapalapa va más allá del aspecto visual, induciendo modificaciones significativas en la percepción, utilización y valoración del espacio público.

Desde un punto de vista geográfico, las obras han facilitado la activación de rutas peatonales previamente evitadas, a través de la integración de color, narración y vigilancia no formal. El caso ilustrativo es la calle Luis Covarrubias Ibarra, en la que, tras la implementación de murales centrados en temáticas de identidad indígena y género, se observó un incremento significativo en el tráfico peatonal.

Desde una perspectiva urbana, los murales han funcionado como mecanismos de revalorización simbólica de áreas periféricas, optimizando la interacción de los residentes con su entorno y cuestionando las concepciones negativas asociadas a la periferia urbana. Adicionalmente, han fomentado dinámicas culturales tales como festivales a nivel local, excursiones guiadas y ferias comunitarias, tal como se observó en la colonia Leyes de Reforma 3.ª sección, donde los murales fungieron como escenario para eventos coordinados por instituciones educativas locales. Estos efectos evidencian que el arte urbano trasciende la mera modificación de fachadas, catalizando procesos de cohesión social, empoderamiento vecinal y adopción de una identitaria específica.

En este contexto, Senderos Seguros puede ser interpretado como una política de justicia espacial que, mediante la implementación de estrategias artísticas, fomenta la inclusión, la seguridad y la ciudadanía activa en áreas históricamente desconocidas.

6. Conclusiones

El color de los murales del programa Senderos Seguros en Iztapalapa puede ser una herramienta clave para mejorar la seguridad urbana, fortalecer el tejido social y transformar la experiencia de habitar el espacio público, según la investigación. El color actúa como un lenguaje afectivo que incide en la orientación espacial, la percepción de seguridad y la activación de la memoria colectiva, no es solo un recurso decorativo.

El papel de tonalidades cálidas en zonas de cruce y concentración peatonal se refuerza con un 34.5% de uso predominante. Por otro lado, un 21.8% de rostros femeninos revela un discurso visual de inclusión y reconocimiento identitario. Las decisiones cromáticas de los murales son socialmente significativas, lo que se puede inferir al contextualizar los datos con la distribución espacial y narrativa.

La ausencia de herramientas sistemáticas para medir el impacto de las decisiones cromáticas a lo largo del tiempo es una de las principales limitaciones del estudio. Se recomienda implementar metodologías mixtas que integren encuestas de percepción urbana, análisis de movilidad peatonal, sensores de visibilidad y bitácoras de uso del espacio público para subsanar esta carencia. Es fundamental

desarrollar un plan de mantenimiento participativo para sostener el impacto de las intervenciones. Se debe acompañar con documentación audiovisual periódica que registre los cambios físicos y simbólicos de las obras.

Es necesario diseñar estrategias de preservación que respeten la naturaleza efímera del arte mural sin neutralizar su fuerza crítica. Se propone la creación de archivos visuales comunitarios, plataformas digitales de georreferenciación de obras y catálogos colaborativos para facilitar la continuidad del legado. Los mecanismos potencian la apropiación ciudadana a largo plazo y aseguran la memoria del color en el entorno.

Este trabajo destaca la importancia de usar estratégicamente el color en la planificación urbana. Se requiere voluntad política, capacitación técnica y modelos de gobernanza cultural que integren a vecinos, artistas, académicos y autoridades locales para lograrlo. El arte urbano transforma, conecta y resignifica a través del color. En los Senderos Seguros, el color no es solo pigmento en el muro, sino la narrativa viva de un territorio que reclama visibilidad, cuidado y justicia espacial.

Agradecimientos

Agradecimiento al Instituto Politécnico Nacional. El presente texto nace en el marco de un proyecto de Tesis Doctoral «La Cromática en la estética urbana. Arte urbano y paisajes de la Ciudad de México».

Referencias

Aelbrecht, P. S. y Stevens, Q. (2018). *Public space design and social cohesion: An international comparison*. Routledge.

Aelbrecht, P. S. y Stevens, Q. (2021). *Rethinking public space: A new agenda for urban theory and practice.* Routledge.

AMEXINC (2019). *El color y la cultura en México y el mundo.* Asociación Mexicana de Estudios sobre el Color.

Amin, A. (2008). Collective culture and urban public space. *City,* 12 (1), 5-24. https://doi.org/10.1080/13604810801933495

Avramidis, Konstantinos y Tsilimpounidi, Myrto (2017). *Graffiti and Street Art: Reading, writing and representing the city*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315585765

Bazán, B. (2018). La conexión emocional con el color. Los colores que más y menos gustan en España y sus significados. *Sonda. Investigación en Artes y Letras,* 7, 275-290.

Bonnardel, V., Beniwal, S., Dubey, N., Pande, M. y Bimler, D. (2018). Gender difference in color preference across cultures: An archetypal pattern modulated by a female cultural stereotype. *Color Research & Application*, 43 (2), 209-223. https://doi.org/10.1002/col.22188

Caivano, J. L. (2023). *Morfología del color en la ciudad contemporánea.* FADU, Universidad de Buenos Aires.

Campos Cortés, G. I. y Brenna Becerril, J. E. (2015). Repensando el espacio público social como un bien común urbano. *Argumentos. Estudios críticos de la sociedad,* 28 (77), 157-177.

Checa-Artasu, M. Á. (2016). El paisaje como construcción cultural. *Investigaciones Geográficas,* 90, 5-17.

Delgado, M. (2021). *El espacio público como ideología*. Catarata.

Fernández-Ramírez, B. & González-Quezada, S. (2017). *Manual de color urbano.* Universidad Autónoma de México.

Gehl, J. (2010). *Cities for people.* Island Press.

Gobierno de México (s.f.). *Senderos Seguros.* https://www.gob.mx/segob/articulos/senderos-seguros

Gorab, G. (2023, 8 de marzo). La cultura del arte urbano en México: Una manifestación artística que trasciende en la sociedad. *El Economista.* https://www.eleconomista.com.mx/opinion/La-cultura-del-arte-urbano-en-Mexico-una-manifestacion-artistica-que-trasciende-en-la-sociedad-20230308-0028.html

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices.* Sage.

Helenico.edu.mx. (s.f.). *El muralismo mexicano: Arte como herramienta de cambio social.* https://helenico.edu.mx/el-muralismo-mexicano-arte-como-herramienta-de-cambio-social/

Hunjet. A. y Vuk, S. (2017). The Psychological Impact of Colors in Marketing. *International Journal Vallis Aurea,* 3 (2), 43-54. https://hrcak.srce.hr/192238

Iveson, K. (2013). Cities within the city: Do it yourself urbanism and the right to the city. *International Journal of Urban and Regional Research*, *37*(3), 941-956.

Lankadhikara, L. R. M. N. y Ratnayake, G. R. (2021, diciembre). *An investigation of the aspects that affect the quality of revitalized public spaces (with special reference to the city of Colombo, Sri Lanka)* [Conference presentation]. FARU 2021, Faculty of Architecture Research Unit, University of Moratuwa, Sri Lanka. https://www.researchgate.net/publication/359036056

Madanipour, A. (2018). *Cities in transition: Transformation of urban space.* Routledge.
https://doi.org/10.1080/13574809.2018.1529538

Madanipour, A. (2023). *Urban design and the public realm: Creating Public Spaces.* Routledge.

Massey, D. (2005). *For space.* SAGE Publications.

Mehta,V. (2013). *La calle: un espacio público social por excelencia*. Routledge.

Mendoza, A. (2023). *Diagnóstico sobre la percepción de seguridad y violencia de género en Iztapalapa.* Instituto Nacional de las Mujeres.

Moughtin, C. (2003). *Urban design: Street and square*. Routledge.

Muralia.mx. (s.f.). *Impacto de los murales en espacios públicos.* https://muralia.mx/impacto-murales-espacios-publicos/

Natural Color System (NCS). (s.f.). *About NCS.* https://ncscolour.com

Nora, P. (2008). *Los lugares de la memoria.* Taurus.

Odetti, V., Reyes González, J. y Reyes González, A. E. (2017). *El diseño cromático como propuesta de revalorización de la imagen urbana: El caso de Puerto Vallarta, México. Zincografía*, 1 (1), 52-71. https://doi.org/10.32870/zcr.v0i1.16

Oliveira, J. R. dos S. C. (2016, 5 de mayo). *La influencia del arte urbano en la sociedad: una metamorfosis en los espacios públicos. Revista 925 Taxco.* https://shorturl.at/C1RmJ

ONU Mujeres (2017, octubre). *Ciudades seguras y espacios públicos seguros: Informe global de resultados*. ONU Mujeres. https://www.unwomen.org/es/digital-library/publications/2017/10/safe-cities-and-safe-public-spaces-global-results-report

Reyes Sánchez, M. (2012). *Graffiti: lenguaje e identidad juvenil en el espacio urbano*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Saldíño Garduño, A. (2005). *Murales comunitarios y espacio urbano: experiencias participativas en América Latina*. CLACSO. https://shorturl.at/3SJdP

Saldívar Garduño, R. (2005). *Espacio público y género: una mirada desde la geografía*. Universidad Nacional Autónoma de México.

San Juan Fernández, J. (2018). Grafiti y arte urbano: una propuesta patrimonial de futuro. *Santander. Estudios de Patrimonio*, 1, 181-210. https://orcid.org/0000-0003-0147-6003

Sánchez, M. E. y Caldera, D. (2016). La significación del color y su importancia para la divulgación de la ciencia. Un enfoque cualitativo. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 32 (13), 540-559. https:// www.redalyc.org/pdf/310/31048483027.pdf

Stevens, P. (2007). *La ciudad lúdica: explorando el potencial de los espacios públicos*. Routledge. https://shorturl.at/qoD8g

Thelmadatter, L. (2024, septiembre). *Modern street art in Mexico City: Concrete walls transformed into vivid social statements*. MexConnect. https://acortar.link/ZJAlKo

UnoTV. (2022). Inauguran más senderos seguros en Iztapalapa. https://www.unotv.com/nacional/cdmx-inauguran-mas-senderos-seguros-en-iztapalapa/

Zabawa-Krzypkowska, J. (2021). La percepción de los murales y su impacto en el entorno. Parte I. En K. Jagodzińska (ed.), *DREAM Silesia: Rewitalizacja i sztuka w przestrzeni publicznej* (pp. 19-28). Instytut Badań Regionalnych Biblioteki Śląskiej.

Zhu, J. (2022). Street art and urban transformation: Comparative cases from Latin America and Southeast Asia. *Urban Studies*, 59 (4), 721-739.

23

¿PINTAR O *PINE TAR*? POÉTICAS DE LO BITUMINOSO A TRAVÉS DE LO PICTÓRICO Y DEL OLFATO

Ana María Monzó Minguet
Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación.
Universitat Politècnica de València, UPV (España)

1. Introducción

El siguiente proyecto se encuentra dentro del marco de realización la tesis doctoral *El hacer silencioso. Análisis y reflexión del vínculo entre material y espacio aplicados a la práctica artística*. Cabe destacar, que esta pertenece al terreno de las artes plásticas y visuales.

A rasgos generales esta línea de trabajo surge a partir de la observación del entorno hortícola valenciano, especialmente la zona de la huerta Sur valenciana. Formalmente se observan sus arquitecturas, sus colores y cómo se relacionan con el territorio, hasta ahondar en su aspecto más vernáculo. También resulta indispensable interrogar y aprender sobre los materiales que las construyen y que al final son una parte fundamental que determina la relación del individuo con el espacio.

En este lugar existen tres tipologías de viviendas en las predominan unos colores concretos (Bordils y Seva, 1998). Por un lado, están los encalados y zócalos azules de las barracas, por otro los tonos tierra de las tapias y los ladrillos *caravista* de las fachadas sin enlucir en muchas de sus alquerías. En contraposición, en los núcleos urbanos se hallan viviendas policromas repletas de ornamentos que le confieren un aspecto más barroco. En conjunto podemos afirmar que, pese al gran colorido, suelen ser tonalidades claras y armónicas con el entorno.

El uso de esos colores está estrechamente relacionado con las características del lugar. Como nos explica Aguilar (2020) y los arqueólogos *Jover et al.* (2016) deben su origen a las condiciones geológicas de la cuenca del Mediterráneo, formada por terrenos compuestos de arenas arcillosas y piedra caliza. A su vez, gracias a las civilizaciones que se extendieron a su alrededor, todos esos materiales y conocimientos pudieron llegar hasta territorios como el que se describe.

No obstante, hay un color que contrasta sobre los mencionados y del que cuesta encontrar información: el negro. Las paredes negras de este lugar nos

han llamado la atención, lo que ha provocado múltiples preguntas sobre ellas y sobre su origen.

Estas paredes negras suelen ser el lado más húmedo de la casa, por lo que podría entenderse que se trata de algún tipo de pintura impermeabilizante. Además, debido a las altas temperaturas del verano resultan pegajosas al tacto.

Las técnicas impermeabilizantes han sido indispensables en el mantenimiento y preservación de la arquitectura (Tecnopol, 2024). Y es que las primeras civilizaciones tuvieron que preparar sus construcciones contra el agua. Por ejemplo, la protección de muros mediante coberturas bituminosas o morteros especiales como el *Opus signium* compuesto por cal, arena y restos cerámicos que fue desarrollado en la antigua Roma.

Esas sustancias bituminosas pueden ser la respuesta a todo este planteamiento.

No obstante, según los textos consultados es complejo distinguir entre betún, alquitrán, asfalto o brea como tampoco, saber claramente si proceden de la destilación de sustancias de origen carbonoso o de los crudos petrolíferos (Villarino, 2011).

Aunque estas sustancias se han usado por todo el mundo a lo largo de la historia. Este trabajo se centra en su desarrollo alrededor del Mediterráneo. Olcina *et al*. (2022) señala que las antiguas culturas de Babilonia o Egipto e incluso la Península Ibérica presentan evidencias del uso de la brea y del alquitrán.

En el territorio español, según las fuentes etnográficas de Olcina *et al.* (2022) los encargados de su extracción eran conocidos, según la región, como: pezgueros, pegueros o pegunteros. Este antiguo oficio se distribuía por todo el país junto con numerosos hornos de brea (pez) o alquitrán (*encritá*) y su obtención estuvo estrechamente relacionada con la actividad forestal. En zonas forestales de Ibiza, Alicante, Castellón, Soria, de entre otros, todavía se puede encontrar los restos de lo que un día fueron hornos humeantes de brea o alquitrán. Su extracción es un proceso laborioso a partir de la cocción de las teas procedentes de toconas, sarros o cortezas que solían venir del pino. De ellas se extraía la resina que mediante un proceso de destilación permitía obtener estas sustancias pegajosas (Guerau, 1973) y (*Los hornos de pez*, 2013).

Este material resultó ser muy popular por sus múltiples aplicaciones: remedios médicos y veterinarios, en ingeniería naval, en agricultura y ganadería, en estrategia bélica y también en la construcción para proteger las paredes o, como aglutinante.

Tras esta breve revisión podría decirse que el material que cubre esas fachadas negras tiene su origen en estas sustancias arcaicas. Con el tiempo, han ido evolucionando hasta una pintura industrial y hacia nuevos colores que sustituyen al negro como: grises, ocres o almagras, muy extendidos ya en este paisaje hortícola.

Además, con la llegada del siglo xx derivaron hacia materiales más sofisticados, como: láminas bituminosas, pinturas, cubiertas, lonas o rollos, etc. Que permiten la realización de proyectos más complejos.

Hoy en día, los nuevos espacios urbanos aprovechan estas cualidades para llevar más allá las edificaciones modernas. Como por ejemplo las terrazas ajar-

dinadas de la Sede financiera del banco Santander en Madrid. O también las cubiertas transitadas e inundables, muy comunes en hoteles y centros comerciales como bien expone ArchDaily (s.f.).

2. Objetivos

En el siguiente apartado se comenzará con la hipótesis que dirige esta investigación.

Así pues, a partir de la fascinación por las paredes negras de este lugar, es posible dar con el motivo por el cual muchas de sus edificaciones presentan este color. También, llegar a conocer con qué materiales se aplicaba. Y posteriormente encontrar algún modo de incorporarlos a la práctica artística personal que está centrada en la observación y experimentación matérica.

Seguidamente, respecto a los objetivos establecidos:

Conocer el motivo del uso de la brea y del alquitrán en esta localización. Además de comprender cuál ha sido el recorrido de estos materiales hasta llegar a la zona de levante.

Incorporar dichas sustancias a la producción. Ya que suponen materiales sensorialmente ricos, porque más allá de su condición cromática-visual poseen un aroma peculiar y una alta viscosidad. Por lo tanto, debe atenderse a estas cualidades y potenciarlas en la práctica.

3. Metodología

El siguiente apartado menciona la metodología empleada para este proyecto. Cabe destacar que es un proceso teórico-práctico donde ambas partes se coordinan y se favorecen mutuamente conforme avanzan.

Respecto a la fase cualitativa. Para comprender el origen de la pintura negra en esta zona, se precisó de la consulta de diversas fuentes de pensamiento relacionadas con la historia y la etnografía. Estas nos han permitido conocer el recorrido y la evolución de los primeros impermeabilizantes, y cómo civilizaciones primitivas comenzaron a utilizar sustancias o morteros para cubrir y proteger sus construcciones.

A su vez, relacionado con el campo de las artes plásticas y visuales, es fundamental la búsqueda de referentes. Pues observar el trabajo de otros autores permite ver cómo se enfrentan a las cuestiones que afectan este proyecto desde otros puntos de vista y con otros modos de hacer.

Fase cuantitativa. Paralelamente a la búsqueda de información, hay una parte más experimental o empírica. Después de dar con el material con el que posiblemente se pintaron aquellas paredes negras, es necesario observar su comportamiento, su apariencia y todas aquellas sensaciones que transmiten. Se trabaja bajo la óptica de la pintura, por eso no basta con el registro fotográfico de esas paredes, pues lo que interesa en esencia es *esa* pintura negra.

Todo este proceso se refleja en una bitácora de taller en al cual se han recogido todas las recetas realizadas y los croquis de cada pieza. También anotaciones sobre su comportamiento y sus respectivas modificaciones.

4. Resultados

El siguiente epígrafe describe los resultados obtenidos. Cabe decir que se ha trabajado mayoritariamente con brea de pino o *pine tar* y una pintura bituminosa industrial.

4.1 *Soportes planos*

4.1.1 Flexibles

Las primeras pruebas han consistido en aplicar estos productos tal y como se ha hecho desde siempre, como una pintura. Con brocha se ha pintado sobre distintos soportes flexibles de fibras vegetales, como: lonetas de algodón, entretela, arpilleras y lino.

Por último, dentro de esta categoría se realiza una pieza de mayor tamaño *Molde lll* (2021) las cuales imitan formas y recovecos de las acequias que hay en esta. Consisten en estructuras construidas mediante tablas contrachapadas de madera de pino. Estas, se revisten con dos grandes telas de algodón pintadas con pintura asfáltica. Las telas cubren los volúmenes de las piezas desplegándose sobre estas y también sobre la superficie del muro donde están colgadas.





Figura 1. Pruebas sobre flexibles. Fuente: Elaboración propia, 2021.
Figura 2. *Molde lll*. Fuente: Elaboración propia, 2021.

4.1.2 Rígidos

Se ha probado sobre otras superficies porosas buscando ese control del líquido y la disminución de la viscosidad.

Para esta tarea se trabaja sobre piezas hechas de tierra cruda, cerámica y escayola. En algunos casos sólo se ha cubierto una de las paredes de las piezas, en otros más e incluso, se han tapado totalmente encapsulando el material que queda en su interior. Podría decirse, que dentro de esta práctica ha sido la forma más evidente de trabajar las paredes negras.

4.2 *Soportes volumétricos*

4.2.1 Jabón de sebo

Paralelamente se buscó algún modo de trabajar estos elementos no como una cobertura sino como un volumen al que poder dar forma.

De este modo, se inició la fabricación con jabón de sebo, aplicando la brea en la mezcla cáustica hecha con sosa. Cabe destacar el texto sobre la fabricación del jabón por Labatut (1923) donde aparte de explicar los diversos procesos de elaboración, menciona algunas recetas que incorporan brea o colofonia. La base empleada se compone de grasa vegetal y animal, sosa cáustica y un pequeño porcentaje de brea de pino.

Formalmente, se continuó con esos recovecos arquitectónicos que recuerdan al lugar ya descrito. Se trata de volúmenes construidos íntegramente con jabón de brea, el cual le confiere un aspecto oscuro, suave, mate, con el peculiar aroma ahumado como *Molde l* (2020). Se acompañan, además, por sus respectivos moldes construidos en madera en los cuales queda teñida la marca del vertido de la brea.

También *Sèquia* (2021) donde se combina el jabón y la escayola mediante el ensamblado de ambas partes.

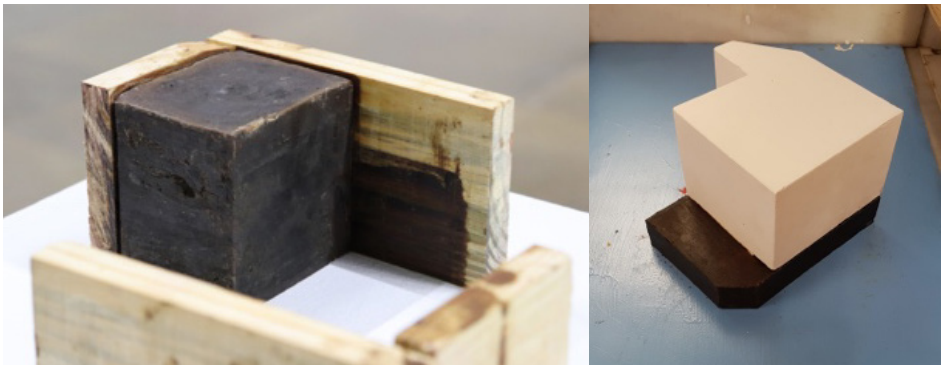


FIGURA 3. *Molde l.* Fuente: Elaboración propia, 2020.
Figura 4. *Sèquia*. Fuente: Elaboración propia, 2021.

4.2.2 Jabón de glicerina

La última de las tentativas ha sido sustituir el jabón de sebo por el de glicerina. Es un medio más inmediato y con menos elaboraciones. Con este, se han

hecho ensayos sobre madera, formando placas de color. Así como también, se ha replicado las mismas coladas en moldes que se había hecho con el jabón de sebo.

5. Discusión de los resultados

Después de la elaboración de las pruebas, es menester observarlas, comentar los resultados obtenidos y su comportamiento en el tiempo.

La incertidumbre tanto por el origen de esas pinturas negras como por el comportamiento de los materiales ha acompañado todo el proceso productivo.

5.1 *Estéticas de lo oscuro. Una revisión desde las artes plásticas y visuales*

El presente apartado se centra en la poética y la estética del propio material. Si se analizan se puede comprobar que no son solo una pintura negra, sino un líquido astringente y denso del que emana un aroma peculiar. Más allá de su propia condición visual: oscura y brillante. Se hayan cualidades táctiles como la pegajosidad y la viscosidad, y también olfativas marcadas por el ahumado y lo alquitranoso. Tal y como enseña en sus textos el arquitecto Pallasmaa (2014), estos productos de cubrición son sustancias hápticas que permiten generar otra relación con el espacio y con el espectador. Es decir, permiten incidir en su memoria por otros canales que no sea la habitual dialéctica entre la pieza expuesta y el observador que la mira.

Respecto a la experiencia sensorial. Es importante destacar algunos testimonios orales de aquellos que pudieron observar estas piezas en lugares como las Reales Atarazanas del Grau de Valencia o la sala de exposiciones de la facultad de BBAA de Teruel. En el espacio expositivo su olor era capaz de impregnar un amplio radio alrededor de los objetos, todo dependía del tamaño de la sala. Los espectadores afirman recordarlos por esta condición y no tanto por la imagen o la forma de estas. Además, describieron un fuerte olor a madera quemada que no pudieron ignorar. Esta característica provocó dos reacciones antagónicas, mientras algunos se alejaron otros se acercaron atraídos por esta.

La tierra y los ensueños de la voluntad de Bachelard (1991), es un escrito dedicado a la imaginación de la materia y supone un modelo a la hora de contemplarlos. No todos sugieren lo mismo y formalmente es con lo que se busca trabajar. Establece una relación materia-tiempo refiriéndose a la percepción temporal del material en cuestión. Alude a la pez como algo espeso y pegajoso que relacionamos con lo sucio. En su lección, comenta que hay un intento constante por domesticar esta sustancia y que lo viscoso, su secado, marca los tiempos para poder llevarlo a cabo.

En sintonía con todo lo descrito, se encuentran trabajos referenciales pertenecientes al panorama de las BBAA. A pesar de la gran cantidad de ejemplos, se destacan los que acompañan en este momento.

En una entrevista del CENDEAC, Aballí (2015) habla de su insatisfacción por la pintura, no porque ya no le valga, sino que desde el aspecto más tradicional de

esta se acaba convirtiendo para él en una barrera que no le permitía ir más allá. Por ello, comienza a emplear materiales cotidianos como recortes de periódico, restos textiles extraídos de la lavadora, polvo, etc. Por ejemplo, *Polvo (10 años en el estudio)* (2005), o *Sin pintar* (2024), utiliza suciedad o telas para construir planos de color. Uno de los temas habituales de Aballí, suele ser el tiempo y la lentitud, algo que ya refleja la propia recolección de todos esos materiales. Sin embargo, se abandona la idea de hablar de pintura ni de color.

También, cabe mencionar los grandes monocromos de Grau, I. realizados para el proyecto *A punto de ser nada* en la Fundación Cerezales Antonio y Cinia (2021). Hechos a partir de hollín extraído de *La Casa del humo* (Lois, Castilla y León). Ese olor peculiar, provoca que el espectador se acerque a oler, permite que este recuerde la obra no solo por su aspecto visual, también a través de otros sentidos. Establece un vínculo entre el lugar y los cuadrados negros, capaces de activar la memoria.

Por último, se quiere destacar la obra de Enric Mestre, un referente muy importante para esta línea de trabajo ya que su obra es un reflejo constante de las formas arquitectónicas de la huerta Norte valenciana. En su mayoría se trata de piezas cerámicas tridimensionales entre las cuales encontramos esos muros negros que motivan todo este escrito como las series *Arquitectura para la mirada* (1991-2004) o *Interacción con el entorno* (1993-2007). Pese a su escala reducida resultan ser formas rotundas y solemnes.

5.2 *Observaciones técnicas*

Sobre soportes planos.

En esta primera toma de contacto sobre soportes flexibles, se ha comprobado que los tejidos naturales frente a los sintéticos confieren mejor adherencia debido a la porosidad de sus fibras. Esto mejora la fijación del color y del olor. Su intensidad es tal, que perdura en el tiempo y conecta con el recuerdo de aquellos oficios ancestrales.

Se observa que la pintura alquitranosa seca mucho antes que la brea de pino. Esta serie de tanteos muestra que son materiales poco cómodos de trabajar.

Respecto al color resultante, depende del soporte, del material y del espesor de la capa aplicada. Por ejemplo: con la brea, a menor espesor más transparente y amarronado se ve. Esto es totalmente contrario a lo que ocurre con la pintura asfáltica, que es mucho más líquida y opaca. Además, es menos densa y su aplicación es más controlable.

En *Molde lll* (2021), las telas cubiertas por la pintura alquitranosa han resultado complejas de manipular y de acoplar en las estructuras de madera. Al calor del tacto la pintura vuelve a su estado mordiente y mancha. Además, todos esos pliegues de tela resultan acaban adhiriéndose unos con otros dificultando su instalación en el espacio y su mantenimiento en el tiempo. Otro aspecto que señalar, es que visualmente no se distingue de cualquier otra pintura convencional. Por eso se insiste en destacar sus otras particularidades no visuales, pues es lo que realmente otorga sentido a usar estos materiales.

Respecto a soportes rígidos. Los objetos de cerámica y escayola otorgan resultados similares a los conseguidos sobre soporte flexible.

Pero en lo relativo a las piezas de tierra cruda, se han conseguido resultados positivos especialmente con la brea, que hoy se mantiene pétrea y brillante. El alquitrán por contra queda matificado con cierto aspecto gomoso. Cabe destacar, que cuanto más absorbente sea la superficie más probabilidades hay de que la capa aplicada quede mate. Si se desea un acabado brillante, por ejemplo, con la brea, habrá que aplicar varias capas.

En este sentido, se realiza una prueba de brea sobre una cobertura de cal. En un principio esta parecía idónea, pero con el tiempo las tensiones de secado de la capa negra, flexible, provocaron el craquelamiento de la rígida capa de cal. De esta manera, con el paso de las semanas, toda la capa añadida se había desprendido por completo de la pieza original.

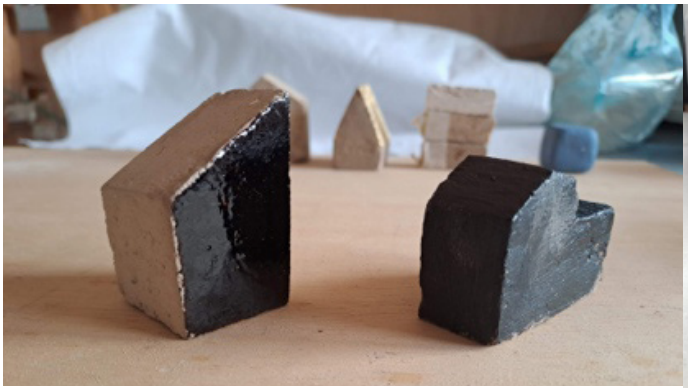




Figura 5. Brea y alquitrán sobre tierra. Fuente: Elaboración propia, 2023.
Figura 6. Degradación de brea y cal sobre cerámica. Fuente: Elaboración propia, 2021.

Respecto a los soportes volumétricos

Como se ha descrito, la mezcla escogida para realizar las piezas de jabón se compone de grasas y brea de pino. Tras la saponificación se vierte en los moldes de madera. Una vez secas, se retira el molde y se deja que acaben de curar. En esta última fase el jabón debe perder toda el agua que lo compone, para lo cual es necesario mínimo un mes, aunque puede tardar más. El resultado es una pieza firme y reposada que se oscurece y se opaca conforme pasa el tiempo. Su color se asemeja al ébano y efectivamente, mantiene su olor peculiar. Además, si se aprovecha la consistencia del jabón solidificado, que no seco, permite ser tallado con facilidad. Esto resulta idóneo ya que admite ajustar sus formas para un mejor ensamblado en piezas que combinan elementos como en *Séquia* (2021).

Es importante destacar la necesidad de encontrar un equilibrio entre el jabón e ingredientes como la brea, pues si se añade en exceso, puede dificultar el secado e

incluso exudar el aditivo. Esto es perjudicial para la conservación de las piezas, pues las convierte en elementos inestables que pueden echar a perder la pieza al completo.

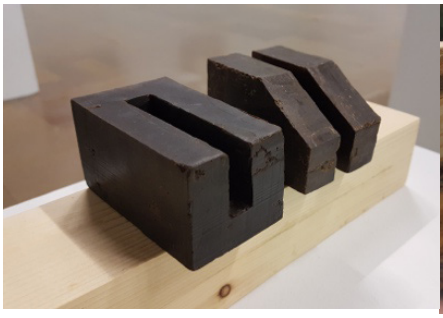




Figura 7. Jabón de sebo tallado. Fuente: Elaboración propia, 2021.
Figura 8. Detalle, molde y jabón. Fuente: Elaboración propia, 2020.

Debido a lo costoso que es de hacer el jabón tradicional se opta por la opción de la glicerina. Su composición brinda un material más estable a las altas temperaturas y más seguro de fabricar. Respecto al color, mientras el jabón de grasa tiende a amarillear, con esta base translúcida apenas se nota degradación. No obstante, su acabado es brillante por lo que, en función del resultado deseado, se debe tener en cuenta.





Figura 9. Jabón de brea y alquitrán sobre madera. Fuente: Elaboración propia, 2021.
Figura 10. Brillo de brea y alquitrán con jabón de glicerina sobre madera. Fuente: Elaboración propia, 2025.

6. Conclusiones

Finalmente, es necesario comentar los objetivos planteados al inicio de esta propuesta. En primer lugar, respecto al origen de esas paredes negras cabe decir

que en un comienzo ha resultado complejo encontrar la información deseada. No obstante, la clave ha sido entender que se trata de pinturas impermeabilizantes. Es así, como se profundiza en la historia de estas técnicas hasta encontrar aquellos materiales que no solo por aspecto, sino por localización geográfica podrían ser la respuesta a la hipótesis planteada. En este caso, se aprende sobre sustancias como el betún, el alquitrán, el asfalto o la brea. Así como también, sobre su extracción y sus múltiples usos a lo largo de la historia. En suma, los restos de infraestructuras para la explotación de la resina de pino encontrados por toda la península Ibérica nos ayuda a conectar con la posibilidad de que estos materiales de cobertura fueran un derivado de dicha actividad. Con el paso de los años, junto a la industrialización y los avances tecnológicos se han desarrollado hacia pinturas más estables y cómodas de aplicar. Además, aparecen nuevos colores que sustituyen al negro. A pesar de todo, no podemos afirmar completamente que el origen de esas fachadas negras sea el sugerido, pues el conocimiento al respecto de quien esto escribe, es limitado.

En segundo lugar, en relación con la incorporación de estos materiales a la práctica artística. Cabe destacar, por un lado, la importancia de haber encontrado numerosas referencias en el campo de las BBAA. Ya que permite la observación de nuevos modos de hacer, así como usos de materiales cotidianos para la construcción de estéticas o nuevos discursos.

Por otro lado, en cuanto a lo desarrollado en la fase cualitativa, permite el conocimiento de materiales tan potentes como la brea o las pinturas alquitranadas y de forma transversal nos han acercado a saberes antiguos como la fabricación del jabón o al oficio de pezguero. Se considera que los resultados más favorables donde se fomentan las cualidades de estas sustancias son los resueltos en jabón. En este formato destaca el olor que desprenden, algo que se perseguía desde el inicio. Por contra, las pruebas en soporte flexible, donde es usado a modo de pintura, resultan un poco laxas. Tal vez por usarlas como una pintura convencional. En último lugar, donde mayor variedad de comportamientos y posibilidades ha habido es sobre las piezas de escayola, cerámica y tierra cruda. En estas se consiguen resultados positivos y negativos que permiten ir conociendo mejor estos materiales y madurar poco a poco producción artística personal que es el reflejo palpable de todo lo aprendido.

Así, bajo la óptica de lo pictórico, se incorpora estos materiales a la producción propia consiguiendo incluirlos no como un recurso meramente visual sino también olfativo y táctil provocando un mejor impacto en aquel que lo observa.

Este proyecto deja algunas cuestiones abiertas como: ¿Dentro de esta producción se podría superar la hegemonía de ojo dando prioridad a otros sentidos? ¿La práctica artística podría convertirse en una herramienta para recuperar antiguos oficios y materiales en desuso?

También es necesario insistir en nuevas pruebas que confieran más estabilidad, así como otras propuestas de mayor tamaño y complejidad estructural. Por último, es importante continuar con la búsqueda de testimonios que ayuden a verificar el origen de esas paredes negras.

Referencias

Aguilar, H. (15 de mayo de 2020). *Historia de la cal y sus propiedades contra los virus*. Architecture studio. Honorio Aguilar. https://www.honorioaguilar.es/historia-de-la-cal-y-sus-propiedades-contra-los-virus/

ArchDaily (s.f.). *Arquitectura a prueba de agua: El poder de los impermeabilizantes de alto desempeño*. https://www.archdaily.mx/mx/1024105/arquitectura-a-prueba-de-agua-el-poder-de-los-impermeabilizantes-de-alto-desempeno

Bachelard, G. (1991). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Fondo de Cultura Económica.

Bordils, X. y Seva, S. (1998). *El color en la arquitectura rural valenciana*. Fundación Bancaja.

CENDEAC (14 de abril de 2015). *Ignasi Aballí*. Recuperado en minuto 4:13. https://www.youtube.com/watch?v=VrUMmbFu3fA

Grau, I. (2019-2021). *On the verge of being nothing*. Irene Grau. https://www.irenegrau.com/paintings/being-nothing.html

Guerau d'Arellano i Tur, C (1973). Los hornos de alquitrán, una explotación poco conocida de nuestros bosques. *Eivissa*, 3, 23-30. https://raco.cat/index.php/Eivissa/article/view/112705.

Jover Maestre, F. J., Pastor Quiles, M., Martínez Mira, I. y Vilaplana Ortego, E. (2016). El uso de la cal en la construcción durante la Prehistoria reciente: nuevas aportaciones para el levante de la península Ibérica. *Arqueología de la arquitectura*, 13, e039. https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2016.005

Labatut, C. (1923). *La jabonería moderna. Manual verdaderamente práctico de la fabricación de jabones comprendiendo todos los procedimientos y fórmulas de las más acreditadas jabonerías de Europa*. Bailly-Bailliere.

Historia de Covaleda. (2013, abril 9). *Los hornos de pez*. https://historiadecovaleda.wordpress.com/2013/04/09/los-hornos-de-pez/

Mestre, E. (1991-2004). *Arquitectura para la mirada*. Enric Mestre. https://enricmestre.com/archivo/

Mestre, E. (1993-2007). *Interacción con el entorno*. Enric Mestre. https://enricmestre.com/archivo/

Olcina Doménech, M., Martinez Carmona, A., Sala-Sellés, F., López Serrano, D., Doménech-Carbó, A. y Carrión Marco, Y. (2022). *Un testimonio de la producción de brea en la prehistoria de la península Ibérica: el horno de la Illeta dels Banyets (El Campello, Alicante)*. SPAL. *Revista de prehistoria y arqueología*, *31*(1), 253-288. https://dx.doi.org/10.12795/spal.2022.i31.10

Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Editorial GG, SL.

Tecnopol (9 de febrero de 2024). *Historia de la Impermeabilización y su evolución a lo largo del tiempo*. https://tecnopol.es/actualidad/noticias-y-novedades/1

Villarino Otero, A. (2011). Materiales bituminosos. *En Ciencia y tecnologías de los materiales*. (pp. 113-123). Escuela Superior Politécnica de Ávila, Ingeniería Técnica de Obras Públicas.

24

CARMEN TÓRTOLA VALENCIA, LA ENCARNACIÓN ESPAÑOLA DE LA BAILARINA DEL FUTURO

Jesús Nieto Sánchez
Programa de Doctorado en Estudios Avanzados en Humanidades, Historia del Arte, Universidad de Málaga (España)

1. Introducción

Una de las afirmaciones más comunes sobre el término de «Danza Moderna» es que su popularización se debe a John Martin, reconocido crítico del New York Times desde 1927, quien empleó el término *Modern Dance* al escribir numerosos artículos sobre Martha Graham, favoreciendo significativamente la trayectoria de esta artista.

No obstante, existen precedentes que demuestran que el término ya circulaba en Europa antes que en Estados Unidos. Dos referencias son especialmente relevantes en este sentido. En primer lugar, la publicación del libro *Der Moderne Tanz* (La danza moderna), en 1913, obra del autor alemán Hans Brandernburg, quien describe en dicho texto las innovaciones coreográficas que realizaban diversos creadores contemporáneos suyos. En segundo lugar, resulta significativo el artículo titulado precisamente *La Danza Moderna* publicado en España, en la revista *El Eco Artístico* con fecha del 15 de diciembre de 1909, donde se destacan particularmente danzas de tipo exótico, temática que gozaba entonces de gran popularidad y era habitual fuente de inspiración en estas nuevas propuestas coreográficas (Olabarria, 2015, p. 80).

En cuanto a su desarrollo histórico, la danza moderna surge en el siglo xx como una disciplina innovadora que permite al intérprete expresar corporalmente su propia interpretación de emociones, ideas, sensaciones o acontecimientos específicos. Este novedoso enfoque coreográfico pronto se transformó en una vía expresiva para aquellos artistas, fundamentalmente mujeres, que buscaban comunicarse corporalmente mediante un movimiento ejecutado principalmente descalzo, característica que se estableció como rasgo distintivo de la disciplina emergente. En consecuencia, las bailarinas pioneras debieron enfrentar el desafío constante de desarrollar internamente principios técnicos propios, sometidos a

reglas específicas distintas de las del ballet clásico, tanto en la técnica propiamente dicha como en la motivación inicial que impulsa el movimiento. Así, los intérpretes de danza moderna tuvieron la necesidad permanente de crear y redefinir un nuevo lenguaje corporal capaz de expresar ese universo emocional único y personal del artista (Baril, 1987, p. 9).

La danza moderna, como otros fenómenos artísticos coetáneos, surgió en respuesta directa a circunstancias específicas que reflejaban las necesidades intrínsecas de ciertos creadores conscientes de la imposibilidad de seguir trabajando al margen de las inquietudes estéticas propias de su tiempo. Las primeras décadas del siglo xx constituyeron una etapa claramente exploratoria, marcada por la experimentación y por una frecuente ambigüedad al momento de definir el género interpretado, particularmente porque estas manifestaciones ocurrían fuera de los circuitos escénicos más elitistas. En este contexto aparecieron figuras precursoras que inicialmente no fueron reconocidas como legítimas representantes de la danza moderna, debido tanto a su ruptura con las normas académicas como al alejamiento de los dogmas impuestos sobre el cuerpo por las tradiciones religiosas protestantes o católicas. Para estas bailarinas pioneras, la danza se entendía como una manifestación visceral y auténtica de sus emociones y deseos expresivos, desligada deliberadamente de preocupaciones técnicas o cánones estéticos tradicionales, presentándose así como artistas esencialmente libres (*op. cit.*).

2. La danza del futuro

«La danza del futuro» es un célebre capítulo-ensayo de Isadora Duncan, incluido en su libro *El arte de la danza y otros escritos* (2020, pp. 71- 81)[1]. En él, cuestiona frontalmente el ballet clásico y propone una nueva danza libre, natural y profundamente espiritual. Duncan, considerada la precursora de la danza moderna, busca reformar el arte de la danza desde sus cimientos, ligándolo a la naturaleza, a la filosofía vitalista y a la emancipación de la mujer. A continuación, se desgranan sus ideas centrales permitiéndonos comparar su pensamiento con el de la bailarina española contemporánea Carmen Tórtola Valencia.

Uno de sus postulados más controvertidos para su tiempo, fue abogar por el abandono y la crítica a la tradición del ballet clásico, por usar movimientos antinaturales y «estériles». Ella afirmaba que el ballet «lucha vanamente en contra de las leyes naturales de la gravedad» *(op. cit.)*, fingiendo que esta no existe. Esta falta de desarrollo orgánico hace que el ballet, según Duncan, esté estancado y muerto en vida. Al mismo tiempo se está forjando una mirada hacia lo primitivo, buscando «la tierra» a través del peso corporal en la ejecución de la nueva danza. Este primitivismo y búsqueda de una danza ligada a los orígenes del ser humano, es mencionado por Tórtola en su texto *Mis danzas*. El propio carácter ecléctico de las danzas de Tórtola, y sus palabras sobre la visión de cómo debía ser esta,

1 Se trata originalmente de una conferencia dada en 1903 en Berlín, donde Duncan expone su visión revolucionaria de la danza.

nos conducen a dilucidar que la base teórica de ambas bailarinas iba en una misma dirección y con una misma idea, la de liberar al cuerpo de las ataduras que limitaban el movimiento, y la expresión en la ejecución de la coreografía. Ella rompía totalmente con la herencia cartesiana, cristiana y con la herencia del ballet. Carmen Tórtola, que manifestó sus teorías de cómo debía ser la danza, como podemos leer entre el fondo documental que se conserva de la artista en el Centro de Documentación y Museo de Artes Escénicas (CIDD). Estos son dos manuscritos inéditos que ilustran su teoría y su historia de la danza tal y como ella la había investigado, convergiendo en muchos aspectos con las teorías de Isadora Duncan:

> Nunca debiera encerrarse la danza dentro de los estrechos límites de un tema preciso y definido. Hay un estilo que puede llamarse natural, ya que no es producto ni de la ciencia, ni de la reflexión, sino de la inspiración que brota desafiando todas las reglas, todos los convencionalismos.
> Llamo danza natural a aquellos movimientos bellamente poéticos y rítmicos, realizados espontáneamente por quien concibe la inspiración como brotando de la música.
> La danza natural surge, nace, no se inventa... Para remontarnos a sus orígenes, a la música hemos de acudir. ¡Qué, sino la música, es lo que inspira la danza! Pareja inseparable es la que forman la música y la danza. Historias del pasado nos hablan de que hombres y mujeres dejaban escapar sus sentimientos de locura y exaltación el ritmo extraño del choque de dos piedras. Esta fue la danza en la edad de piedra: con el progreso de la música va enlazado el progreso de la danza. Los más elevados sentimientos, las impresiones sensuales más fuertes despiértense en nosotros por el culto de la danza. La música despierta en el alma del artista las emociones y pasiones de la humanidad y el instinto para interpretar con movimientos las impresiones más internas del alma, que solo por la música se descubren. Cuando se abrasa el alma en el fuego de la inspiración, comunica al cuerpo los sentimientos que encierra, y el cuerpo expresa con movimientos todas las impresiones sugeridas a la inteligencia: -alegría, tristeza, esperanza, terror, sentimiento, creencia, consternación, odio, deseo, tranquilidad, entusiasmo, duda, y hasta el sentimiento de la muerte- por medio de la música. La expresión, la representación de estas ideas por medio de movimientos, es lo que constituye la danza natural, porque, ¿No nos es posible sentir y expresar terror, tristeza, etc., sondando en nuestra imaginación sin tener inducciones actuales ante nosotros! El artista puede lograrlo; Su instinto maravilloso, su imaginación, hacen que la danza sea comprendida, sentida.
> Una gran bailarina es como un instrumento músico: vibran sus sentimientos con la música como vibran las cuerdas para lanzar al aire sus melodías.
> En un vaso griego he admirado una sublime pintura que representa un grupo de doncellas; parecen pájaros; las mangas de sus túnicas se agitan en el aire como alas. Esta pintura ha inspirado mi danza el cisne, con música de Saint-Saëns. El cisne está enfermo; Es blanco como si estuviera nevado, hermoso. No puede volar y dobla la cabeza lleno de dolor. Quisiera desplegar sus alas, rasgar el aire, raudo, con su vuelo triunfal, pero le faltan las fuerzas. Hace un supremo esfuerzo; Se remonta un poco, pretende por tres veces alzar el vuelo, cae y muere en silencio.
> El tema de mi danza del vals, capricho de Rubinstein, que llamo «Bacanal», es la exuberancia de la vida, el goce supremo de la vida feliz, libre.
> El campo está embalsamado por el aroma de las flores; es primavera; todo florece y respira alegría; el sol derrama luz. Una doncella salió al campo, y, amorosamente, lleva entre sus brazos manojos de rosas que ella misma arrancó. Por la belleza de la Juventud y de la vida llama a un doncel para que baile y juegue con ella; él duda. Para tantearle baila ante él hasta que, finalmente, va a ella: pero, presintiendo que va a ser subyugado por su belleza, huye lleno de terror, dejándola sola. La doncella se enloquece; rasga las flores, las muerde

> con rabia y con alegría, y después de una explosión de loco frenesí, exhausta, cae al suelo envuelta entre las flores. En el aire flota el perfume de la primavera: el sol nace.
> De la misma manera he interpretado mi danza «la Rosa Moribunda», de Chopin.
> Florece la Rosa al sol con sus bellos colores; Su perfume embalsama el ambiente. Poco a poco, sus pétalos, aquellos pétalos rojos que poco antes parecían manchados en sangre, van cayendo uno a uno. Muere la Rosa para no florecer ya nunca. El tema de esta danza es el simbolismo del orgullo de la flor cuando florece espléndida (Tórtola, 1915, pp. 1-3).

Así, a través de estas disertaciones, entendemos el carácter orgánico y natural en la factura de este estilo dancístico en ciernes. Una de las improntas más características en el movimiento, es que en vez de «flotar» artificialmente como los bailarines clásicos, la danzante moderna sentirá el peso y la conexión con la tierra, usando esa energía para impulsarse de forma orgánica. Cada movimiento deberá surgir del anterior en una «secuencia infinita» (Duncan, 2020, pp. 71-81), como ocurre en la naturaleza donde todo está en constante evolución (Figura 1).

Duncan realiza una crítica a la deformación del cuerpo que produce la danza académica, ya que la técnica del ballet exige posiciones y entrenamientos contrarios a la anatomía natural. Para ella, el ballet «se condena a sí mismo» al forzar tales deformaciones en «la belleza del cuerpo femenino» (*op. cit.*). En este sentido, ambas bailarinas decidieron abandonar la zapatilla de ballet para realizar sus coreografías descalzas y por supuesto no tuvieron una carrera como bailarinas de ballet (Figura 2).



Figura 1. Isadora Dunacan bailando en la playa. 1915. Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library.

Otra de las propuestas de Isadora Duncan es regresar a las fuentes que la naturaleza otorga, para encontrar en ellas los movimientos de la *danza del futuro*. Afirma que, si investigamos el origen verdadero de la danza y nos inspiramos en la naturaleza, hallaremos que «la danza del futuro es la danza del pasado, la danza de la eternidad, y ha sido y siempre será la misma» (*op. cit.*). Ella concluye que la danza auténtica, al basarse en la naturaleza, tanto la ancestral como la futura son atemporales. Carmen Tórtola nos dejó obras inspiradas en esta temática, ejemplo de ello lo tenemos en su descripción de su danza *Rosa moribunda*, trascrita anteriormente del manuscrito que se encuentra en el MAE y Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas, donde explica su propuesta coreográfica mostrando el proceso de vida de la flor, desde su momento álgido de belleza y juventud, hasta marchitarse y morir, pero todo ello desde un punto de vista vitalista, natural y muy expresivo.



Figura 2. Tórtola Valencia en «Danza Griega». 1915. MAE.
Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques

La presencia del cuerpo desnudo y la naturalidad, para Duncan al igual que Tórtola, que realizaban sus coreografías descalzas y con túnicas ligeras, mantenían que los movimientos del cuerpo desnudo pueden ser perfectamente naturales. En el texto, Isadora sostiene que el ser humano «tendrá que volver a la desnudez», pero «no a la desnudez inconsciente del salvaje, sino a la desnudez consciente y reconocida del hombre maduro, cuyo cuerpo será una expresión armónica de su ser espiritual» (*op. cit.*). La bailarina del futuro, por tanto, no ocul-

tará su cuerpo bajo vestimentas rígidas ni lo deformará con corsés; su instrumento es el cuerpo mismo y debe mostrarse en toda su belleza natural, como hacía Carmen Tórtola usando vestimentas escénicas que insinuaban el cuerpo, pero nunca desde la lascivia, sino a través de la búsqueda de la elevación espiritual. Además, existía un claro rechazo a los corsés y puntas del ballet, en línea con la liberación del cuerpo femenino. Ejemplo de esto lo tenemos en esta descripción:

> Y ¡cosa extraña! envuelta solo en gasas, ni sus formas ni sus actitudes tienen nada de provocativo ni de lascivo, al contrario, producen solo la alta admiración artística de los intelectuales, y hasta producen un no sé qué de estupor sagrado, que se apodera involuntariamente de uno, al verla ondular y mecerse de aquella manera (Gener, 1916, p. 29).

Otro aspecto que destacar es como ambas bailarinas ven en la antigüedad griega, un modelo de esa naturalidad y continuidad. Duncan afirmaba que los griegos eran grandes observadores de las leyes de la naturaleza, por eso todas sus representaciones artísticas son naturales, dando así a la representación del movimiento una cualidad eterna. Ella incluso afirma: «bailando desnuda sobre la tierra, caigo naturalmente en posiciones griegas, porque las posiciones griegas no son más que posiciones terrestres» (Duncan, 2020, p. 45). La nueva danza propuesta por estas bailarinas no consistió en copiar danzas griegas antiguas, algo que Duncan consideró ni posible ni necesario, sino en entender sus principios para realizar las suyas propias. La propia Tórtola describe como observa las figuras de un vaso griego, describe como las doncellas allí representadas con sus túnicas la inspiran en las formas corporales y movimientos para su representación de la *Danza del cisne*. Las afirmaciones de la propia bailarina en sus entrevistas son la muestra de que iba a estudiar a la Biblioteca del Museo Británico para ilustrar sus danzas[2].

Por otro lado, y como ya hemos mencionado con anterioridad, se produce en estas bailarinas una visión filosófica y espiritual del cuerpo danzante. Para ellas, la danza no es solo cuestión de estética o diversión, sino una manifestación profunda del espíritu humano. Sus enfoques están imbuidos de filosofía y espiritualidad.

Desde el principio de su carrera Tórtola Valencia se preocupó por dar un soporte teórico y contenido profundo a sus danzas. Lo más probable es que esto haya sido fruto de su exquisita formación como mujer de la alta sociedad británica, cuyo objetivo no era la erudición, si no ser lo suficientemente culta, saber varios idiomas, tener conocimientos de geografía e historia, saber pintar, cantar, tocar el piano o danzar, todo ello para obtener un matrimonio con un caballero de buena posición social y económica para mejorar la vida de la dama y la de su familia. Ella misma hablaba sobre su educación en Londres y París, al reconocer en una entrevista que nunca estudió danza ni tuvo maestro para aprenderla, a pesar de haber enseñado a muchas discípulas:

---

2 De Burgos, C. (8 de febrero de 1918). *Tórtola Valencia. El Telégrafo. Guayaquil, Ecuador. N.º 11.568. Este artículo recoge la entrevista que Carmen de Burgos le hizo en Madrid a Carmen Tórtola Valencia.*

> Cuando me educaba en París, a la edad de 10 años, recuerdo que en el colegio nos despertaban con una pieza musical que cada alumna tenía derecho a elegir en su turno; yo siempre escogí la «Danza de Anitra», y me ponía interpretarla; a los 11 años de edad la ejecutaba lo mismo que hoy, por esta razón, y por la facilidad con que domino la danza, creo que soy artista de vocación; a los 12 años debuté en Londres con muchas ilusiones y con la firme esperanza de triunfar. Ahora me tienes en esta ciudad que admiro porque se parece a San Sebastián (Ortega, 1922, p. 12)[3].

Esta formación se hace patente en Tórtola, pues hablaba cinco idiomas: inglés, francés, alemán, italiano y español. Sabemos que pintaba y dibujaba, pues incluso llegó a exponer sus obras. Su conocimiento y apreciación de la música clásica le permitieron seleccionar la adecuada para sus bailes. Todos los que hablaban con ella, afirmaban que era una conversadora chispeante, elegante, ingeniosa e inteligente que nunca dejaba de cautivar a los intelectuales, poetas, escritores y artistas de cada ciudad que visitaba. Todo esto, le sirvió para pasar de ser una vulgar bailarina de music-hall a una concertista de élite, un resultado que no se esperaba de una joven educada dentro de la clase eduardiana y las expectativas de género de la época (Garland, 2013, p. 56).

Por lo tanto, Tórtola tenía todo un compendio de facultades tanto naturales como adquiridas en su formación, para encarnar en su arte la «Danza del Futuro» que Duncan dejó en sus escritos.

3. Carmen Tórtola Valencia, «la bailarina del futuro» en la Danza Moderna Temprana española

En suma, tanto Isadora Duncan como Tórtola Valencia conciben la danza como una manifestación del espíritu humano en movimiento. Su insistencia en la armonía entre cuerpo y alma, y en la inspiración en fuerzas naturales superiores, dota a su propuesta de una fuerte dimensión filosófica (vitalista) y espiritual. Este enfoque espiritual preludia la danza moderna como «arte expresivo», donde importan la emoción, la idea y la conexión con el espectador, más que la exhibición técnica.

Un aspecto central en este apartado es como la danza moderna se encarna a través una bailarina, en la que cuerpo y espíritu estén en total consonancia, de modo que su danza sea la expresión espontánea de su ser interior.

Partiendo de los preceptos teóricos de la bailarina americana, estableceremos cuales de ellos cumplía Carmen Tórtola para ser *La Bailarina del Futuro*[4], y además

---

3 Ortega Espinoza, V. (Guayaquil, Ecuador, 28 de mayo de 1922). *Nuestras visitas. Una interview con la genial danzarina Tórtola Valencia. Cromos. N.º 12*

4 Esta definición da título a la exposición organizada por la Fundación Telefónica en el 2018, *La bailarina del futuro. De Isadora Duncan a Joséphine Baker*. Este se extrae del capítulo que escribió Isadora Duncan en su libro *El arte de la danza*. En él incluye citas como esta: «Oh, aquí viene la bailarina del futuro: el espíritu libre habitará el cuerpo de una mujer nueva; más gloriosa que las egipcias, las griegas, las romanas, que todas las mujeres de los siglos pasados… ¡La más alta inteligencia en el más libre de los cuerpos! (…) La bailarina del futuro será aquella cuyo cuerpo y alma hayan crecido tan armoniosamente juntos que el lenguaje natural del alma se habrá convertido en el movimiento del cuerpo humano. La bailarina no pertenecerá entonces a nación alguna sino a la humanidad.»

de estos, que innovaciones incorporó Tórtola en sus danzas, para llegar a ser una de las figuras más aclamadas de la Danza Moderna de principios de siglo.

Unidad cuerpo-alma. Una de las incorporaciones fundamentales a la base teórica de la danza moderna, fue la unidad cuerpo-alma y centro interno, donde el movimiento corporal será la expresión natural del alma interior. Frente a las escuelas de ballet (que situaban el centro de movimiento en la base de la columna vertebral), Duncan ubicó a este en el plexo solar, convirtiendo este punto cercano al abdomen en el nuevo centro desde donde parte el movimiento, que nace del interior del individuo, desde una fuente espiritual. En términos filosóficos, o incluso budista, religión con la que se identificaba Carmen Tórtola[5], podría vincularse con la idea de una «energía vital» interior que mueve el cuerpo. Esto último es lo que para ella significa la danza, y menciona en sus disertaciones recogidas tras la conferencia que dio en el Ateneo de Madrid, y que presentamos anteriormente. Así, ella considera la danza como una fuerza creativa, irracional y extática, dejando claro que la nueva danza debía ser la expresión a través de los movimientos de cualquier sentimiento, ella habla de «impresiones sugeridas a la inteligencia».

Es así como Carmen Tórtola también comparte y practica en su danza la idea de, el arte como expresión del espíritu, y coincide con las declaraciones de Duncan: «es la misión de todo arte expresar los ideales más altos y más bellos del hombre» (Duncan, 2020, pp. 57-58). Considerando ambas artistas la danza, como la más noble de las artes en su origen y confía en que «lo será de nuevo» *(Op. Cit.)*[6]. Este propósito lo asume Duncan como «misión de la bailarina», concepción que sacraliza el acto de danzar, dándole un sentido ético y espiritual elevado (no meramente estético o de entretenimiento). En esta misión de la bailarina está la resurrección de la Danza, donde la prensa de la época se hacía eco de este suceso al hablar de las danzas de Tórtola Valencia junto con las de Isadora Duncan y los Ballets Rusos. En el periódico *La Nación* de Buenos Aires, del viernes 14 de abril de 1916, concretamente, menciona como el público entiende y valora representaciones de los principales representantes de esta nueva danza.

El arte «religioso» vs arte comercial. Esta afirmación la realizamos entendiendo «religioso» no en sentido doctrinal, sino de profundidad espiritual. En las palabras de Tórtola Valencia sobre su visión de la danza, defiende que el arte debe elevar el alma, conectar con lo sagrado (sea la naturaleza, la belleza, lo eterno); si solo busca entretener o vender, se rebaja a mercancía, coincidiendo con Isadora Duncan en su manifiesto. Esta creencia conecta con corrientes de pensamiento de su época que veían en el arte un sustituto de la religión tradicional, una vía para trascender (influencias simbolistas, nietzscheanas, etc.). En las palabras de Ramón de Valle Inclán, podemos leer el alcance que sus danzas de carácter espiritual tenían en sus seguidores: «Tórtola Valencia es una armonía sublime, el más grande de los poemas vivos en todas las mitologías y religiones».

---

5 El 22 de junio de 1922, en una entrevista al diario *El Telégrafo* de Guayaquil, *Tórtola Valencia y yo,* la artista reconocía ser budista: «- ¿Su religión? - Mi Buda, la religión más antigua del mundo. Todo lo demás es teatral».

6 Duncan, I. (2020). *El arte de la danza y otros escritos. Ediciones Akal. (Trabajo original publicado en 1928).*

Por otro lado, Emilio Carrere dijo: «Cuando se ve danzar a Tórtola Valencia se comprende íntegramente el sentido de las danzas bíblicas»[7].

Universalidad. La danza de Tórtola Valencia no solo quedó en España, si no que trascendió al resto de Europa y América. Ella se autoformó como una figura que traspasó fronteras nacionales y culturales. Esto puede interpretarse en como expresó verdades y bellezas universales del ser humano, inspirándose en culturas diversa (danzas árabes, chinas, hindúes, africanas, hilo-hilo, incaica, etc.) siendo comprendida en todo el mundo, proyectando la idea de la danza como lenguaje universal.

La libertad del cuerpo femenino. Esto se convierte en baile, haciendo visible la emancipación. Es difícil pasar por alto la carga proto-feminista de esta visión: en la época de Tórtola (inicios del siglo xx) las mujeres estaban buscando mayores libertades sociales, políticas y artísticas; la «bailarina del futuro» simboliza para ella esa mujer liberada, consciente de su dignidad y poder, que utiliza su cuerpo no según normas impuestas sino para expresar su propio ser.

Fundación de una escuela. Tórtola abrió una academia en Barcelona en 1915 para enseñar sus danzas, pero los medios de comunicación locales no lo aprobaron, este sería el motivo por el que más tarde la bailarina afirmaba que ella no formaba muñecos, refiriéndose a que su visión pedagógica de la danza, era no coartar la expresión, ni el movimiento natural, se basó en liberar antes que imponer, pues defendía que cada discípula debería encontrar su propia expresión en armonía con su cuerpo y etapa de desarrollo, en lugar de encajar en un molde estándar (Garland, 2013, p. 59).

Influencia nietzscheana: lo dionisíaco, vitalismo y superación de lo antiguo. En este sentido, resulta relevante realizar una conclusión a través de una comparativa entre Tórtola Valencia e Isadora Duncan, reconocida esta como la primera bailarina en integrar conscientemente la filosofía nietzscheana en su práctica artística, según lo expuesto por LaMothe (2006). Leyendo a este autor y los postulados de Carmen Tórtola, podemos afirmar que ambas artistas comparten un acercamiento crítico y revolucionario frente a las normas estéticas y culturales establecidas, buscando autenticidad, libertad corporal y una conexión profunda con lo natural y lo instintivo, aspectos intrínsecamente ligados a la noción nietzscheana de lo dionisiaco. Sin embargo, existen diferencias significativas en sus enfoques coreográficos. Mientras Duncan enfatizó en una expresión vitalista, armoniosa y una recuperación idealizada del arte griego clásico, destacando una fusión entre lo apolíneo y lo dionisiaco con clara predominancia de lo primero, Tórtola Valencia se inclinó hacia una expresión más explícitamente dionisiaca, caracterizada por movimientos sensuales, exóticos y emocionalmente desbordantes.

4. Conclusiones

Carmen Tórtola Valencia puede ser considerada con plena justicia una «bailarina del futuro», según los parámetros establecidos por Isadora Duncan en

7 Ambas descripciones están en un programa de mano del Teatro de la Ópera de Buenos Aires del 19 de abril de 1916. MAE. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques.

su ensayo *La danza del futuro*. Su obra coreográfica representó una ruptura con las normas académicas y sociales imperantes, dando paso a una danza auténticamente libre y expresiva. Tórtola integró el cuerpo desnudo consciente, la conexión vitalista con la naturaleza y la búsqueda constante de movimientos orgánicos y espontáneos, liberados de las restricciones impuestas por el ballet tradicional. Priorizó lo emocional, lo sensorial y lo espiritual en sus interpretaciones, encarnando el ideal nietzscheano de una artista que afirma la vida desde la corporalidad más sincera. En este sentido, Tórtola Valencia se expande hacia un territorio radicalmente dionisiaco, convirtiéndose así en una verdadera pionera, una visionaria que anticipó los caminos futuros de la danza moderna. Es en este sentido, donde su figura debe posicionarse como un agente de primera generación de danza moderna, junto con Isadora Ducan, Ruth Saint Denis y otras tantas. Todas ellas y por supuesto Tórtola Valencia, fueron una importante antesala a los trabajos que realizarán Martha Graham, y demás bailarinas de segunda generación de danza moderna que supieron incorporar en sus bases teóricas y académicas, las revolucionarias formas de una nueva danza, que por desgracia, no tuvo continuidad en España desde la guerra civil, hasta la llegada de la democracia, pues los intereses artísticos de la dictadura española iban por otros derroteros.

Referencias

Baril, J. (1987). *La danza moderna*. Paidós.

Boucier, P. (1981). *Historia de la Danza en Occidente.* Editorial Blume.

Duncan, I. (2020). *El arte de la danza y otros escritos.* Ediciones Akal.

El eco artístico, 15 de diciembre de 1909 https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=cd6d2b24-5a67-4315-81e9-fc3c88f12c62&page=9

El Telégrafo (1922, 22 de junio). *«Tórtola Valencia y yo».* Guayaquil, Ecuador. Escena Digital de Cataluña. MAE. Institut del Teatre.

Garland, I. *Tórtola Valencia. Modernism and Exoticism in Early Twentieth Century Dance.* Mary Fox, 2013.

Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. (1915). *Duncan, Isadora 179.* https://digitalcollections.nypl.org/items/81ba7720-c6f8-012f-cc48-58d385a7bc34

Fundación Telefónica (2018). *La bailarina del futuro: De Isadora Duncan a Joséphine Baker.* https://espacio.fundaciontelefonica.com/wp-content/uploads/2018/04/guia_bailarina_del_futuro.pdf

LaMothe, K. (2006). *Nietzsche›s Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values*, Palgrave Macmillan. ProQuest Ebook Central. https://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliotecauma-ebooks/detail.action?docID=308008.

La Nación (1916, 14 de abril). *Isadora Duncan.* Escena Digital de Cataluña. MAE. Institut del Teatre. http://hdl.handle.net/20.500.12268/244048

Martin, J. (1965). *The Modern Dance.* Dance Horizons.

El Telégrafo (1922, 22 de junio). «Tórtola Valencia y yo». Guayaquil, Ecuador. Escena Digital de Cataluña. MAE. Institut del Teatre.

Olabarria, B. (2015). *Cuerpos subversivos. Estereotipos femeninos en la danza moderna temprana en España.* [Tesis Doctoral] Universidad Rey Juan Carlos. https://burjcdigital.urjc.es/items/609ccf16-4566-0c23-e053-6f19a8c0ba23

Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE). (1916, abril 19). *Programa de mano del Teatro de la Ópera de Buenos Aires* [Documento de archivo]. http://hdl.handle.net/20.500.12268/244048

Pompeyo, G. (7 de abril de 1916). *Figuras contemporáneas. Tórtola Valencia.* El Hogar. N.º 340. Escena Digital de Cataluña. MAE. Institut del Teatre. http://hdl.handle.net/20.500.12268/244048

Ortega Espinoza, V. (1922, mayo 28). Nuestras visitas: Una interview con la genial danzarina Tórtola Valencia. Cromos, (12). Escena Digital de Cataluña, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE), Institut del Teatre. http://hdl.handle.net/20.500.12268/244299

Tete (7 de abril de 1916). *Tórtola Valencia en Montevideo.* El Plata. Fondos Tórtola Valencia. Escena Digital de Cataluña. MAE. Institut del Teatre. http://hdl.handle.net/20.500.12268/244048

Tórtola Valencia: Algunos juicios críticos sobre esta eminente artista [Manuscrito sobre las disertaciones que la artista realizó sobre su visión de la danza]. (1915–1916). Escena Digital de Cataluña, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE), Institut del Teatre. http://hdl.handle.net/20.500.12268/244048

Tórtola Valencia en la danza griega (1915). [Documento de archivo]. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE). http://hdl.handle.net/20.500.12268/217741

25

RIUSO ADATTIVO DEL PATRIMONIO CONVENTUALE DISMESSO. MEMORIA LITURGICA E NUOVI DISPOSITIVI DELL'ABITARE

Maria Teresa Petino
Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, L. Vanvitelli (Italia)

1. Introduzione

1.1 *Ontologia dell'abitare e dispositivi di memoria: il riuso del patrimonio ecclesiastico dismesso come gesto critico del contemporaneo*

Nel cuore della contemporaneità europea si staglia, come una ferita e al contempo una possibilità, la questione del patrimonio ecclesiastico dismesso. In particolare, i complessi monastici e conventuali – disseminati come costellazioni silenti nella trama urbana e rurale del continente – si offrono oggi allo sguardo progettuale e teoretico come dispositivi densi di stratificazioni simboliche, ontologiche e temporali. Essi non sono semplici contenitori svuotati della loro funzione originaria, bensì testimoni incastonati nella materia del tempo, "palinsesti della memoria" (Ricoeur, 2000), capaci di evocare una relazione altra tra spazio e abitante, tra tempo e cura, tra forma e trascendenza.

Nel passaggio da sacralità funzionale a disponibilità secolare, questi manufatti interpellano l'architettura contemporanea con urgenza filosofica: cosa significa, oggi, abitare un luogo già abitato dalla preghiera, dalla clausura, dalla ritualità comunitaria? Come può il progetto architettonico farsi interprete non solo della materia, ma dell'invisibile che l'ha attraversata? È in questa intersezione tra temporalità plurime e tensione simbolica che si dischiude la possibilità di una nuova ontologia dell'abitare, fondata non sull'appropriazione, bensì sull'ascolto, sulla reticenza, sull'ermeneutica della forma (Heidegger, 1951; Pallasmaa, 2005). L'architettura religiosa, e in particolare quella conventuale, è sempre stata – sin dalle sue origini – un tentativo di tradurre l'ineffabile nello spazio. Il chiostro, centro simbolico e geometrico del complesso, non è solo dispositivo spaziale, ma metafora dell'universo ordinato, luogo di anagogé, elevazione dell'anima attraverso la morfologia (Cacciari, 1993). In questi spazi, l'abitare si è costituito come gesto ascetico e comunitario, in una tensione costante tra l'interiorità della clausura e l'apertura cosmica del silenzio.

Tuttavia, l'avanzare della modernità ha reciso le connessioni tra lo spazio e il sacro, tra la forma e il rito. Le soppressioni napoleoniche, le confische postunitarie, la secolarizzazione novecentesca e, più di recente, la desertificazione vocazionale hanno prodotto un'imponente disponibilità di manufatti ecclesiastici privati del loro referente liturgico. Ciò che resta non è però un vuoto, ma una soglia: una materia densa di senso, disponibile non alla mera rifunzionalizzazione, ma alla riattivazione simbolica.

In tal senso, il concetto di "riuso adattivo" si configura come gesto etico e poetico, come forma di resistenza al nichilismo funzionalista che riduce l'architettura a tecnica della soddisfazione dei bisogni. Al contrario, il progetto diviene atto interpretativo, esercizio ermeneutico (Frampton, 1995), in grado di mettere in risonanza la memoria sedimentata del luogo con le urgenze vitali del presente. Lungi dal restaurare illusoriamente un'origine perduta, il riuso ne rilancia la vocazione in chiave contemporanea, evitando tanto la musealizzazione quanto la cancellazione.

Questa postura trova una sua prefigurazione nella parabola storico-architettonica dell'Italia postunitaria. Nel lungo Ottocento, la Chiesa cattolica – pur spogliata di molti privilegi e segnata da una diffusa politica laicizzante – risponde alla crisi istituzionale con una rinnovata vitalità pastorale, espressa attraverso la fondazione di nuovi luoghi di culto, scuole, ospizi, oratori, in particolare nelle periferie urbane in rapida espansione. Si assiste a una vera e propria riconfigurazione dell'insediamento religioso, in cui nuove congregazioni – come i Salesiani e le Figlie di Maria Ausiliatrice – articolano un'inedita geografia della presenza ecclesiale (Motto, 2001; Rocca, 1992). Queste architetture, segnate da sobrietà formale e funzione educativa, anticipano in qualche modo il paradigma del riuso contemporaneo: non monumenti, ma spazi di servizio, di comunità, di trasformazione sociale.

Nel contesto attuale, la loro eredità si riattualizza in forme diverse ma altrettanto pregnanti. L'intervento di Eduardo Souto de Moura sulla Pousada Santa Maria do Bouro in Portogallo, ad esempio, incarna con rara intensità una poetica del frammento e del silenzio: il rudere cistercense, lungi dall'essere ricomposto secondo una logica restitutiva, è riplasmato con gesti minimi, con una grammatica della discrezione che fa della luce e della materia strumenti di interpretazione fenomenologica (Souto de Moura, 1997). Similmente, le Pousadas de Portugal, nate sotto la regia culturale di António Ferro, rappresentano un modello virtuoso di riuso identitario e ospitale, in cui il turista è trasfigurato in pellegrino, il soggiorno in esperienza estetica e riflessiva.

A fronte di tali esperienze, si impone una riflessione critica sull'ontologia stessa del costruire. Non si tratta, oggi, di rispondere alla crisi del sacro con la sua cancellazione o simulazione, ma di riconoscerne la persistenza latente nella materia costruita. Come afferma Heidegger (1951), abitare significa prendersi cura del mondo, e ogni costruzione autentica è fondazione di un luogo in cui la temporalità si stratifica, anziché dissolversi. In questo senso, il riuso del patrimonio ecclesiastico non è solo pratica architettonica, ma gesto filosofico e culturale,

espressione di un'architettura che, per dirla con Deleuze e Guattari (1980), non rappresenta, ma connette, attraversa, moltiplica.

Il presente saggio si propone di esplorare questo orizzonte, articolando un percorso critico e interdisciplinare che intreccia pensiero filosofico, teorie architettoniche, casi studio e pratiche progettuali. La posta in gioco è alta: si tratta di comprendere se e come l'architettura possa ancora farsi custode di senso, mediatrice tra epoche, interprete di una memoria che non si fossilizza, ma si trasforma. In questo quadro, il convento dismesso diventa metafora e laboratorio di un nuovo abitare, capace di tenere insieme la fragilità del presente e la profondità del passato.

1.2 *Tempo, spazio, soglia: fondamenti fenomenologici e ontologici del riuso ecclesiastico. Esempi europei*

Ogni architettura è più di ciò che appare. Essa è, nel suo fondo ontologico, un dispositivo di temporalizzazione e significazione del mondo. Essa dice il tempo, lo trattiene, lo stratifica, lo rende esperibile. E se questo è vero per ogni architettura, lo è in modo ancor più radicale per quella religiosa, che non si limita a contenere funzioni, ma plasma rituali, orienta il sacro, istituisce soglie tra l'umano e il divino. È in questo orizzonte che il riuso del patrimonio ecclesiastico dismesso non può essere pensato come semplice operazione funzionale o economica, ma come gesto filosofico, come atto ontologico di reinscrizione del tempo nel luogo, e del luogo nella comunità.

Il punto di partenza imprescindibile è l'elaborazione di Martin Heidegger nel celebre saggio *Bauen Wohnen Denken* (1951). Per il filosofo tedesco, l'atto del costruire non precede, ma segue l'abitare: «Noi abitiamo, e per questo costruiamo». Abitare è un modo di essere-nel-mondo, un modo di prendersi cura del tempo e dello spazio, di accogliere e fondare il senso.

Quando un edificio religioso viene dismesso, ciò che si estingue non è solo una funzione, ma una modalità dell'abitare che implicava il silenzio, la preghiera, la clausura, la soglia tra immanenza e trascendenza. Il riuso, dunque, deve restituire non una funzione, ma una possibilità di senso. Questo implica una ridefinizione dello statuto stesso dell'architettura. Essa non è più tecnica del costruire, ma atto interpretativo, gesto ermeneutico.

Come nota Paul Ricoeur (2000), la memoria non è il semplice ricordo, ma un processo selettivo, critico, narrativo. Allo stesso modo, il progetto architettonico non è mai neutro: è una riscrittura, una narrazione spaziale che sceglie, valorizza, omette, traduce. In questo senso, il riuso è un atto di mediazione temporale, in cui il passato non è restaurato né dimenticato, ma rammemorato e rilanciato verso il futuro.

La teoria del genius loci, proposta da Christian Norberg-Schulz (1980), approfondisce ulteriormente questa prospettiva. Ogni luogo possiede un'identità propria, che nasce dall'intreccio tra forma, natura, cultura e uso. Il genius non è uno spirito astratto, ma una qualità esperienziale, una "atmosfera" che abita lo spazio.

I conventi, con i loro chiostri silenziosi, i percorsi ortogonali, le geometrie del raccoglimento, incarnano un genius specifico, che non può essere obliterato senza produrre una perdita ontologica. Il riuso, allora, deve essere un'operazione di ascolto: ascolto del luogo, della sua vocazione originaria, della sua aura. Proprio quest'aura – intesa nel senso benjaminiano come "presenza unica di una lontananza" – è ciò che l'architettura contemporanea fatica a preservare. Il rischio è quello di ridurre gli spazi religiosi a non-luoghi, secondo la definizione di Marc Augé (2019): spazi della transitorietà, privi di storia, identità, relazione.

Musealizzazione e banalizzazione turistica sono due forme opposte della stessa rimozione: in entrambi i casi, lo spazio viene privato della sua forza simbolica, della sua capacità di interrogare, di generare esperienza. Jean-François Lyotard (1979), nella sua analisi della condizione postmoderna, ci mette in guardia contro la perdita dei "grandi racconti".

Quando l'architettura rinuncia alla narrazione – quando si riduce a scenografia o a ingegneria funzionale – essa cessa di essere linguaggio. Il riuso del patrimonio sacro, se inteso come gesto critico, può invece divenire un nuovo racconto: non più quello della salvezza religiosa, ma quello della cura comunitaria, della memoria condivisa, della soglia che unisce tempi e corpi differenti. È in questa soglia che Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980) collocano la potenza del "rizoma": non struttura verticale, ma trama orizzontale, proliferante, capace di connettere senza gerarchizzare. L'ex convento dismesso può diventare rizoma abitabile, luogo di attraversamento e moltiplicazione di significati.

Alex Riegl, nella sua moderna teoria del valore del monumento, distingue tra "valore storico" e "valore d'età" (Tusini, 2010). Il primo è legato a un evento o personaggio; il secondo al semplice trascorrere del tempo, alla patina, all'usura. Ma vi è anche, implicitamente, un terzo valore: quello esperienziale, che scaturisce dalla capacità dell'architettura di risuonare nel presente. Il riuso non è conservazione del passato, ma generazione di esperienza: è qui che si manifesta la sua valenza etico-politica, in quanto gesto che non preserva per nostalgia, ma per rilanciare forme dell'abitare che resistano all'oblio e alla mercificazione.

Juhani Pallasmaa (2005), con la sua riflessione sui sensi nell'architettura, ci invita a ripensare lo spazio non come oggetto visivo, ma come fenomeno corporeo e percettivo. I conventi dismessi offrono una straordinaria opportunità per questa riscoperta sensoriale: sono luoghi dove il tatto della pietra, il ritmo del camminare, la penombra del chiostro e il suono del silenzio diventano elementi costitutivi dell'esperienza.

Un riuso autentico non può che partire da qui: dalla materia sensibile, dalla percezione rallentata, dal corpo che abita e ascolta. Infine, è necessario evocare il contributo di Kenneth Frampton (1995), che con la sua nozione di "cultura tettonica" restituisce centralità al dettaglio, alla tecnica costruttiva come espressione di senso. Ogni riuso è anche un atto tettonico: ogni giunto, ogni inserto, ogni scelta materica diventa una dichiarazione poetica. In questa prospettiva, architetti come Eduardo Souto de Moura, con il suo intervento sulla Pousada Santa Maria do Bouro, incarnano con rigore questa sensibilità: non gesto eclatante, ma intervento

minimo, in cui il nuovo si lascia assorbire dal vecchio, e la pietra antica respira attraverso le cesure della modernità.

2. Ermeneutica del frammento e poetiche della trasformazione. Una metodologia fenomenologica per il riuso del sacro

Nel pensare una metodologia per il riuso del patrimonio ecclesiastico dismesso, e in particolar modo dei complessi monastici, non si può prescindere da una postura epistemologica che travalichi i codici operativi della mera pratica architettonica, per collocarsi in un orizzonte ermeneutico, fenomenologico e poetico. L'architetto chiamato a intervenire su questi luoghi non agisce come demiurgo onnipotente, ma come esegeta del costruito, come interprete di un testo pluristratificato, il cui linguaggio è fatto di pietra, luce, silenzio e memoria.

2.1 *L'approccio fenomenologico*

La fenomenologia dell'architettura, così come teorizzata da Christian Norberg-Schulz (1980) e approfondita da Juhani Pallasmaa (2005), costituisce il fondamento sensibile e percettivo del metodo proposto. L'ambiente costruito non è un semplice contenitore, ma una condizione esistenziale, una manifestazione della presenza umana nel mondo. Nel caso dei conventi, questa presenza è sempre stata mediata da una vocazione contemplativa: non il possesso dello spazio, ma la sua offerta; non l'affermazione dell'ego, ma la sua sospensione.

Riusare un convento significa allora riattivare questa qualità ontologica dell'abitare: non attraverso una mimesi formale, né mediante una sterilizzazione museale, ma attraverso una riscrittura silenziosa del luogo, capace di restituire profondità temporale e tensione simbolica. Il corpo, il suono, l'odore della pietra, la variazione della luce sulle superfici: tutto concorre a definire una metodologia che non parte dal programma funzionale, ma dall'esperienza. Ogni progetto di riuso inizia da un atto di ascolto.

Norberg-Schulz (1980) definisce il genius loci come l'identità intrinseca del luogo, la sua qualità atmosferica irriducibile. Questo ascolto, tuttavia, non è mera constatazione o registrazione oggettiva: è un incontro tra il presente e le tracce sedimentate del passato. È un'archeologia dell'invisibile, in cui anche l'assenza diventa significante. Come nel caso della Pousada Santa Maria do Bouro di Eduardo Souto de Moura (1997), ciò che guida l'intervento è la reticenza, il rispetto, il silenzio operativo. Le tracce dell'antico monastero cistercense non vengono cancellate né imitate, ma accolte nella loro frammentarietà. La metodologia di Souto de Moura si fonda su una grammatica del vuoto, su una materialità che non si impone ma si lascia assorbire. La metodologia proposta assume come riferimento la concezione temporale elaborata da Paul Ricoeur (2000), secondo cui ogni memoria è interpretazione, e ogni interpretazione è temporalizzazione.

Il progetto, in questo senso, non ricostruisce un passato originario, ma costruisce un tempo abitabile in cui le tracce del passato e le esigenze del presente coesistono senza annullarsi. Ciò impone una radicale riconsiderazione della temporalità nel progetto: non linearità cronologica, ma stratificazione palinsestica. Come nel restauro interpretativo suggerito da Camillo Boito o John Ruskin, anche il riuso si pone come pratica della cura e della trasformazione. L'intervento non cancella il tempo, ma lo rende visibile, traducendolo in materia, luce e soglia.

2.2 *L'architetto come interprete*

Il ruolo dell'architetto si configura come quello di un ermeneuta. Non colui che impone un linguaggio, ma colui che media tra i linguaggi. L'intervento su un complesso ecclesiastico dismesso esige una postura di rispetto attivo: non neutralità, ma consapevolezza critica. Come insegna Gadamer (1960), l'interpretazione autentica non cerca il senso oggettivo del testo, ma l'incontro tra orizzonti.

Il progetto, in questa visione, è un dialogo tra tempi, tra forme, tra intenzioni. In tal senso, si può parlare di una "poetica del frammento": una metodologia che riconosce nel non-finito, nel lacunoso, nel decentrato, una fonte di senso. La rovina non è una perdita, ma una possibilità. Come sottolinea Giorgio Agamben (2007), «il compito dell'architetto è completare l'opera, non nel senso di finirla, ma di mantenerla aperta alla sua potenzialità». Fondamentale è la nozione di soglia, intesa non solo come elemento spaziale, ma come condizione ontologica.

L'architettura religiosa è sempre stata architettura della soglia: tra dentro e fuori, tra visibile e invisibile, tra umano e divino. Nel riuso, questa soglia deve essere riattivata: non come confine, ma come spazio intermedio, come luogo dell'incontro. Il convento trasformato in spazio culturale, in residenza temporanea, in centro per il pellegrinaggio contemporaneo, non perde la sua natura di soglia. Al contrario, la rinnova. Come dimostra il progetto del Convento de las Comendadoras de Santiago, il riuso può riscrivere il significato del luogo senza tradirlo, riconoscendo nel suo impianto tipologico – chiostro, refettorio, dormitorio – non solo elementi funzionali, ma forme originarie di comunità.

2.3 *Materialità e memoria*

La materia non è neutra. Ogni muro, ogni volta, ogni superficie racconta. Il metodo progettuale deve accogliere questa narrazione implicita, valorizzandola senza esibirla. Come ricorda Frampton (1995), la "cultura tettonica" è quella che riconosce nel dettaglio costruttivo la densità simbolica del costruire. La scelta di non mascherare le stratificazioni, di lasciare visibili le crepe, di utilizzare materiali in continuità tattile con l'esistente, è parte di una metodologia etica della trasformazione.

Anche il restauro può diventare strumento poetico, come mostrano gli interventi sull'Ottocento italiano, in cui il rifacimento delle facciate incompiute o la "medievalizzazione" degli interni sacri – pur criticabili nella loro intenzione ideo-

logica – testimoniano una volontà di rammemorazione attiva (De Fusco, 2010; Canavesio, 1996). L'errore non è nell'intento, ma nella perdita di consapevolezza interpretativa. Il metodo, oggi, deve invece farsi riflessivo, autocritico, stratificato.

3. Forme della permanenza, tensioni del presente: il riuso tra interpretazione e generatività

Il riuso del patrimonio ecclesiastico dismesso, con particolare riferimento ai complessi conventuali, non si configura unicamente come esercizio di rifunzionalizzazione tecnica, bensì come operazione ontologica e poetica che dischiude la possibilità di una nuova articolazione del rapporto tra spazio, tempo e comunità. I risultati di tale operazione non possono essere ridotti alla sola dimensione dell'"esito" progettuale, poiché coinvolgono l'intero campo dell'immaginario, del vissuto e dell'esperienza del luogo.

In questa sezione, si intendono analizzare – attraverso una lente comparativa e fenomenologica – le principali esperienze di riuso condotte in Europa, con particolare attenzione a tre ambiti geografici esemplari: Portogallo, Spagna e Italia

3.1 *Il caso portoghese: Santa Maria do Bouro e la poetica della discrezione*

Il progetto per la Pousada Santa Maria do Bouro, realizzato da Eduardo Souto de Moura tra il 1989 e il 1997, rappresenta un paradigma assoluto dell'approccio fenomenologico e antiretorico al riuso (Souto de Moura, 1997). L'ex monastero cistercense, situato nella regione del Minho, si presentava come un relitto murario, testimone di una sacralità dissolta ma non svuotata. L'operazione di Souto de Moura non tenta di restaurare, né tantomeno di simulare un ritorno all'origine: essa accetta la condizione di frammentarietà come premessa metodologica. Ogni intervento è misura, pausa, risonanza. La nuova materia – cemento, vetro, acciaio – si pone in dialogo rispettoso con la pietra esistente, senza mai sovrastarla.

L'architettura del riuso qui diventa gesto di sottrazione, modalità di attivazione del non detto. La luce naturale penetra negli ambienti come un'epifania silenziosa; il suono è attutito, contemplativo; i nuovi innesti programmatici – camere, reception, percorsi – si dispongono con rigorosa reticenza, come se il progettista si muovesse in punta di piedi, per non turbare un ordine superiore. Questo approccio fa della Pousada non un albergo travestito da monastero, ma un dispositivo di ospitalità spirituale, una soglia tra mondi.

Il risultato non è solo funzionale, ma profondamente simbolico: il luogo riattiva la sua vocazione originaria alla quiete, all'ascolto, alla contemplazione. L'antico diventa attuale, ma non viene ridotto a superficie spettacolare. In tal senso, l'intervento si pone come modello operativo di "poetica del restauro senza restauro", in linea con quanto affermato da Frampton (1995) circa la necessità di un approccio tettonico, radicato nel contesto e nella materia.

3.2 *Il caso spagnolo: Comendadoras de Santiago e l'ospitalità del presente*

In Spagna, l'esperienza del riuso del Convento de las Comendadoras de Santiago, situato lungo il Camino de Madrid, si distingue per una strategia di trasformazione che coniuga rigore filologico e apertura funzionale. Il convento, originariamente abitato da religiose dell'Ordine di Santiago, è stato riconvertito in centro culturale e spazio espositivo.

Il progetto, sviluppato secondo logiche partecipative e interdisciplinari, ha saputo conservare la configurazione monastica – il chiostro, la sala capitolare, gli ambienti di clausura – trasformandoli in spazi per il pensiero e la socialità contemporanea. Qui l'architettura non impone un nuovo ordine, ma interpreta il già-dato, prolungando la vocazione del luogo in nuove forme di aggregazione e riflessione. Il concetto di hospitalitas, come già discusso in precedenza, viene riattualizzato in chiave laica ma non profana. L'ospite è accolto non come cliente, ma come soggetto in transito, pellegrino contemporaneo della conoscenza e dell'esperienza estetica.

La progettazione ha evitato ogni forma di musealizzazione, mantenendo viva la trama percettiva dello spazio: la luce naturale filtra attraverso aperture originali, i materiali usati – legno, ferro, calce – dialogano con le tessiture storiche, mentre la disposizione degli arredi e delle installazioni culturali è pensata per favorire la permanenza silenziosa e la fruizione attiva. Si tratta, in ultima istanza, di un intervento che incarna la nozione di architettura come "mediazione poetica", secondo l'accezione proposta da Pallasmaa (2005).

3.3 *Il caso italiano: continuità culturale e tensioni politiche*

In Italia, il riuso del patrimonio conventuale si colloca all'interno di una trama storica complessa, dove il sacro è spesso intrecciato alla costruzione dell'identità nazionale, come avvenne nel lungo Ottocento postunitario (Fusari, 2014; Rocca, 1992). L'azione della Chiesa in risposta alle confische e alla secolarizzazione si tradusse anche in una poderosa attività edilizia, volta alla rifondazione simbolica e territoriale della presenza ecclesiale. È in questo contesto che nascono i nuovi complessi salesiani, le chiese neoromaniche e neogotiche, le scuole cattoliche integrate nei quartieri periferici.

Oggi, molti di questi edifici, sorti come strumenti di apostolato urbano e culturale, si trovano in uno stato di dismissione o sottoutilizzo. Le esperienze di riuso si moltiplicano, ma spesso con esiti discontinui: da una parte, vi sono esempi virtuosi come il Monastero di Santa Croce a Bosco Marengo, divenuto polo museale, o il Convento di Sant'Agostino a Bergamo, oggi centro di ricerca e alta formazione; dall'altra, permangono criticità legate a processi di privatizzazione, speculazione immobiliare e perdita del valore d'uso collettivo.

Laddove il progetto è guidato da una metodologia ermeneutica, si assiste a risultati capaci di restituire al luogo la sua vocazione originaria – non in senso confessionale, ma comunitario. Il chiostro torna ad essere spazio di relazione

lenta; le celle, microcosmi di riflessione individuale; i refettori, sale pubbliche per la conoscenza e l'interazione.

3.4 *Il ruolo delle congregazioni religiose: dall'espansione ottocentesca alla riconversione attuale*

Non si può analizzare il riuso dei conventi senza interrogarsi sul ruolo storico delle congregazioni religiose. Nell'Ottocento, esse costituirono i principali vettori di urbanizzazione periferica e di costruzione di reti educative e caritative. Le Figlie di Maria Ausiliatrice, i Salesiani, i Fatebenefratelli ed altri ordini hanno lasciato un'impronta profonda nel tessuto urbano italiano (Motto, 2001; Colombo, 1985).

La riconversione di questi spazi richiede oggi una lettura stratigrafica che tenga conto di tale memoria sociale. Non si tratta di restituire questi edifici alla Chiesa in senso stretto, ma di riconoscerne la vocazione alla cura, alla formazione, all'ospitalità, traducendola in forme nuove: centri civici, biblioteche, residenze per studenti, spazi per l'inclusione. Quando questa continuità simbolica è rispettata, il progetto produce risultati che non sono solo funzionali, ma profondamente generativi.

3.5 *Convergenze e divergenze: sintesi critica*

Dall'analisi comparativa dei casi studio emergono alcune linee di convergenza metodologica: il rispetto per la memoria materica, l'ascolto del genius loci, la valorizzazione del vuoto e del silenzio come elementi costitutivi dello spazio, la rinuncia all'estetizzazione. Tuttavia, si riscontrano anche divergenze legate al quadro normativo, alla cultura del progetto, alla partecipazione della comunità.

In Portogallo, l'approccio tende alla sobrietà formale e alla profondità poetica; in Spagna, si privilegia l'integrazione funzionale e la valorizzazione del patrimonio simbolico; in Italia, l'intervento è spesso più frammentato, ma arricchito da una densità storica senza pari. La sfida è quella di costruire un linguaggio progettuale che sia al tempo stesso locale e universale, capace di coniugare filologia e innovazione, tradizione e contemporaneità.

4. Considerazioni finali sull'evoluzione dell'architettura ecclesiastica

Il vasto panorama dell'edilizia ecclesiastica italiana nell'arco temporale che si estende dal lungo Ottocento fino agli albori del Novecento si configura quale tessuto complesso e profondamente stratificato, ove si intrecciano tensioni identitarie, conflitti istituzionali e rigenerazioni spirituali e sociali.

La Chiesa cattolica, sebbene spogliata di antichi privilegi e confrontata a un contesto politico laicizzante, non solo resiste, ma rinasce, riappropriandosi dello spazio urbano e della forma architettonica come strumenti privilegiati di riaffermazione simbolica e pastorale (Pagnoni, 1983; Fusari, 2014). L'architettura sacra si manifesta

così quale incarnazione tangibile di un rinnovato patto tra fede e società, tra sacro e moderno, attraverso una pluralità di linguaggi estetici che spaziano dal rigoroso revival storico – con la riscoperta dei linguaggi romanico, gotico e paleocristiano (Barzaghi, 1996; De Fusco, 1997) – fino a sperimentazioni di sobrietà funzionale inedite, come quelle prodotte dall'azione salesiana (Roccia, 2001; Motto, 2001).

Tale dualismo tra tradizione e innovazione rappresenta un paradigma illuminante per comprendere la funzione complessa dell'architettura sacra in un'epoca di transizione storica. Laddove il fervore costruttivo si concentra, con forza particolare, nelle periferie urbane, si delinea una nuova geografia ecclesiastica, che risponde alle mutate esigenze demografiche e pastorali con la creazione di spazi non solo per la liturgia, ma anche per l'educazione, l'assistenza e la socialità (Colombo, 1985; Gabetti, 2001).

Questo fenomeno conferma il ruolo dell'edificio sacro come nodo vitale nel tessuto cittadino, capace di articolare una presenza che è al contempo spirituale, sociale e culturale. La dimensione simbolica dell'architettura ecclesiastica viene ulteriormente rafforzata dalla tensione verso una rinnovata identità nazionale, in cui l'arte sacra e la monumentalità liturgica si fondono con la retorica patriottica, dando vita a un discorso di respiro collettivo (De Fusco, 2010). Parallelamente, la funzione restaurativa assume carattere di vera e propria riscrittura storica, che plasma il passato per renderlo veicolo di un ideale cristiano e nazionale condiviso (Canavesio, 2005).

Infine, il riferimento a esempi contemporanei, come la chiesa di Santa Maria do Bouro di Souto de Moura in Portogallo, apre una prospettiva di continuità e rinnovamento, dimostrando come l'architettura sacra rimanga tuttora un terreno privilegiato di sperimentazione formale e di elaborazione identitaria (Souto de Moura, 1997). In questa luce, la costruzione e la trasformazione degli spazi religiosi si configurano non solo come testimonianze storiche, ma come laboratori viventi in cui si intrecciano memoria, fede e progetto culturale.

In conclusione, la rilettura critica dell'edilizia ecclesiastica tra Otto e Novecento svela un complesso dialogo tra forme, funzioni e significati, che non può essere ridotto a mere questioni estetiche o funzionali. Essa rappresenta piuttosto una delle chiavi interpretative essenziali per comprendere le dinamiche sociali, culturali e spirituali di un'epoca segnata da profondi mutamenti, in cui l'architettura sacra si conferma quale lingua privilegiata del sacro nel mondo moderno.

Referencias

Augé, M. (2019). *Condividere la condizione umana: Un vademecum per il nostro presente*. Mimesis.

Barzaghi, G. (1996). Significato della presenza dell'opera salesiana a Milano (1894-1915). In F. Motto (*a cura di), Insediamenti e iniziative salesiane dopo don Bosco* (pp. 563-571). Istituto Storico Salesiano-Roma.

Cacciari, M. (1993). *La filosofia della forma.* Adelphi.

Canavesio, W. (1996). La cattedrale di Ivrea nell'Ottocento. In W. Canavesio (a cura di), *Il nuovo volto. Architetture ed edilizia nel Canavese dell'Ottocento* (pp. 385-448). Ivrea.

Canavesio, W. (2005). L'architettura sacra nella diocesi di Ivrea nell'Ottocento. In *Storia della Chiesa di Ivrea in epoca contemporanea* (pp. 477-480). Ivrea.

Colombo, A. (1985). Ragioni ed effetti della legislazione eversiva postunitaria sul patrimonio ecclesiastico. In G. Filoramo (a cura di), *La Chiesa e le sfide della modernità* (pp. 23-34). Editori Laterza.

De Fusco, R. (2010). *L'architettura dell'Ottocento*. Garzanti.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie*. Ed. Les.

Frampton, K. (1995). *Studies in tectonic culture: The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. MIT Press.

Fusari, G. (2014). L'arte sacra. In M. Taccolini (a cura di), *A servizio del vangelo. Il cammino storico dell'evangelizzazione a Brescia. L'età contemporanea* (Vol. 3) (pp. 315-331). La Scuola SEI.

Gabetti, R. (2001). Tante, una Gerusalemme: Ottocento e Novecento a Torino. In R. Gabetti & G. Varaldo (Eds.), *Comunità, chiese, culture* (pp. 16-18). Celid.

Grechi, M. & Scalisi, G. (1987). *Il Tempio internazionale del Sacro Cuore di Gesù al Castro Pretorio*. Roma.

Heidegger, M. (1951). Bauen, Wohnen, Denken. In *Vorträge und Aufsätze*. (Trad. inglese: Building, Dwelling, Thinking). (Nota: pubblicazione originale in Tedesco). Klett-Cotta.

Leva Pistoi, M. (1989). Le chiese di don Bosco nel contesto dell'architettura torinese dell'Ottocento. In *Torino e don Bosco*. Editorial Torino.

Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Minuit.

Motto, F. (Ed.). (2001). *L'opera salesiana dal 1880 al 1922. Contesti, quadri generali, interpretazioni* (Vol. I). Istituto Storico Salesiano-Roma.

Motto, F. (Ed.). (2001). *L'opera salesiana dal 1880 al 1922. Esperienze particolari in Europa, Africa, Asia*. (Vol. II). Istituto Storico Salesiano-Roma.

Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli.

Pagnoni, L. (1983). L'arte sacra a Bergamo dalla fine '800 all'inizio '900. In *Cultura e spiritualità in Bergamo nel tempo di papa Giovanni XXIII* (pp. 415-427). Velar.

Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Wiley-Academy.

Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la storia, l'oblio*. Il Saggiatore.

Rocca, G. (1992). Istituti religiosi in Italia tra Otto e Novecento. In *Clero e società nell'Italia contemporanea* (pp. 207-256). Bari.

Roccia, R. (2001). «Spendersi senza risparmio». L'azione salesiana nelle nuove periferie di Torino fra Otto e Novecento. In F. Motto (Ed.), L*'opera salesiana dal 1880 al 1922, II* (pp. 11-32). Istituto Storico Salesiano-Roma.

Rossi, G. (1996). L'istruzione professionale in Roma capitale. Le scuole professionali dei salesiani al Castro Pretorio (1883-1930). In F. Motto (Ed.), *Insediamenti e iniziative salesiane dopo don Bosco* (pp. 63-99). Istituto Storico Salesiano-Roma.

Souto de Moura, E. (1997). *Pousada Santa Maria do Bouro*. Portogallo.

Tusini, G. L. (2010). Alois Riegl e il monumento: dalla visione alla conservazione. In *Monumento e Memoria. Dall'Antichità al Contemporaneo. Atti del convegno* (pp. 193-206). Bononia University Press.

26

MÚSICA, MEMORIA Y TERRITORIO: EL SUR ESTADOUNIDENSE EN LA BANDA SONORA DE *TRUE DETECTIVE*

Teresa Piñeiro-Otero
Universidade da Coruña (España)

1. Introducción

Desde sus créditos iniciales, la serie *True Detective* (primera temporada, 2014), creada por Nic Pizzolatto, revela su carácter y estética a través de la canción *Far from any road* de The Handsome Family, cuya mezcla de letra cruda y música country introduce al espectador en un ambiente sombrío y gótico. Esta apertura establece de inmediato el tono de la historia y el paisaje emocional de la Luisiana rural, donde se desarrolla la trama.

La serie, un drama criminal con tintes filosóficos, sigue a los detectives Marty Hart y Rust Cohle en su investigación de una serie de asesinatos relacionados con el ocultismo, comenzando con el caso de Dora Lange. A lo largo de 17 años (1995-2012), los protagonistas enfrentan la oscuridad tanto del mundo exterior como de sí mismos.

True Detective se enmarca en el subgénero *Southern Gothic*, caracterizado por paisajes de decadencia, muerte y elementos grotescos y sobrenaturales. En este contexto, el sur de Estados Unidos se representa como un espacio marcado por la ruina moral, la opresión y las contradicciones sociales.

Narrativamente, la serie alterna entre entrevistas en 2012 y recuerdos de 1995, generando una estructura fragmentada que intensifica el misterio. Uno de los elementos clave que sostiene la atmósfera es el diseño sonoro, especialmente la música seleccionada por T Bone Burnett, que contribuye significativamente a la creación del paisaje físico y psicológico de la serie.

En este sentido el presente artículo busca analizar cómo la música en *True Detective* no solo ambienta la historia, sino que refuerza sus temas centrales: la corrupción, la violencia, la decadencia del sur y la persistente lucha entre lo real y lo sobrenatural. La banda sonora actúa como una herramienta narrativa que articula el espacio, la cultura y la identidad del mundo que habitan los personajes.

1.1 *Un paisaje gótico sureño*

La primera temporada de *True Detective* utiliza el sur de Luisiana como un escenario simbólicamente cargado, donde la investigación de un asesinato ritual desemboca en un viaje a través de una región contaminada, empobrecida y marcada por la decadencia. Los detectives Marty Hart y Rust Cohle recorren diversos pueblos y ciudades, cruzando paisajes desolados que contrastan con espacios interiores cerrados y opresivos.

La serie se apoya visualmente en imágenes reales del proyecto *Petrochemical America*, que documenta los efectos de la industria química en áreas como Cancer Alley, una zona habitada principalmente por comunidades afroamericanas afectadas por altos índices de enfermedades. Este entorno se convierte en una «zona de sacrificio» que representa tanto un desastre ecológico como un colapso moral y espiritual.

La narrativa construye un sur gótico, inspirado en *El rey de amarillo* de Robert Chambers, donde los protagonistas exploran una América milenaria, oscura y lovecraftiana. El viaje de Hart y Cohle remite simbólicamente a conflictos militares estadounidenses, como Vietnam, culminando en Fort Macomb, un fuerte histórico devastado por el huracán Katrina, que en la serie se convierte en Carcosa, el corazón del mal.

Luisiana se muestra como un espacio post-apocalíptico, donde no existen fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo físico y lo psicológico. La violencia está impregnada en cada rincón. Así, el paisaje no solo ambienta la historia: encarna su sentido emocional y filosófico. La serie combina imágenes de ruina con sonido y música para construir una atmósfera inquietante que traduce la descomposición moral de sus personajes y del entorno.

1.2 *Paisajes sonoros en producciones audiovisuales*

El término paisaje sonoro fue introducido por Schafer en los años 60 para referirse al entorno sonoro de un espacio determinado. A pesar de que se desarrolló en el campo de la ecología acústica, el término utiliza una analogía con el paisaje visual, y por lo tanto implica una relación dialéctica entre los espacios naturales y culturales. Al igual que el «paisaje está constituido por historias culturales, ideologías y prácticas de visión, el paisaje sonoro implica la escucha como una práctica cultural» (Samuel et al., 2010: 330).

Esta práctica, como sugiere Thomson (2004: 1-2), implica «modos escénicos y estéticos de escuchar, la relación del oyente con su entorno y las circunstancias sociales que dictan quién puede oír qué», y por tanto los paisajes sonoros son un trabajo permanente en evolución (Long & Collins, 2012).

Esta interacción entre factores naturales y culturales sustenta los criterios para definir un paisaje sonoro particular. Según Schafer (1993), todos los paisajes sonoros se componen de tres tipos de sonido: tonos clave, señales y marcas sonoras (soundmarks).

Los tonos clave funcionan como un tipo de ruido de fondo, algo que se oye más que se escucha. Otros sonidos esporádicos o señales se construyen sobre este fondo como sonidos en primer plano. La combinación de ambos conceptos ayuda a ubicar al oyente en un espacio particular, gracias a una selección sonora que está vinculada a constructos colectivos específicos.

Sin embargo, hay un tercer concepto, el de marca sonora, que representa mejor una perspectiva sociocultural. Son sonidos característicos de una zona o comunidad -no solo definen un espacio, sino que también le otorgan un valor afectivo y simbólico-.

El aspecto cultural cobra relevancia desde la perspectiva de la técnica narrativa audiovisual, ya que los paisajes sonoros artificiales pueden crearse al enfocar ciertos sonidos o sus características para construir -o reconstruir- la realidad material en la que ocurre la historia o la imagen que se desea sugerir en la mente del espectador (Chion, 1994; Samuel et al., 2010). Estos paisajes sonoros artificiales pueden usar elementos estereotipados o crear un nuevo código mediante la introducción y repetición de ciertos sonidos y temas.

En este sentido, algunos estudiosos del cine han explorado el papel de la música en la construcción de los espacios, utilizando como fuente los lugares, la relación con los personajes o el significado de sus composiciones musicales -su forma, instrumentación o recursos- para los espectadores (Gorbman, 1980; Chion, 1994; Lack, 1999; Donnelly, 2001; Altman, 2007). Algunos autores, como Stilwell (2001) o Constantini (2005), van aún más allá y proponen una perspectiva integrada del sonido en la narrativa audiovisual, en la que la banda sonora se ve reforzada por la reverberación de los espacios, las voces, los efectos o las texturas sonoras que generan una experiencia para el espectador.

Desde la perspectiva del funcionamiento de un paisaje sonoro, Copland (1988) destacó que uno de los roles fundamentales de la música cinematográfica es crear una atmósfera convincente en términos de tiempo y espacio. Esto es lo que Prendergast (1992) llama «color local»: la capacidad de una música particular para sugerir un espacio en la mente del espectador mediante su tono, características expresivas y evocadoras (Carner, 1987), o a través de una combinación de géneros, estructuras musicales e instrumentación tradicional. «La instrumentación y las voces de una canción tienen cada una su propio timbre distintivo y fraseo, así como la mise-en-scène tiene su textura, color y formas» (Whitraker, 2012: 116).

Para Whiteley (2004), la música es capaz de definir espacios ya que construye identidades nacionales, la interrelación entre lo local y lo global, y los marcos culturales de referencia. «Las personas recurren a músicas específicas como anclajes simbólicos en regiones, como signos de comunidad, pertenencia y un pasado compartido» (H. G. Lewis en Whiteley, 2004: 3). Muchas de estas estructuras y estilos musicales han encontrado un lugar en el imaginario colectivo como elementos que construyen lugares, comunidades o culturas específicas a través de una identidad sonora compartida.

En esta línea, en las obras audiovisuales, la inclusión de música popular se ha analizado desde el punto de vista de la identidad social o los efectos y significados

de esta relación para los espectadores (Mora, 2014). Estas dos perspectivas son particularmente relevantes en el caso de *True Detective* debido a la estrecha relación entre las comunidades y el paisaje que habitan.

2. Materiales y métodos

Para analizar cómo el sonido y, en especial, la música contribuyen a la construcción del paisaje físico y psicológico en *True Detective*, se realizó un estudio multidimensional de la banda sonora de la primera temporada. Se visualizaron los ocho episodios para identificar las canciones utilizadas y el momento exacto de su aparición.

A partir de ello, se seleccionaron 42 temas musicales, los cuales fueron clasificados según seis criterios: forma, género, origen, instrumentación, frecuencia de aparición en la serie y su relación con la diégesis (si suenan dentro o fuera del mundo narrativo). Esta clasificación se fundamentó en los marcos teóricos de Chion (1993, 1995), Gorbman (1980), Rusell (1999) y Beltrán Moner (2007).

La música seleccionada por T Bone Burnett fue analizada también desde un enfoque semiótico, considerando parámetros como altura, tipo de escala, timbre, forma melódica, tempo e instrumentación. Además, se aplicó el concepto de «acumulación semántica de índices musicales» propuesto por Turino (1999), el cual integra aspectos musicales (melodía, forma, letra) con marcos sociales de interpretación.

Pese a que autores como Meyer (1956) han señalado la ambigüedad del significado musical para oyentes no entrenados, en el contexto audiovisual esta ambigüedad se reduce gracias a los códigos compartidos entre imagen y música, así como a la experiencia del espectador.

Finalmente, se utilizó la técnica de escucha acusmática (escucha sin ver la fuente sonora) sobre fragmentos seleccionados de los episodios 2, 4, 6 y 8, aplicando el método de ocultadores descrito por Chion (1994). Esta herramienta permitió detectar la complejidad sonora de la serie y la existencia de capas musicales sutiles que enriquecen el ambiente más allá de las canciones reconocibles de la banda sonora.

3. Creando paisajes sonoros desde una perspectiva integrada

En *True Detective*, la música, junto con la atmósfera y las texturas sonoras, juega un papel fundamental en la construcción de un paisaje emocional y psicológico. La serie crea una sensación de oscuridad y asfixia a través de capas sonoras complejas que, aunque a veces imperceptibles, enriquecen los espacios y refuerzan la narrativa. Esta dimensión sonora va más allá del acompañamiento musical y se alinea con teorías de autores como Brown (1994), Chion (1994, 1999) y Gorbman (1980).

Aunque el paisaje sonoro de la serie parece inicialmente minimalista, una escucha más atenta (acusmática) revela múltiples niveles superpuestos: sonidos acusmáticos cercanos, efectos sonoros difíciles de localizar, y música que intensifica la carga emocional. Por ejemplo, en la escena final de Carcosa (episodio 8), se combinan disonancias, zumbidos, campanas, ladridos y otros efectos que potencian el clímax visual y narrativo.

La banda sonora fue diseñada por T Bone Burnett como una unidad narrativa de ocho horas, en la que se entrelazan composiciones originales con canciones preexistentes cuidadosamente seleccionadas. Burnett la define como una mezcla siniestra de blues y góspel, que refuerza la atmósfera opresiva del sur de Luisiana. La música no solo marca las transiciones temporales, sino que también sirve como guía emocional para el espectador.

Existen dos tipos de música en la serie: una banda sonora instrumental, que funciona sin apoyarse en la imagen (Winters, 2010), y canciones cantadas, la mayoría preexistentes, con gran carga simbólica. Estas últimas, como señala Chion (1994) o Powrie y Stilwell (2006)**,** pueden alterar la interpretación de una secuencia y generar nuevos significados si son culturalmente reconocibles.

Un ejemplo claro es *Far from Any Road* de The Handsome Family, el tema de apertura, que mezcla estilos como el country, el bluegrass y las murder ballads. Además de establecer el tono de la serie, sugiere una conexión con el asesinato de Dora Lange y contribuye a crear una identidad sonora para el mundo narrativo. Esta selección, como explica Sharma (2015), va más allá de lo estético: define una atmósfera gótica y desoladora.

Otro caso significativo es el uso de las Variaciones Goldberg de Bach, interpretadas por Glenn Gould en el episodio 6. Esta pieza, asociada a un manicomio, acompaña la escena en la que Cohle visita a la única sobreviviente del asesino. Según Dyer (2004), la repetición musical refleja la serialidad de los crímenes y el patrón meticuloso del «Rey Amarillo».

La serie también invita a repensar las categorías tradicionales de música diegética y no diegética**.** Aunque la mayoría de la música es de foso (Chion, 1994), es decir, no escuchada por los personajes, esta forma parte integral de la narrativa. Como señala Winters (2010), la música no diegética puede ser más que un comentario externo: puede integrarse plenamente en la experiencia del relato. Esta perspectiva pone en duda la rigidez de la distinción propuesta por Gorbman (1987) y subraya el papel activo de la banda sonora en la construcción simbólica del espacio y del tiempo narrativo.

4. La música en la construcción de Luisiana

La experiencia estética de *True Detective está* profundamente marcada por su cuidada selección musical, basada en géneros como el folk, country y blues estadounidense. Canciones como *Rocks and Gravel* de Bob Dylan o *Angel of the Morning de* Juice Newton ilustran cómo la música contribuye tanto al ambiente como a la

narrativa, alineándose con convenciones del drama detectivesco y del Southern Gothic (Helvia, 2012).

Más allá de su papel genérico, la música funciona como herramienta de construcción espacial y emocional. La inclusión de instrumentos tradicionales del sur —guitarras, banyos, violines, contrabajos— refuerza la ambientación de la Luisiana rural y tóxica por donde transitan Hart y Cohle. Este enfoque conecta con estudios como el de Tagg (2004), quien señala que ciertos acordes y disonancias de estos géneros actúan como sinécdoques musicales del crimen, el peligro y el entorno decadente.

El diseño sonoro integra canciones representativas del sur de Estados Unidos, muchas de ellas interpretadas por músicos originarios de esa región. Como expone Kubic (1999), el blues nació en el sureste estadounidense, y Luisiana —especialmente Nueva Orleans— fue un punto clave de mestizaje cultural, donde confluyeron influencias afroamericanas, acadianas, francesas e irlandesas. Este crisol cultural fue decisivo en el desarrollo de géneros como el blues, jazz y rhythm and blues, presentes en la serie (ej. Too Many Tears in My Eyes de Ike y Tina Turner).

La serie utiliza estos géneros para construir no solo el espacio físico, sino también un espacio psicológico y afectivo, con una fuerte carga simbólica. Esto se evidencia en canciones como *Far from Any Road* de The Handsome Family, tema de apertura que, según Sharma (2015), refleja el núcleo narrativo de la serie: la muerte de Dora Lange y la atmósfera decadente del sur gótico.

La selección musical abarca también música cajún, característica de la región acadia de Luisiana, con su distintivo ritmo, acordeón y triángulo. Canciones de Blind Uncle Gaspard, Booby Charles o Jo-El Sonnier no solo definen el espacio sociocultural (bares, salones), sino que evocan la psicología profunda de los personajes. Como afirma Cohle: «todo era el mismo sueño sobre ser una persona» (The Locked Room #1.03).

También se incluyen estilos como el góspel y el shout, que aportan una dimensión religiosa y espiritual al relato. Ejemplos como *You Better Run to the City of Refuge* o Sign of the Judgment refuerzan la visión subjetiva de los protagonistas sobre el mundo que los rodea, añadiendo capas de interpretación (Sharma, 2015).

El hip hop aparece como actualización del sur en la voz de Boogie Down Productions, en línea con Michel (2014), quien identifica el «Dirty South» del hip hop como una evolución del Southern Gothic contemporáneo.

Burnett no solo seleccionó canciones preexistentes, sino que también compuso piezas originales como *Sign of the Judgment* junto a Cassandra Wilson, y *Angry River* con Rhiannon Giddens, reflejando el mismo estilo e intención narrativa que el resto del soundtrack.

Aunque predominan sonidos acústicos del folk y country (en sintonía con el concepto de «color local» de Copland, 1949), también hay géneros como el *sludge metal, funk metal, doom metal* y *dark alternative,* que refuerzan la atmósfera violenta, densa y agresiva de la serie.

Esta selección musical diversa y simbólica no busca solo ambientar, sino que, como señalan Lefebvre (1991) y Gacyk (2003), constituye una producción social

del paisaje sonoro, una forma de resistencia y contraespacio. El uso de *Cancer Alley* como escenario visual refuerza esta postura política, que se extiende al plano sonoro mediante la elección de ciertos géneros e intérpretes.

5. Conclusiones

En *True Detective*, la música no solo ambienta, sino que se convierte en un elemento esencial para construir el paisaje físico, psicológico y narrativo de la serie. Su banda sonora, cuidadosamente diseñada, articula capas de texturas, voces, efectos y progresiones armónicas que integran la música como discurso central dentro de la experiencia audiovisual.

Como plantea Whittaker (2012), la música tiene la capacidad de atravesar límites sociales y materiales, generando una dimensión simbólica que da vida a los espacios y a las emociones de los personajes. Este flujo sonoro va más allá del acompañamiento visual: contribuye activamente a la construcción de una Luisiana simbólica, marcada por lo tóxico, lo decadente y lo espiritual.

La selección de música tradicional y popular estadounidense -principalmente de raíces sureñas y afroamericanas- refuerza el vínculo con géneros como el Southern Gothic y el drama detectivesco, al tiempo que ancla la historia en un contexto sociocultural definido. Esta selección, además, apela al imaginario colectivo del espectador, estableciendo conexiones culturales, emocionales y referenciales.

True Detective emplea música preexistente (blues, jazz, country, góspel) junto con composiciones nuevas que imitan su estilo, como parte de una estrategia de color local (Copland, 1949). Así, se configura una Luisiana reconocible y estereotipada, cuya expresión más representativa es la música cajún. Este género no solo ambienta lugares comunes (bares, salones), sino que ayuda a construir una atmósfera emocional.

Al mismo tiempo, la inclusión de estilos como el góspel y los shouts sitúa la acción en el sur estadounidense y alude a las comunidades afroamericanas, sus tradiciones religiosas, su historia de esclavitud y la persistencia del racismo. En este sentido, la música funciona como marca sonora (*soundmark*) en el sentido de Schafer (1993): define el lugar, las personas y la memoria colectiva.

Más que un simple fondo, la música en la serie actúa como paisaje sonoro psicológico, generando significados a partir de letras, instrumentación y contextos culturales. Como observa Michel (2014), la banda sonora refuerza la idea del sur como un estado de decadencia perpetua, con composiciones cargadas de disonancias, distorsiones, voces oscuras y letras agresivas que acompañan el descenso de los personajes a mundos corrompidos.

Esta estrategia musical se inscribe en las prácticas de la televisión de calidad, donde la selección de canciones preexistentes introduce un discurso intertextual que enriquece la narrativa (Piñeiro Otero, 2016). Así, las canciones actúan como signos culturales que abren múltiples lecturas y generan una

semiosis ilimitada (Peirce, 1978), especialmente entre espectadores activos y culturalmente implicados.

La relación entre música e imagen en True Detective es dialéctica, construyendo un universo estético y emocional que trasciende lo visual. Aunque la mayoría de la música es de pit (Chion, 1994), su función narrativa cuestiona la distinción tradicional entre música diegética y no diegética, como propuso Gorbman (1980).

Finalmente, siguiendo a Winters (2010) y su lectura de Frampton, True Detective puede entenderse como una entidad audiovisual con pensamiento propio (*filmind*), donde el relato no solo se muestra, sino que se experimenta a través del modo en que «la serie piensa». Es decir, el espectador ve y oye True Detective del modo en que esta quiere ser vista y oída.

Referencias

Carner, M. (1987). *The Musical Language of Film*. Music Press.

Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press.

Chion, M. (1995). *El sonido*. Paidós.

Chion, M. (1999). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.

Copland, A. (1988). *What to Listen for in Music*. McGraw-Hill.

Dyer, R. (2004). *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Routledge.

Gacyk, T. (2003). Soundscapes and Counterspaces: Music in the Construction of Identity. *Cultural Studies Review*, 9 (2), 85-104.

Gorbman, C. (1980). Narrative Film Music. *Yale French Studies*, 60, 183-203.

Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press.

Long, M. y Collins, S. (2012). Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience. Continuum: *Journal of Media & Cultural Studies*, *26*(1), 1-10.

Meyer, L. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press.

Michel, M. (2014). El Southern Gothic televisivo: pesadillas americanas y comunidades tóxicas. *Revista Comunicación y Medios*, 29, 8-19.

Peirce, C. S. (1978). *Obras filosóficas escogidas* (Vol. II). Ediciones Nueva Visión.

Piñeiro Otero, T. (2016). Música popular, televisión de calidad y narrativas transmedia. *Icono14*, *14*(2), 55-82.

Powrie, P. y Stilwell, R. (2006). *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*. Ashgate.

Prendergast, R. (1992). *Film Music: A Neglected Art*. W. W. Norton.

Samuel, R., Sanabria, D. y King, L. (2010). *Sound, Memory and the Construction of Place*. Palgrave Macmillan.

Schafer, R. M. (1993). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books.

Sharma, S. (2015). Listening to True Detective: Music, Sound and Southern Gothic. *Journal of Popular Television*, *3*(2), 135-150. https://doi.org/10.1386/jptv.3.2.135_1

TAGG, P. (2004). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. Mass Media Music Scholars' Press.

THOMSON, M. (2004). Sounding Spaces: Cultural Politics and Aesthetic Listening. *Sound Studies Review*, 1 (1), 1-14.

TURINO, T. (1999). Signs of Imagination, Identity, and Experience. *Ethnomusicology*, 43 (2), 221-255.

WHITELEY, S. (2004). *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity.* Ashgate.

WHITTAKER, J. (2012). *Sound Design for Film and Television*. Focal Press.

WINTERS, B. (2010). The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space. *Music & Letters*, 91 (2), 224-244.

27

HACIA UNA MODA CENTRÍFUGA: CARTOGRAFÍAS DEL DESPLIEGUE

Marina Pomares Marco
Universitat Politècnica de València (España)

Este trabajo se desarrolla en el marco del programa de doctorado en Arte: Produc-ción e Investigación de la Universitat Politècnica de València.

1. Introducción

En una contemporaneidad atravesada por crisis económicas, sociales, simbólicas y medioambientales, las prácticas de moda crítica emergen como un campo de reflexión y acción que desafía las estructuras tradicionales del sistema de la moda. Como señalan Geczy y Karaminas (2012), la moda contemporánea debe abordarse como un dispositivo cultural complejo que media entre el cuerpo, el territorio, el signo y el poder.

En este escenario, se configuran un conjunto de prácticas que cuestionan las lógicas de producción, consumo, archivo y circulación, desplazando la atención desde lo formal a lo procesual y de lo sistémico a lo articulado (Brea, 1996). Estas prácticas, que operan en los márgenes del sistema comercial tradicional, abren posibilidades para reimaginar el sentido de hacer moda en un contexto postmoderno y postdisciplinar.

El concepto de *campo expandido*, desarrollado por Rosalind Krauss (1979) para analizar las variaciones de la escultura en los años setenta, ofrece un marco teórico útil para comprender las transformaciones contemporáneas en el ámbito de la moda. La relevancia de aplicar este enfoque reside en la crisis de definición que atraviesa al campo de la moda y sus límites en la actualidad. Las fronteras entre moda, arte, diseño, activismo y práctica social se difuminan, dando lugar en determinados casos a prácticas críticas, o lo que Brea (1996) concibe como *fuerzas centrífugas*: aquellas prácticas que tienden hacia una dimensión utópicacrítica.

Desde una perspectiva genealógica (Foucault, 2007), este trabajo analiza las reconfiguraciones en las prácticas críticas de la moda expandida que emergen bajo las condiciones de control propias del neoliberalismo tardocapitalista y global (Deleuze,

1999). En este contexto, la moda expandida se presenta como territorio de disputa donde, los usuarios toman conciencia de su poder y posibilidad de agencia para crear experiencias situadas, cuestionando el rol tradicional del diseñador (de Vries, 2016).

2. Materiales de análisis y fuentes

Esta propuesta se fundamenta en una revisión del conjunto de fuentes que abordan el concepto de campo expandido (Krauss, 1979) como herramienta teórica para analizar la apertura disciplinar en el ámbito de la moda y el diseño críticos contemporáneos.

La selección bibliográfica de textos fundacionales abarca *Sculpture in the Expanded Field* (Krauss, 1979), *Ornamento y Utopía* (Brea, 1996), P*ostscriptum sobre las sociedades de contro*l (Deleuze, 1999), *La invención de lo cotidiano* (de Certeau, 2000) y *Vigilar y castigar* (Foucault, 2003).

Se incorporan obras de literatura académica especializada sobre moda crítica, incluyendo *Fashion in the Expanded Field* (Torres, 2017), *Fashion Knowledge* (Gaugele y Titton, 2022), *Fashioning Value* (de Vries, 2016) y *Fashion and Art* (Geczy y Karaminas, 2012).

Además, se examinan casos de estudio contemporáneos de prácticas que operan desde el campo de la moda crítica y expandida englobando a AnnaSophie Berger, Ruby Hoette, Femke de Vries, Tenant of Culture, Shanzhai Lyric, Yomango y The Fashion and Race Database.

3. Metodología

Este estudio adopta la genealogía como método crítico que permite trazar líneas y patrones de discontinuidades, quiebres y desplazamientos, considerando las condiciones específicas de emergencia de determinadas prácticas, interacciones y procesos (Foucault, 2007). A diferencia de una historia lineal, la genealogía se interesa por los márgenes y fisuras, atendiendo a las narrativas apartadas de relatos oficiales.

El análisis se desarrolla a partir de una dinámica expandida que incorpora la semántica y la etimología. Se revisan términos como «disciplina», «crítica», «crisis», «molde», «módulo» y «modo», atendiendo al enfoque teóricopráctico que combina tanto atención a la forma como al contenido, cuestionando lo aislado mientras se defiende la necesidad actual de estimular lo relacional y lo articulado en el diseño de problemáticas sistémicas.

4. Resultados

4.1 *La escultura en el campo expandido*

La teoría del campo expandido de Krauss (1979) explora el desbordamiento de los límites históricos de la escultura de finales de los sesenta. El arte

postmodernista despliega una crítica al formalismo moderno que mantenía la estabilidad de categorías artísticas como entidades naturales y continuas. Se identifica la escultura como categoría históricamente acotada, ligada al monumento conmemorativo que media simbólicamente entre espacio, público e historia.

Con este paisaje heterogéneo, comienza a tambalearse la lógica del emplazamiento y la representación, abriendo paso a una escultura sin lugar, abstracta y autorreferencial. Krauss describe este tránsito como una progresión marcada por "fracasos" contextualizados a partir de obras de Rodin, que nunca se llegaron a emplazar en sus lugares conmemorativos[11].

El planteamiento de Krauss aplica una lógica estructuralista que concibe la escultura como resultado de la exclusión simultánea de arquitectura y paisaje (no-paisaje+noarquitectura), esquema que posibilita pensar a partir de combinaciones opuestas. Así, se construye un espacio conceptual con nuevas posibilidades para la práctica escultórica que desafía la definición tradicional del campo.

4.2 *Ornamento y utopía*

Brea (1996) amplía y complejiza el concepto de campo expandido para abordar los derroteros de la escultura en los 80 y 90, incorporando dimensiones políticas, contextuales y relacionales. Organiza su propuesta a partir de dos ejes: Tierra/Mundo (heredero del análisis kraussiano) y Razón Pública/Espacio Público, que permite pensar las obras como dispositivos significantes insertos en redes de interacción, poder y sentido.

Entre estos extremos, Brea sitúa la estructura tripartita de lo imaginario, lo simbólico y lo real, como registros intermedios. La escultura deja de ser únicamente un problema de lenguaje plásticoformalista para entablar una práctica políticamente posicionada. En el centro, sitúa el monumento como forma estabilizada de poder que ensambla memoria y espacio.

Sin embargo, apunta que la historia reciente del arte crítico se materializa en una fuerza en espiral con tendencia centrífuga. Denomina esta fuerza impulso utópicocrítico, un empuje que busca traspasar la representación y propiciar efectos transformadores. Pero esta deriva comporta riesgos, dado que la nueva escultura es susceptible de invertir su trayectoria, enredándose hacia su interior. El autor responsabiliza a la comunidad creativa del giro contingente, que oscila entre ilusión emancipadora (utopía) y operación delictiva (ornamento).

En estos términos, nos aventuramos a intervenir sobre el esquema de Brea, situando la moda expandida como un punto más en el mapa, que se precipita al conectarse, curvando su dirección hacia la utopía crítica.

---

1 Krauss referencia las obras de Balzac y las puertas del infierno de Rodin en la página 34 de su texto.



FIGURA 1. Intervención a partir del esquema de Brea. Fuente: Intervenido a partir de Brea, J. L. (1996). Ornamento y utopía. Revista LABOLUZ, (4). http://laboluz.webs.upv.es/revista/pages/numero4/rev4/brea2.htm.[2]

4.3 *La moda crítica y expandida como fuerza centrífuga*

Al igual que Brea, Torres reconoce la validez del modelo Kraussiano aunque señala sus limitaciones para comprender e intervenir el entramado de la complejidad actual. Retoma el concepto de campo expandido para reflexionar sobre las transformaciones recientes en el campo de la moda. Similar a la escultura en los setenta, esta disciplina atraviesa una crisis de definición y ya no puede reducirse a una práctica técnica anclada al diseño formal y simbólico. Como anticipó Barthes (1978) en su análisis estructuralista, la moda opera como sistema de comunicación encadenando símbolos y asociando significados a elementos de su contexto, situándose en un territorio ambiguo entre arquitectura y paisaje.

Las prácticas de moda crítica vienen influenciadas por referentes como Margiela, Chalayan y Victor & Rolf, diseñadores que cuestionan el sistema desde dentro pero producen desplazamientos en los modos de entenderla. No obstante estas propuestas, arriesgan su potencia crítica al favorecer la reproducción de lógicas propias de la tradición moderna, así como la producción de ornamentos de masas y la institucionalización de las formas (Brea, 1996). La monumentalización en el contexto de la moda se manifiesta a través de dispositivos específicos como el espacio ritualizado

2 La imagen ha sido intervenida con fines analíticos y académicos para resaltar visualmente el desplazamiento de las prácticas de moda y situarlas en relación con las prácticas expandidas del arte.

de la pasarela, el logo de lujo como forma estabilizada de valor y la difusión vertical de tendencias (*trickledown effect*) por medio del criterio del gusto legitimado a través de figuras o entidades de poder, así como las revistas, los medios y los *influencers*.

Torres establece un paralelo directo con el diagnóstico kraussiano, señalando que la moda actual transita un umbral heredado del conceptual donde el producto ha perdido centralidad frente al proceso y el auge del contenido narrativo. Igualmente, describe la creciente dificultad para mapear fronteras disciplinarias entre las nuevas generaciones, citando referentes como AnnaSophie Berger (con sus alusiones al minimalismo), Elisa Van Joolen, Ruby Hoette (y sus apropiaciones Rauchenbergenianas) y Lucia Cuba. Del mismo modo, señala el uso de la condición simbólica del vestir desde el arte, con obras como Felt Suit (1970) de Joseph Beuys o All my clothes (1970) de Bas Jan Ader (Torres, 2017). Esta doble naturaleza del vestido como símbolo y objeto resonará posteriormente en la reflexión de de Vries (2016) sobre la inseparabilidad coetánea entre ornamento y objeto.

Más adelante, Torres explora el concepto de *crítica* referenciando a Butler (2001) y Foucault (2007), comprendida como un instrumento que opera desde los límites y de manera expandida. Concluye que únicamente puede ser comprendida en relación con lo otro. En este punto, resulta revelador atender a la dimensión etimológica que la autora señala. La palabra *crítica* deriva del griego *krinein* (separar, decidir, juzgar), compartiendo raíz con crisis (*krisis*: momento decisivo, punto de inflexión) (2017). Esta relación etimológica no es casual, dado que criticidad y crisis aluden a momentos de ruptura y transformación, que demandan un análisis relacional y una toma de decisión meditada.

De este modo, la moda crítica no sólo pone en crisis su esencia al incorporar metodologías externas y operar desde la periferia del contexto comercial, sino que habita conscientemente ese estado de crisis como condición productiva, logrando poner en evidencia tanto la urgencia por una organización colectiva como la importancia del diseño sistémico. Así, la crisis deja de ser un problema puntual a resolver para convertirse en el territorio mismo desde el cual operar de manera sensible, atenta y táctica.

Consecuentemente, Torres defiende la necesidad de enunciar estas propuestas como prácticas de moda crítica (*critical fashion practices*) con intención de visibilizarlas y situarlas en el espacio de debate e interés público, ya que, aunque el término no sea ampliamente conocido, se desarrolla continuamente por quienes desean, imaginan y practican futuros sostenibles en la moda, a pesar de diferir en enfoques, lenguajes y contextos. Ante este panorama de crisis, Torres (2017) sugiere que la respuesta no debería centrarse en hallar una definición precisa, sino más bien en cartografiar los efectos, estrategias y condiciones de emergencia de las prácticas, favoreciendo una apertura multidireccional de posibilidades utópicas a considerar.

4.4 *El dilema de mirar y exponer la moda*

A diferencia de disciplinas como el arte o el diseño, que desde principios de los años ochenta ya incorporan metodologías de investigación basadas en la

práctica, los estudios en moda no adquieren solidez académica hasta los 2000. En *Fashion Knowledge*, Gaugele y Titton (2022) reúnen una constelación de prácticas curatoriales, performativas, participativas y reflexivas que tensionan las formas tradicionales de producción en la moda.

Torres, autora incluida en el repertorio colaborativo mencionado, indica las consecuencias que conlleva la inserción de la moda en el contexto museístico, refiriéndose específicamente a la exposición The Future of Fashion Is Now (11.10.14 18.01.2015). Si bien la reubicación de la moda en un marco conceptual permite ampliar la criticidad y el análisis con el que se aborda el fenómeno, se sacrifica la relación de agencia y experiencia que posibilita la moda al encarnarse, es decir, cuando se viste y se vive (2017).

Por otro lado, la comodificación de lo político aparece como problemática central en la actualidad. Un ejemplo paradigmático es la estetización del daño, popularizada como Avant Apocalypse, analizada por Tenant of Culture (TOC). En la entrevista *The impact review: Tenant of Culture on manufacturing damage, Dodd* (2022) señala "solo el espíritu de la resistencia es falso, replicado por maquinaria que puede acumular años de uso en un instante. Una prenda nueva disfrazada de una vieja." (2022, párr. 13). En estos términos, el producto deviene simulacro inhóspito de desgaste, exento de la afección del tiempo, el uso o el cuerpo.

TOC ha investigado esta lógica trazando genealogías visuales y materiales. Uno de sus focos ha sido la chaqueta con agujeros intencionales de Rei Kawakubo para Comme Des Garçons (1982), que logra "imperfecciones perfectas" mediante el autosabotaje del telar. Esta técnica remite a la acción política desarrollada por el movimiento ludita del siglo XIX, que destruía telares para resistir a la mecanización del trabajo (Dodd, 2022). Sin embargo, en este desplazamiento, lo que constituía un signo de precariedad o protesta deviene en superficie vaciada que puede ser comprada, lo que Wark (2023) conceptualiza como *extracción de estilo*.

Como señala Schimmel, lo antisistema o rebelde puede ser cooptado y producido en serie por el mercado neoliberal. Al igual que en el análisis de Brea, el objeto deviene monumento que reafirma las lógicas del mercado que pretendía subvertir. Así, la comodificación del deterioro simula un sentimiento de angustia y resistencia, a la vez que reafirma el sistema que la produce. Más allá de perder su fuerza crítica, este malestar manufacturado podría incluso exacerbar la misma ansiedad que la originó.

En *Fashioning Value: Undressing Ornament de Vries* (2016), preocupada por la creación de valor en la actual economía de la experiencia prefabricada, donde el consumo de ornamentos resulta indivisible del objeto, cuestiona si la siguiente brecha puede suponer el fin del diseño (de moda) y del rol tradicional del diseñador. Si se concibe el diseño de experiencias como un sistema o código, como una forma de plano donde las emociones se vuelven «diseñables», surge una paradoja comercial, y es que, el usuario posee la agencia de crearlas por sí mismo de forma encarnada, todo ello sin la dependencia de un bagaje técnico o grandes recursos. Esta fragilidad sólo se revela en el instante en el que les usuaries toman conciencia de su poder creativo, que no se concibe como técnicas aisladas de customización,

personalización o apropiación, sino como actos de creación donde el sentido se produce atendiendo a una situación concreta, desde dentro y hacia afuera (de Vries, 2016).

Con todo, enfatiza que se trata de un dilema mayor, que excede a la moda y reclama una atención sistémica y global del diseño (de Vries, 2016), que debe preocuparse por descodificar y cuestionar las emociones industriales que colonizan y median nuestro deseo y que hoy en día parecen constituir los nuevos medios de producción y comercialización.

4.5 *Postdisciplinariedad: del topo a la serpiente*

En términos deleuzianos, el pasaje del paradigma disciplinario al postdisciplinar puede leerse como una transformación adaptativa al régimen de poder contemporáneo. Si la disciplina organizaba cuerpos en espacios cerrados (Foucault, 2003), la sociedad de control se caracteriza por un poder de rotación rápida (Deleuze, 1999), que modula comportamientos mediante redes y protocolos.

Deleuze expresa: «Los encierros son moldes o moldeados diferentes, mientras que los controles constituyen una modulación, como una suerte de moldeado autodeformante que cambia constantemente y a cada instante, como un tamiz cuya malla varía en cada punto» (1999, pág. 6). Aunque molde y modulación comparten procedencia etimológica (del latín modus), no comportan lo mismo. Así, la distinción es crucial, ya que mientras el molde impone una forma fija, la modulación implica variación continua y, por ende, respuestas específicas y tácticamente diseñadas.

En oposición a las sociedades disciplinarias asociadas a la figura del topo, Deleuze asocia el control a la serpiente, al movimiento fluctuante o *surfista*: «El hombre del control es más bien ondulatorio, permanece en órbita, suspendido sobre una onda continua» (1999, pág. 7). Ante este panorama, aflora la necesidad de situarnos, de desarrollar lenguajes propios desde los cuales operar, que propicien nuevas reformulaciones temporales en un contexto que imposibilita tanto el asentamiento como la garantía. Como advierte el autor: «Los anillos de las serpientes son aún más complicados que los orificios de una topera» (1999, pág. 9).

4.6 *Líneas de fuga en la columna ofídica*

En el capitalismo de productos y servicios, donde el instrumento de control es el marketing, resulta inviable interrumpir desde posiciones estables. La táctica, conceptualizada por de Certeau (2000), comporta una idea radical frente a las estrategias del control. Comprendida como el arte del débil, está desposeída de lugar propio, se infiltra, ocupa y subvierte desde el interior.

Ejemplos de esta lógica incluyen al colectivo *Yomango*, que exploró nuevos modos de contacto con el consumo a través del activismo y la acción directa (Martín, s.f); *The Fashion and Race Database* de Kimberly Jenkins, una plataforma educativa y biblioteca genealógicoarchivista que aborda el discurso y la intersección entre

raza y moda; *Shanzhai Lyric*, dúo que rastrea el potencial crítico de las erratas y los fallos en el mercado de falsificaciones de China, reivindicando la copia como archivo poético y viviente de traducciones fallidas y mutaciones lingüísticas; y Ruby Hoette y Femke de Vries, quienes se preocupan por trabajar la moda desde enfoques prácticos, pedagógicos y transdisciplinares (Gaugele y Titton, 2022).

En estos términos, la moda se comprende como un dispositivo cargado de huellas sociales, culturales, simbólicas y económicas. Se presenta como una oportunidad para explorar nuevos modos de imaginar y rearticular las posibilidades de interacción y participación en el sistema, estimulando la agencia de les usuaries y su dimensión política.

5. Conclusiones

La investigación confirma que la moda contemporánea atraviesa un proceso de expansión disciplinar análogo al descrito por Krauss (1979) en la escultura. Las prácticas de moda crítica emergen en los intersticios de esta crisis definitoria, configurando una fuerza centrífuga que opera desde el deseo por la sostenibilidad y las prácticas respetuosas, en todas sus dimensiones.

Los casos analizados demuestran las posibilidades y potencia de la moda al articular prácticas como la experimentación, la infiltración, la intervención o la arqueología visual desde el diseño creativo de situaciones, el pensamiento crítico y la sensibilidad artística. Sin embargo, el análisis revela riesgos inherentes. Tal y como advierte Brea, estas prácticas pueden invertir la dirección de su fuerza y convertirse en exclusivo ornamento (1996), reafirmando las lógicas que inicialmente pretendían desafiar.

Entre los hallazgos más significativos, se encuentra el dilema del ornamento crítico, comprendiendo que las prácticas deben atender al entorno y navegar constantemente entre la potencia transformadora y un estado de alerta frente a las estrategias extractivistas como la denunciada por Wark (2023). El caso de la estética del daño analizada por TOC ilustra esta paradoja con claridad.

Con miras a profundizar en las líneas desarrolladas, se identifican las siguientes terras incognitas a explorar en el futuro: estudiar las prácticas descolonizadoras en la moda, explorar la dimensión afectiva de la práctica postdisciplinar mediante propuestas participativas y colectivas, realizar un análisis del papel de las tecnologías digitales en el consumo y la agencia, desarrollar pedagogías críticas y nuevas metodologías que evalúen el impacto de la moda crítica en los imaginarios sociales y la transformación social.

En suma, la genealogía trazada demuestra que las prácticas se sitúan conscientemente en un territorio de inestabilidad, asumiendo el riesgo extractivo pero encontrando en esa misma vulnerabilidad un lugar desde el cual actuar. Consecuentemente, la moda expandida se despliega como territorio de disputa que reconoce su alcance como dispositivo inserto en una red de interacciones y sentido a su vez que su potencia y valor como producción de conocimiento crítico.

Referencias

Barthes, R. (1978). *El sistema de la moda*. Gustavo Gili.

Brea, J. L. (1996). *Ornamento y utopía. Revista LABOLUZ,* 4 http://laboluz.webs.upv.es/revista/pages/numero4/rev4/brea2.htm

Butler, J. (2001). *What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue.* http://eipcp.net/transversal/0806/butler/en.

de Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano* (A. Pescador, Trad.; 1.ª reimp. ed. esp.). *Universidad Iberoamericana.* (Obra original publicada en 1980)

Deleuze, G. (1999). *Postscriptum sobre las sociedades de control* (J. L. Par-do Torío, Trad.). En *Conversaciones* (pp. 5-9). Valencia: PreTextos. (Obra original publicada en 1990)

de Vries, F. (2016). *Fashioning value: Undressing ornament*. Onomatopee.

Dodd, R. (2022, October 5). *The impact review: Tenant of Culture on man-ufacturing damage.* Sleek Magazine. https://www.sleek-mag.com/article/the-impact-review-tenant-of-culture-on-manufacturing-damage/

Foucault, M. (2007). *The Politics of Truth*. Sylvère Lotringer.

Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar.* Siglo XXI Editores

Gaugele, E. y Titton, M. (Eds.). (2022). *Fashion knowledge: Theories, methods, practices and politics*. Sternberg Press

Geczy, A. y Karaminas,V. (2012). *Fashion and Art*. Berg.

Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. October, 8, 30-44. https://www.jstor.org/stable/778224

Martín, L. (s.f.). Yomango. Leonidas Martín. https://www.leonidasmartin.net/artes/yomango-2

Torres, L. (2017). *Fashion in the expanded field: Strategies for critical fashion practices. Journal of Asia-Pacific Pop Culture*, 2 (2), 167-183.

Wark, M. (2023). *Raving.* Caja Negra.

28

DE LA ETAPA FUNDACIONAL A LA CIUDAD CONSTRUIDA: VESTIGIOS DE UNA CIUDAD PROYECTADA. GENERAL ROCA (RN)-ARGENTINA

Lucila Pugni Reta
Universidad Nacional de Río Negro (Argentina)

Este texto emana de la Tesis doctoral titulada «Morfología Urbana. Experimentación proyectual para la recualificación y transformación de ciudades intermedias en el Alto Valle del Rio Negro. Caso: General Roca (RN)», del Doctorado con Mención en Arquitectura de la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN). Dicha investigación está inscripta en el proyecto de investigación de la directora PhD. Arq. Andrea Tapia, LEPEUT, UNRN.

1. Introducción

Pretendemos, en el transcurso de un proceso de investigación que se enmarca en la tesis doctoral, generar herramientas para la recualificación de sectores de la ciudad desde una perspectiva morfológica proyectual, en el marco de los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030 (ONU, 2015). Ello implica pensar, caminar, estudiar e investigar la ciudad que hemos puesto en foco y que habitamos: la ciudad intermedia de General Roca, ubicada en la región Norpatagónica, en el Alto Valle del Río Negro, República Argentina.

Para esta presentación asistimos a la necesidad de un recorte. Y por ello, nos focalizaremos en tres momentos: etapa fundacional (1879-1932), ciudad construida Roca 2025 y vestigios de una ciudad proyectada (1999-2003).

2. Objetivos

Si la experimentación proyectual para la recualificación y transformación de la ciudad intermedia será a futuro nuestra intención, debemos indagar la conformación de General Roca (RN) - Argentina.

Como primer objetivo, nos propusimos examinar someramente las características del territorio o sistema ambiental natural sobre el que se emplazó la ciudad.

Luego, indagar acerca de la etapa fundacional -que delimitamos entre 1879 y 1932-, cuestión que dio lugar a lo que denominamos territorio antropizado, cuya articulación y organización, continúa vigente hasta la actualidad.

A su vez, con el propósito de visibilizar la expansión y consolidación de la mancha urbana actual, es decir Roca 2025, buscamos describir los equilibrios y desequilibrios de la ciudad construida.

Finalmente, indagaremos los vestigios de una ciudad proyectada en el Diagnóstico del Plan Estratégico de Roca (Guerra et al., 2000) (Plan Director de Roca, Ord. N.° 3641/03), proceso de planificación participativo, llevado a cabo entre el año 1999 y 2003 en el marco del programa Desarrollo Sustentable para Roca (DeSuR).

3. Un glosario tentativo. A modo de marco teórico

El presente apartado no pretende abarcar la totalidad de las referencias teóricas de las disciplinas concurrentes en él —Geografía, Historia, Arquitectura, Urbanismo—, sino comentar como Glosario provisorio algunas apreciaciones teóricas que utilizaremos. Tal lo planteado por Corti (2021) en su libro Glosario de las ciudades.

Según los urbanistas catalanes Sanfelui y Llop Torné (2024) el soporte físico sobre el que se asienta la ciudad son denominadas topografías, condicionantes naturales del entorno, condiciones geográficas y topográficas del lugar concreto. Tapia (2024), por su parte, refiere a ese territorio sin el hombre como «sistema ambiental natural». Tal sistema se define a través del reconocimiento de los aspectos morfológicos que conforman el paisaje natural: elementos hidrográficos naturales, ríos y elementos topográficos (Tapia, 2024).

El soporte ambiental se fue acondicionando y transformando por la presión antrópica que ejerció el trazado de infraestructuras. Diremos, junto a Álvarez Palau (2012), que «su disposición (…) ha asumido un papel preponderante como elemento organizador del territorio». Se constituyen en instrumentos de configuración territorial: tendidos férreos, sistemas de riego, tendidos eléctricos, de telefonía e información, rutas y autopistas. Parafraseando a Corti en Basualdo (2021) dichas redes de infraestructura transportan personas, bienes, mercancías. Con «distintos grados de adaptación a un modelo de desarrollo socioeconómico adoptado por una sociedad» (Basualdo, 2021, p. 14).

Este territorio antropizado se configura como ciudad intermedia, al funcionar en su entorno inmediato como nodo en la red territorial global y como centro regional de equilibrio demográfico y económico. La condición mayor según Llop Torné (1999) es que «(…) participe activamente en los cambios de los modelos de producción, de consumo, de concentración demográfica y de ordenación territorial, en el contexto de un desarrollo a la vez geográfico, ecológico, social y cultural; que promueve un 'desarrollo urbano integrado'» (p. 11).

Finalmente, analizaremos los vestigios de una ciudad proyectada a partir de «la participación ciudadana en la planificación y gestión del territorio», siguiendo a Reese (2003). Son procesos «organizados y sistemáticos mediante los cuales se garantiza a la comunidad la posibilidad de emitir opiniones, sugerencias o propuestas en forma individual y colectiva (…)» (Reese, 2003, p. 9).

No podemos dejar de mencionar que consideramos que la ciudad sólo puede ser el espacio de libertad individual, de cohesión social, y lugar de progreso económico-social si se dan las condiciones mínimas de participación cívica: «'La ciudad es una construcción política (Aristóteles)'» (Llop Torné, 1999, p. 60).

4. Metodología

La investigación adopta un enfoque cualitativo, con una estrategia metodológica de carácter interpretativo y multiescalar, construyendo conocimiento situado del territorio y el paisaje que nos convoca (Tapia, 2017). Para ello se emplearon diversas técnicas de recolección de información.

Por un lado, se revisó documentación en ordenanzas, pliegos de licitaciones, informes técnicos y marcos normativos, entre ellos: Digesto del Consejo Deliberante de la Municipalidad de General Roca (Digesto s.f.), Digesto de la Legislatura de Río Negro y las páginas oficiales de Instituto de Planificación y Promoción de la Vivienda (s.f.) de la Provincia de Rio Negro, Registro Nacional de Parques Industriales (s.f.) y Ministerio de Desarrollo Productivo. A su vez, se comparó dicha información con artículos de periódicos locales y provinciales, así como también en las gacetillas oficiales publicadas en los sitios web del Gobierno Provincial y Municipal.

Paralelamente, se realizó un análisis cartográfico comparativo de la evolución de la mancha urbana, consultando mapas interactivos: MapaInversiones del Ministerio de Economía, Mapa RENABAP del Ministerio de Desarrollo Productivo, Mapa de Zonificación actual del Departamento de Planeamiento Físico de la Municipalidad de General Roca. Además, fue de suma importancia el trabajo de campo a través de recorridos exploratorios por sectores significativos para asumir una visión del territorio ampliada (Casal, 2019). Por otra parte, se realizaron entrevistas a actores clave vinculados al Diagnóstico del Plan Estratégico de Roca que permitieron recuperar memorias del proceso participativo.

5. Resultados y discusión

5.1 *El territorio sin el hombre*

General Roca se ubica en la provincia de Rio Negro, región Patagonia Norte emplazada al sur del Río Colorado.

El sistema ambiental natural merece una descripción que excede los límites de este capítulo. Haremos una breve mención. La ciudad es sostenida por un soporte

físico —ambiente natural— que consta de una depresión topográfica alargada de profundidad notable en la meseta patagónica de aproximadamente 2 leguas de ancho. Enmarcan tal depresión dos bordes elevados o «barrancas continúas cortadas a pique que en algunos casos pueden llegar a medir 50 metros de altura denominadas bardas» (De Jong, 1978, p. 148): barda sur y barda norte.

El río Negro, formado por la confluencia de los ríos Limay y Neuquén, corre de oeste a este a 10 kilómetros de la ciudad y desemboca en el Atlántico. Su caudal varía por el deshielo en primavera y las precipitaciones de invierno.

5.2 *Etapa fundacional. Un territorio antropizado*

Referiremos la historia de General Roca vinculándola a infraestructuras proyectadas que moldearon un territorio que había sido ajeno, hasta 1880, a acciones planificadas. Dichos proyectos e infraestructuras varias dieron origen al Alto Valle del río Negro.

El gobierno nacional entre las últimas décadas del xix y primeras del xx, por una elite dirigente, Generación del ´80, quería y debía argentinizar un territorio considerado como improductivo, despoblado o mal poblado por los habitantes originarios.

Es así que se implementaron políticas estatales que pusieron en foco la colonización de la Patagonia Argentina. Roca nace como consecuencia de dicha argentinización y fue producto de La Campaña al Desierto, dirigida entre 1878 y 1885 por el Ministro de Guerra J. A. Roca. El río Negro fue vía de penetración del avance militar, y la localidad fue denominada Fuerte General Roca, siguiendo la estrategia de establecer fortines a lo largo de sus márgenes.

La ciudad fue fundada por el comandante Vinter en 1879, tres meses después de la llegada del General Roca a la zona. Ubicada a unos kilómetros de un paraje que el pueblo mapuche, pobladores presentes y desplazados luego de la rendición indígena de 1884, llamaba Fisque Menuco. Tras la ocupación militar, el imperativo fue controlar tierras y favorecer el poblamiento. Caseríos dispersos (Winderbaum, 2005), colonias pastoriles o agrícolas fueron el fruto del proyecto colonizador.

Aparece entonces el Ferrocarril como elemento de conexión entre las colonias-poblaciones. Es así, que el gobierno nacional firma, a fin del xix y principios del xx, un contrato con la empresa británica Great Southern Railway para la construcción de una línea que uniría Bahía Blanca, Neuquén y Zapala. El trazado de vías seguiría también el curso del río Negro, de este a oeste. La ejecución de la inversión, vías férreas, estaciones y depósitos de agua, trajo aparejado un débil aumento de población que se establecía en lotes aledaños a estaciones de ferrocarril, dando origen a poblados estables.

Pero, sin obra hídrica, la estepa patagónica era penosamente productiva y los ríos Limay, Neuquén y Negro desbordaban producto de los deshielos de la cordillera. «Los riesgos de las crecientes que en forma sorpresiva solían presentarse a principios de invierno, destruían cultivos y ponían en peligro la vida misma de los

pobladores» (Rodríguez y Santamaria, 1978, p. 59). Surgen por ello diversas iniciativas que convierten a la región en un oasis de riego, es decir, «lugares construidos por la sociedad para el desarrollo de la agricultura en zonas naturalmente áridas, derivando agua de ríos cercanos a través de canales» (Winderbaum, 2016, p. 21). Ellas son: el Canal Roca o Canal de los Milicos, en 1884, primera infraestructura de irrigación, cavado por presidiarios, mapuches, soldados e inmigrantes. Y la promulgación de la Ley de Irrigación, en 1909 por el gobierno nacional, obra realizada por Great Southern Railway para construir las infraestructuras del Sistema Integral de Riego del Alto Valle. «Las obras se inician en 1910, con la construcción del dique Ingeniero Ballester, un canal derivador y el lago artificial Pellegrini para laminar las crecidas del río Neuquén» (Álvarez Palau, 2012, p. 12).

La Infraestructura Viaria reproduce idéntico trazado de este a oeste. En palabras de Vapñarsky (1983), los primeros vestigios de la ahora Ruta Nacional 22 Ceferino Namuncurá datan de 1885 y estaban localizados en medio de la colonia agrícola General Roca, la más extensa y antigua del Alto Valle. Dicha Ruta comenzó a materializarse en 1935, y en 1960, se terminaron obras de pavimentación de un corredor que traía alivio para pobladores y agricultores.

Hacia 1883, General Roca, favorecida por el caudal demográfico y las obras realizadas, había adquirido «un aspecto floreciente, tenía ya dos plazas, 24 manzanas, escuela, policía, faroles en las calles, cercas y veredas, superando el millar de habitantes» (Rodríguez y Santamaria, 1978, p. 64).

Tras el recorrido de este apartado podemos constatar que el territorio preexistente resultó antropizado y otorgó un rasgo identitario a la zona y la ciudad que nos ocupan que persiste hasta la actualidad.

5.3 *La cuidad construida. Roca hoy (2025)*

Parafraseando a Casal (2025), el crecimiento urbano de una ciudad se da por tres procesos: expansión, consolidación y densificación. En la siguiente descripción, haremos hincapié en la expansión y consolidación de esta «ciudad extensa y poco densa, que caracteriza buena parte de las ciudades latinoamericanas» (Llop Torné, 1999, p. 68). Dichos procesos tienen diferentes ritmos y generan equilibrios y desequilibrios territoriales hacia los extremos del tejido en las cuatro direcciones cardinales.

5.3.1 Desequilibrios territoriales

5.3.1.1 Hacia el Sur

El desequilibrio se verifica con la reconversión de zona rural a urbana habilitada por Ord. N°4588/10, que introduce modificaciones en el Plan Director de Roca. Se crea el Corredor Viterbori, que va desde la Ruta Nacional 22 en dirección a la costa del río Negro, y se suma, en diciembre de 2010, la inauguración del Paseo del Bicentenario (Figura 1).

Crecimiento desordenado de zonas urbanas en detrimento del área rural/productiva.

Acentuado por proyectos inmobiliarios que avanzan sobre el trazado de chacras produjo un aumento de urbanizaciones especiales —barrios cerrados y clubes de campo— destinado a sectores de alto poder adquisitivo, fue habilitado por Ord. N°4588/10. Algunos de ellos son: Club de Campo Viejo Polo, Pino Azul I y II, Patagonia Norte, La Pedrera, Gran Parc, La Campiña, Los Cerezos 5, Villa del Río Barrio Náutico. La conversión del uso de suelo rural a urbano en palabras de Migueles *et al.* «no sólo afecta la superficie de tierras productivas sino también la infraestructura existente de canales y desagües, que en Río Negro tiene una longitud de 1.977 kilómetros desde el Dique Ballester, sobre el río Neuquén, hasta Chichinales» (2019, p. 28). Es decir, dichas urbanizaciones afectan el trazado original de la red de canales de riego y desagüe.

Crecimiento desordenado de zonas urbanas en detrimento del área rural/paisajística: Costa del río Negro.

Los barrios costeros privados provocan un «fuerte deterioro ambiental en la costa del río», tal como afirma Migueles *et al.* (2019, p. 28). Algunos de ellos: Las Caletas, Villa Náutica, La Costa y Puerto Escondido.

5.3.1.2 Hacia el Norte

Expansión y consolidación urbana hacia Barda Norte.

En los últimos 12 años se ha acelerado la expansión en las áreas geomorfológicamente inestables con asentamientos/tomas informales, cuestión iniciada en 2000. Según la Hipótesis 2 del Proyecto de Investigación que enmarca este estudio «las ciudades deben atender las características geomorfológicas y ecosistémicas que permiten su desarrollo y respetarlas estableciendo relaciones equilibradas entre los dos grandes sistemas el natural y el antrópico» (Tapia, 2024). Dicho equilibrio expansivo no se ha logrado, generando asentamientos en zonas de riesgo aluvional por lluvias y pendientes del terreno.

Asentamientos informales que al acceder a servicios públicos se transformaron en barrios populares. Según Registro Nacional de Barrios Populares del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación, podemos mencionar: Alta Barda Ladrilleros; Quinta 25; Los Hornos; Loteo 1 y 2 Bo. Nuevo; Toma de Aeroclub; Colonia 17 de octubre; Asentamiento 250/ Fiske Menuco; La Lomita (RENABAP, 2023) (Figura 1).

Desactivación del Aeropuerto.

Desde 1982, en el noroeste se encuentra un equipamiento urbano de valor estratégico: una pista aérea pavimentada, apta para aeronaves de gran porte, que funcionó activamente hasta 1996. En la actualidad, se encuentra desactivado. Funciona hoy, el Aeroclub General Roca para vuelos sanitarios, de bautismo, formación de pilotos y eventos aeronáuticos (Figura 1).

Creación y funcionamiento de Parque Industrial I y Parque Industrial II.

En la última década, el Municipio ha fortalecido ambos Parques, inscriptos con carácter público en el Registro Nacional de Parques Industriales (s.f.). El primero, creado en 1975, abarca 83 hectáreas y actualmente cuenta con 27 empresas. El segundo, inaugurado en 2010, se ubica estratégicamente sobre la Ruta Provincial 6, con más de 200 hectáreas y conexiones viales clave hacia Vaca Muerta o ciudades de la provincia de Buenos Aires. Actualmente, sólo una empresa opera y otras están en proceso de instalación (Figura 1).

Construcción de Planes de Vivienda de interés social.

Dieciséis planes han sido construidos como Política Pública en materia habitacional desde 2010 y han consolidado gran parte del sector norte de manera disgregada, produciendo fragmentación urbana que se evidencia en falta de espacios públicos que promuevan pertenencia cívica. Algunos: en 2010, a través del Programa Federal de Construcción de Viviendas Plurianual destinado a los empleados de comercio se construyeron 290 viviendas en el Bo. Campos; en 2022, se licita la construcción de 196 viviendas del «Programa Casa Propia: Construir Futuro» del Instituto de Planificación y Promoción de la Vivienda de la Provincia de Rio Negro (IPPV) en el Bo. Tiro Federal.

5.3.1.3 Hacia el Este

La ciudad limita con el Barrio Padre Stefenelli, casco histórico fundacional que «fue el pueblo originario (colonia agrícola) de General Roca constituido en 1883 pero una crecida del río Negro inunda el pueblo en 1899 y debe ser reconstruido en unos terrenos de mayor cota» (Álvarez Palau, 2012, p. 5). Hacia 1933 comienza a funcionar allí la estación de ferrocarril junto a su playa de maniobras.

La mancha urbana de ese sector creció acompañada por diversas herramientas de gestión del suelo, destacándose algunas de ellas: en 2012 se declara de utilidad pública a dos parcelas de 1250m2, Ord. N° 4645/2012 y se expropian para satisfacer necesidades sociales de acceso a la vivienda «Pueblo Viejo» (Legislatura de Rio Negro, Ley N° 490/2012); en 2022, se licita la construcción de 40 viviendas del «Programa Casa Propia: Construir Futuro» del IPPV (Registro Obras Casa Propia, s.f.). Así como también, el loteo de chacras para la conformación de barrios urbanos: Bo. cerrado Los Perales (2010) o el Bo. Quinquela Martin (2019), entre otros.

5.3.1.4 Hacia el Oeste

J. J. Gómez desde 1930 funcionó como estación ferroviaria y playa de maniobra. Con el tiempo, se consolidó como Barrio. Luego, se implementaron Políticas Públicas de gestión del suelo en materia habitacional para urbanizar tierras que en el año 2000 estaban vacantes. Se destacan: en 2020, «Mi Casa, Mi Sueño» para la Construcción/Refacción de vivienda única de ocupación permanente a

través de Fondo Rotatorio Municipal con la Ord. Nº 4906/20; en 2022, se licita la construcción de 65 viviendas del «Programa Casa Propia: Construir Futuro» del IPPV (Registro Obras Casa Propia, s.f.).

5.3.2 Equilibrando los desequilibrios territoriales

Luego de recorrer el escenario actual identificamos elementos urbanos de referencia simbólica que promueven integración social y sentido de pertenencia: proyectos municipales de inversión pública orientados a mitigar los desequilibrios y fragmentaciones territoriales mediante la incorporación de equipamiento urbano y espacios públicos (Figura 1).

Dentro de la categoría de equipamiento urbano con carácter social, se detectan proyectos desde 2021. Ponderamos que se encuentran en puntos estratégicos de la ciudad: al Norte dos Centros Integradores Municipales (Bo. Noroeste y Bo. Tiro Federal), un Centro Comunitario Barrio Nuevo (Bo. Noroeste) y un Centro Territorial Integral de Políticas de Género y Diversidad (Bo. Alfonsina Storni); y al Este, un Centro Integrador Municipal (Bo. Padre Stefenelli).

En materia educacional, los proyectos: Instituto de Formación Docente Continúa (Bo. Campos); Jardín de Infantes N° 112 (Bo. Nuevo); Escuela Técnica Secundaria CET N° 33 (Bo. Quinta 25).

En relación a los espacios públicos, subrayamos: Paseo Los Mirlos (Bo. Nuevo, Norte); Parque Acuático en el Balneario Municipal (Isla 32 Costa del río Negro, Sur); Ciclovía (Ruta Provincial 6 desde Ruta Nacional 22 y Paso Córdova); Sanitarios para la Feria Maipú (Bo. Tiro Federal – Norte); Complejo Deportivo en Pista de Atletismo (Bo. Tiro Federal - Norte); Parque Paseo de la Costanera (Isla 32 Costa del río Negro, Sur); Parque Paseo del Canal Grande (desde Bo. Centro que se expande en sucedidas etapas en sentido este y oeste de la ciudad).



Figura 1. Mapeo de la ciudad intermedia de General Roca (RN) – Argentina.
Fuente: Elaboración propia, 2025.

5.4 *Vestigios de la ciudad proyectada (1999-2003)*

En diciembre de 1999, la Municipalidad de Roca promovió un nuevo modelo de Políticas Públicas, abierto a participación de organizaciones de la sociedad civil, que daría lugar al Plan Estratégico de Roca, puesto en funcionamiento en mayo 2000 según Art. N°4 Ord. N° 3216/00. El equipo técnico del programa Desarrollo Sustentable para Roca (DeSuR) formuló entre julio y octubre de 1999, un Prediagnóstico, conjunto de hipótesis de temas críticos para ser expuesto a las entidades del municipio, en pos de gestionar un primer acercamiento a la situación actual y los intereses de las instituciones y los actores de la ciudad.

Este proceso permitió sistematizar las variables estructurales que darían forma al Diagnóstico. Las dimensiones analizadas fueron: la cuestión urbano-ambiental, el contexto económico local -con énfasis en la producción agropecuaria, la situación de los pequeños productores, y las características de la industria, el comercio y los servicios- y la problemática social, abordando el sistema educativo, el área de salud y la cultura como rasgo identitario del territorio.

Hito clave en el diseño metodológico del Diagnóstico fue la realización de siete talleres de trabajo participativo y consenso. La definición de taller, destacada tanto en el documento como en las entrevistas, resalta que «no es una asamblea deliberativa sino un encuentro de trabajo con clara predeterminación del nivel de resultados a obtener» (Diagnóstico, 1999, p. 10). El proceso buscó fortalecer el sentido de pertenencia, construir una visión de futuro compartida y definir acciones. Dichos talleres, «que protagonizaron más de 120 instituciones de Roca en los que estuvieron presentes más de 380 personas», fueron: Talleres de producción agropecuaria, Talleres de cultura y deporte, Talleres de problemáticas barriales 1, 2 y 3, Talleres de comercio y servicios y Talleres de urbanismo y calidad ambiental.

Ahora bien, para el presente estudio, nos focalizamos en los Talleres de urbanismo y calidad ambiental donde se describen algunos de los Problemas, Espacios estratégicos de actuación y Estrategias de actuación priorizadas por los participantes, plasmados en una matriz FODA. Lo anterior dio como resultado escenarios futuros para esa ciudad proyectada que posteriormente originó las directrices de ordenamiento del crecimiento urbano, de integración socio urbana y mejora del espacio público y directriz de cualificación ambiental del Plan Director de Roca.

Podemos mencionar varios de los imaginarios colectivos consensuados de esa ciudad proyectada (Figura 2): impedir la invasión del área de producción rural con actividades urbanas poniendo a la Ruta Nacional 22 como límite a ese crecimiento; integración socio urbana con la ruptura de barreras físicas y sociales norte-sur; alentar crecimiento más denso y con mixtura de usos hacia el este y al oeste, ponderándolas como áreas de ocupación prioritaria; creación de parque/área recreativa a escala urbana como límite para bloquear el crecimiento hacia el norte y la invasión de la barda norte con usos urbanos; generar nuevas áreas de centralidad en Barrio Padre Stefenelli (este), Barrio J.J.Gomez (oeste)

y Sector de la Alcaldía (norte); fortalecer la identidad local revalorizando los patrones históricos de asentamiento, protegiendo la cuadrícula histórica de 1km x 1km y proteger la red de canales de riego; reactivar el Aeropuerto y el Parque Industrial; entre otros.

Queda claro que este Plan Estratégico introdujo al sistema ambiental y al paisaje como modelo de desarrollo territorial. A su vez, dejaron de lado (o consensuaron) las presiones de los intereses económicos y comenzaron una planificación cualitativa en vez de una mera planificación cuantitativa, buscando alcanzar el ideario de una política no partidaria con una visión ampliada del territorio y su paisaje. De esta manera, intentaban reducir los riesgos de improvisación en el crecimiento y configuración urbana de esta ciudad intermedia.

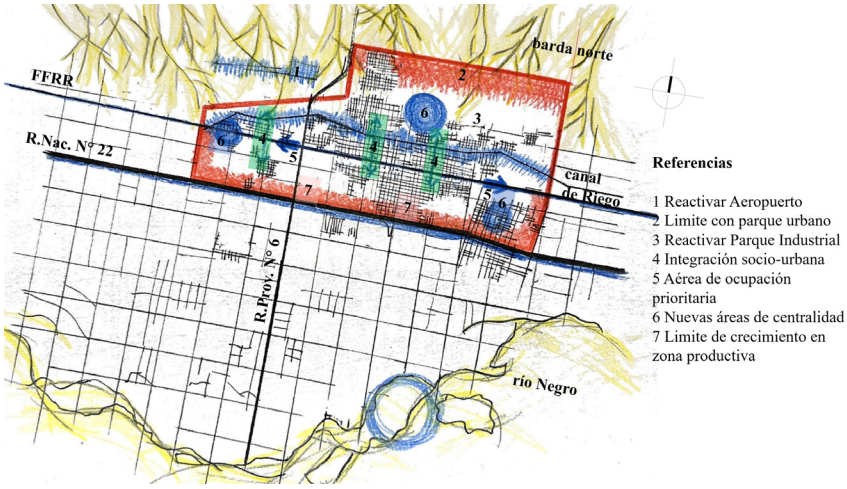


Figura 2. Mapeo de directrices de la ciudad proyectada, Plan Estratégico de Roca. Fuente: Elaboración propia, 2025.

6. Conclusiones

El análisis de la ciudad intermedia de General Roca revela cómo el territorio y el paisaje natural fue antropizado (Tapia, 2024) desde fines del xix, siguiendo condicionantes del soporte físico que aún estructuran su configuración urbana. Las infraestructuras ferroviarias, hídricas y viarias, junto con las Políticas Públicas, marcaron un patrón de ocupación y expansión territorial persistente hasta la actualidad.

La planificación participativa (Reese, 2003), a través del Diagnóstico del Plan Estratégico de Roca (1999-2003), anticipaba enfoques contemporáneos alineados con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030 (ONU, 2015), reafirmando que este instrumento de gestión urbana era —y es— clave para promover territorios más justos, integrados y sostenibles.

La escala intermedia de Roca es apropiada para ensayar propuestas de urbanidad, gobernabilidad y sostenibilidad. Ello nos permite —tras haber repasado escenarios urbanos prefigurados en el pasado y los actuales— afirmar que estamos frente a un laboratorio de experimentación proyectual, cuestión que posibilitará —y hacia ahí vamos— plasmar recualificaciones y transformaciones más participativas, equilibradas, justas y sostenibles (Llop Torné, 1999).

Referencias

Álvarez Palau, E. (2012). L*a colonización del Alto Valle del Rio Negro (Neuquén) en Argentina: ferrocarril, obras hidráulicas y electricidad y consolidar del poblamiento.* En Simposio Internacional: Globalización, innovación y construcción de redes técnicas urbanas en América y Europa, 1890-1930 (pp. 1-20). Universidad de Barcelona.

Basualdo, J. (2021). Los colores de la infraestructura, o la necesidad de repensar nuestra forma de estructurar el territorio. *Revista Teks del Sud,* 3, 13-29. https://doi.org/10.53794/tds.v3i1

Corti, M. (2021). *Glosario de las ciudades.* Café de las Ciudades.

De Jong, G. M. (1978). Las islas agrícolas. En E. Chiozza (dir.) *El país de los argentinos la Patagonia la Antártida argentina, el noroeste* (pp. 145-168). Centro Editor de América Latina.

Digesto (s.f.). Consejo Deliberante de la Municipalidad de General Roca https://www.generalroca.gob.ar:915

Guerra, J. L. (2000) *Diagnóstico del Plan Estratégico de Roca.* DeSuR.

Instituto de Planificación y Promoción de la Vivienda. (s. f.). Provincia de Rio Negro https://ippv.rionegro.gov.ar/?contID=71041

Migueles, N., Abrameto, M., Macchi, P. y Solimano, P. (2019). *Informe del estado ambiental del Río Negro.* Universidad de Río Negro. https://n9.cl/hlnrl

Llop Torné, J. M. (1999). *Ciudades intermedias y urbanización mundial.* Ajuntament de Lleida, UIA, UNESCO.

ONU (2015). *Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible.* Organización de las Naciones Unidas. http://bit.ly/4nF6Km9

Legislatura de Rio Negro (2012). Proyecto de Ley N° 490/2012 https://lc.cx/GS4xMV

Reese, E. (2003). *Instrumentos de gestión urbana, fortalecimiento del rol del municipio y desarrollo con equidad.* Lincoln Institute of Land Policy.

Registro Obras Casa Propia (s.f.) Ministerio de Economía de la Nación. https://www.argentina.gob.ar/buscar/general%20roca

RENABAP, Registro Nacional de Barrios Populares y TECHO - Argentina (2023). Ministerio de Desarrollo Social de la Nación. https://mapa.poblaciones.org/map/191801

Registro Nacional de Parques Industriales (s. f.) Ministerio de Desarrollo Productivo de la Nación. https://lc.cx/MASTOZ

Rodríguez, D. y Santamaria, D. (1978). El poblamiento. En E. Chiozza, (dir.) *El país de los argentinos la Patagonia la Antártida argentina, el noroeste* (pp. 49-72). Centro Editor de América Latina.

Tapia, M.A. (2017). La naturaleza como artificio, las formas de la producción en el valle del Río Negro. En *Cuadernos de la Forma, 9, Libro de Abstracts extendidos del Congreso Forma y Trabajo* (pp. 216-223). SEMA-UNM- Oberá. https://www.websema.org/cuadernos-de-la-forma

Tapia, M.A. (2024). *Las Infraestructuras verdes y azules como oportunidad para la regeneración urbana de las ciudades Patagónicas* [Proyecto de investigación PI VP 40-A-1147]. LEPEUT, UNRN.

Vapñarsky, C. A. (1983). *Pueblos del Norte de la Patagonia, 1779-1957.* Editorial de la Patagonia.

Winderbaum, S. (2016). *Patagonia, temas y problemas.* Pido la Palabra.

29

ORNAMENTO, FORMA Y FUNCIÓN: UNA GENEALOGÍA DEL DISEÑO A TRAVÉS DE SUS PRIMEROS TEÓRICOS

Sonia Ríos-Moyano
Universidad de Málaga (España)

1. Introducción

En los albores del diseño como disciplina, cuando aún no se había consolidado un campo específico con identidad propia, ciertos pensadores y creadores comenzaron a formular principios que marcarían el rumbo del pensamiento proyectual moderno. Como señala Margolin (2015), el diseño emergió en el siglo XIX como una respuesta compleja a los cambios introducidos por la Revolución Industrial, la expansión del mercado y las transformaciones en los sistemas de producción. Este trabajo se propone trazar una genealogía crítica de ese momento fundacional a través del estudio de cuatro figuras clave del período: Owen Jones, Christopher Dresser, Walter Crane y Charles Robert Ashbee.

Lejos de ser meros estilistas u ornamentistas, estos autores desarrollaron marcos teóricos, éticos y estéticos que enfrentaron de forma directa los dilemas impuestos por la modernidad industrial. La expansión de la producción mecanizada y la disolución de los oficios tradicionales dieron lugar a nuevas tensiones entre arte, técnica, industria y sociedad (Forty, 2004). En ese escenario, Jones, Dresser, Crane y Ashbee propusieron visiones divergentes —y a veces contrapuestas— sobre el rol del ornamento, la función del diseño, la relación entre forma y utilidad, y el papel social del diseñador.

Este ensayo parte de una lectura crítica de obras fundamentales como *The Grammar of Ornament* (Jones, 1856), *Principles of Decorative Design* (Dresser, 1873), *The Bases of Design* (Crane, 1898), y los escritos asociados a la *Guild of Handicraft* de Ashbee. A través del análisis de estas fuentes, se busca comprender cómo estos autores articularon respuestas a los desafíos de su tiempo, a la vez que sentaron las bases para una reflexión sistemática sobre el diseño que aún hoy resuena (Brockington, 2012; Jespersen, 2008; Petiot, 2021; Petiot, 2022).

Más que una reconstrucción cronológica, este trabajo propone una aproximación genealógica: se trata de interrogar los orígenes no como punto de partida

neutral, sino como campo de disputas conceptuales y políticas que dieron forma a lo que hoy entendemos por diseño. Como advierte Sloboda (2008), la producción teórica de autores como Jones o Dresser no sólo respondía a exigencias estilísticas, sino que implicaba una intervención reformista en los modos de vida industriales. En esa línea, se recuperan también las influencias filosóficas, sociales y estéticas que informaron las posiciones de cada autor, prestando especial atención a la dialéctica entre artesanía y producción industrial, así como a los compromisos éticos y utópicos que atravesaron sus propuestas (Thompson, 1955).

En última instancia, esta investigación busca dar luz a las raíces complejas, contradictorias y aún vigentes del pensamiento en diseño, no solo para reconocer su legado, sino para abrir nuevas preguntas sobre el presente y el futuro de la disciplina.

1.1 *Contexto histórico y cultural: del industrialismo al Arts & Crafts*

Las ideas de Owen Jones, Christopher Dresser, Walter Crane y Charles Robert Ashbee emergen en una Inglaterra profundamente transformada por la Revolución Industrial (Aibar, 2019) y la era victoriana. Avances en la producción mecanizada, la expansión urbana y la consolidación de nuevas clases sociales generaron cambios profundos en la cultura material, y pusieron en evidencia una crisis de sentido en los objetos de consumo masivo (Aibar, 2019; Forty, 2004; Mokyr, 2021). Los historiadores del diseño advierten que este cambio fue también una oportunidad: como señala Margolin (2015), el periodo victoriano dio pie al diseño como respuesta crítica a una sociedad industrial emergente.

En este clima de tensiones sociales, estéticas y productivas, destacaron previa y especialmente las figuras de John Ruskin y William Morris, quienes elaboraron una crítica profunda a los efectos de la industrialización sobre el arte, el trabajo y la vida cotidiana. Ruskin, desde una perspectiva moral y filosófica, cuestionó el deterioro de los valores artesanales bajo la lógica de la producción mecánica. En *The Stones of Venice* (1853), defendió la importancia del trabajo manual como expresión de la individualidad humana y como base para una arquitectura que reflejara la verdad y la belleza. A su juicio, «la belleza no puede producirse por la máquina, sino únicamente por la mano que trabaja con amor» (Ruskin, 1853, p. 48), una idea que influiría profundamente en generaciones posteriores de reformadores del diseño.

A partir de esta tradición crítica, William Morris desarrolló una concepción socialista del arte, vinculando belleza, trabajo y comunidad. En textos como *News from Nowhere* (1890), propuso una utopía en la que el arte y la vida se integran armónicamente, eliminando la separación entre producción estética y trabajo útil. Para Morris, la belleza debía ser accesible a todas las personas, no un privilegio de clase, y el diseño debía enraizarse en el respeto por la artesanía, la tradición y la sostenibilidad material. Su pensamiento sentó las bases ideológicas del movimiento *Arts & Crafts* (Meister, 2020), que impulsó la creación de talleres cooperativos, la revalorización de técnicas tradicionales y una pedagogía del diseño centrada en la experiencia sensible y ética del hacer (Thompson, 1955).

Esta visión integral del arte y el diseño fue sostenida institucionalmente por organizaciones como la *Art Workers' Guild*, fundada en 1884, que promovía la colaboración entre artistas, arquitectos y artesanos. Asimismo, publicaciones como *The Century Guild Hobby Horse* (1886–1894) ofrecieron un espacio de reflexión crítica sobre las artes aplicadas, defendiendo una estética orientada a la vida cotidiana, coherente con los ideales sociales y culturales del movimiento (Crawford, 1997; Meister, 2020; Penick y Long, 2019).

El historiador del diseño Nikolaus Pevsner y estudiosos posteriores han explicado cómo parte del impulso reformista del diseño surgió como reacción a los excesos ornamentales exhibidos en la *Great Exhibition de 1851*, organizada en el *Crystal Palace* por el príncipe Alberto y figuras destacadas como Henry Cole. Esta exposición no solo mostró los logros técnicos e industriales del Imperio británico, sino también una preocupante desarticulación entre función, forma y estética en los objetos utilitarios (Pevsner, 2005 [1936]; McKean, 1994). En respuesta a ello, Cole fundó *The Journal of Design and Manufactures* (1849-1852), desde donde propuso un diseño con criterio educativo, funcional y nacional, que conjugara utilidad y belleza. Estas ideas cristalizaron institucionalmente en la creación del Victoria and Albert Museum y la Government School of Design, instituciones clave en la formación de una pedagogía del diseño en la era victoriana (Atterbury, 1997; Bryant, 2017).

Dentro de este entramado social, político y estético se sitúan las propuestas de los cuatro autores analizados. Owen Jones y Christopher Dresser ofrecieron interpretaciones reformistas del diseño, centradas en la sistematización del ornamento y el vínculo entre forma y función, como respuesta al caos visual y moral denunciado por los críticos del diseño industrial. Su búsqueda de una «gramática» coherente del diseño puede entenderse como un intento de racionalizar la decoración en diálogo con la industria (Halén, 1993; Sloboda, 2008). Walter Crane, a través de su producción artística y su labor institucional, articuló una pedagogía estética de raíz socialista, influida por el pensamiento de Ruskin y Morris (Brockington, 2012; O'Neill, 2005). Por su parte, Charles R. Ashbee llevó esas ideas a la práctica mediante la *Guild of Handicraft*, desde la cual defendió un modelo alternativo de producción que integraba ética, comunidad y belleza. Así, los textos fundacionales de estos autores no deben ser leídos únicamente como tratados estilísticos, sino como intervenciones críticas en los debates sobre modernidad, trabajo y cultura material (Petiot, 2021; Smith, 2005).

2. Materiales

Este estudio se basa en el análisis de un conjunto de fuentes primarias clave para la configuración del pensamiento en diseño durante el siglo xix. Se trata de textos teóricos y ensayísticos que no solo sistematizan principios estéticos, formales y funcionales, sino que también proyectan una dimensión ideológica en respuesta a los efectos de la industrialización. Las obras seleccionadas permiten

abordar los fundamentos del diseño desde una perspectiva genealógica, crítica y comparativa. El corpus está integrado por los siguientes textos:

Owen Jones – *The Grammar of Ornament* (1856). Este tratado ilustrado constituye una de las primeras sistematizaciones visuales y normativas del ornamento en la historia del diseño. La obra presenta 100 planchas a color con ejemplos de ornamentación de distintas culturas —desde Egipto y Bizancio hasta China y el Islam— y propone 37 principios generales sobre el uso del ornamento, basados en la observación de la naturaleza, la geometría y la unidad estilística. Además de su valor pedagógico, la obra de Jones expresa una aspiración universalista y una sensibilidad historicista que dialoga críticamente con el eclecticismo del diseño victoriano. Su influencia se extendió tanto a la enseñanza del diseño como a la práctica decorativa en Europa y América (Jespersen, 2008; Sloboda, 2008).

Christopher Dresser – *Principles of Decorative Design* (1873). En este texto, Dresser desarrolla una concepción científica del diseño, basada en la economía formal, la funcionalidad y la adecuación al medio industrial. Frente a la excesiva dependencia del pasado que caracterizaba al diseño ornamental de su tiempo, Dresser propone una estética racional e internacional, orientada a la producción seriada y al consumo burgués. El libro incluye reflexiones sobre la composición, el color, la simetría, y el rol del diseñador como un profesional autónomo. Considerado uno de los primeros diseñadores industriales modernos, Dresser anticipa algunas ideas del funcionalismo del siglo xx (Halén, 1993).

Walter Crane – *The Bases of Design* (1898). Fue publicado inicialmente como una serie de artículos en *The Technical Art Series*. Esta obra reúne el pensamiento estético, pedagógico y político de Crane. El texto está estructurado en torno a una crítica al formalismo académico y una defensa de los principios del movimiento *Arts & Crafts*, en el que Crane participó activamente junto con William Morris. Desde una perspectiva socialista, Crane concibe el diseño como un instrumento de transformación social, al servicio de la educación, la dignidad del trabajo y la belleza cotidiana. Sus ideas se articulan con una visión ética del arte, donde forma y contenido deben responder al contexto histórico y a la experiencia colectiva (Brockington, 2012; O'Neill, 2013).

Charles Robert Ashbee – *Craftsmanship in Competitive Industry* (1909). Este volumen recoge la experiencia de Ashbee al frente de la *Guild of Handicraft*, una comunidad de artesanos fundada en 1888 que funcionó hasta 1908. El texto combina crónica institucional, reflexión pedagógica y crítica sociopolítica, y está atravesado por una firme defensa de la artesanía frente a la lógica alienante de la industria capitalista. Para Ashbee, el diseño no es un simple recurso técnico o estético, sino una forma de organización social que debe integrar belleza, trabajo colectivo y vida digna. Su visión utópica y moral del diseño se distancia tanto del historicismo decorativo como del productivismo funcionalista, y encuentra en la práctica artesanal una alternativa vital (Danahay, 2014; Petiot, 2018). La selección de estos textos responde a su relevancia en la construcción temprana de una teoría del diseño, así como a su inscripción en debates sociales, políticos y culturales propios del período victoriano. Cada obra, en su especificidad, aborda

problemas centrales como la relación entre forma y función, la legitimidad del ornamento, la pedagogía del diseño y la ética del trabajo manual. Al mismo tiempo, el conjunto permite una lectura cruzada que revela tanto tensiones internas como coincidencias estructurales en torno a la necesidad de definir el rol del diseño en la modernidad. Como fuentes secundarias, se han utilizado artículos académicos recientes que contextualizan y revalúan estas obras desde perspectivas críticas contemporáneas. Entre ellos destacan los estudios de Sloboda (2008), Jespersen (2008), Petiot (2021), Brockington (2012), O'Neill (2013), Halén (1993) y Danahay (2014), que abordan respectivamente la dimensión cosmopolita del ornamento, la sistematización formal, la pedagogía artesanal y la dimensión política del diseño.

3. Método

Este trabajo se inscribe en un enfoque cualitativo de carácter hermenéutico y comparativo, orientado al análisis crítico de fuentes textuales vinculadas al pensamiento en diseño durante el siglo xix. Esta elección responde a la naturaleza discursiva y reflexiva del objeto de estudio, que no puede ser abordado mediante procedimientos cuantitativos o empíricos tradicionales, sino a través de la interpretación contextual y simbólica de textos clave en la configuración temprana del diseño como disciplina.

Desde la perspectiva hermenéutica, se parte del supuesto de que todo texto está situado histórica y culturalmente, y que su significado se construye en el cruce entre la intención del autor, el contexto de producción y las condiciones de lectura actuales. En esta línea, el texto adopta como marco teórico los planteamientos de Hans-Georg Gadamer, quien entiende la interpretación como un diálogo entre horizontes de comprensión, y la lectura como una experiencia de fusión entre pasado y presente (de la Maza, 2005). Asimismo, se incorpora la perspectiva de Paul Ricoeur, quien aporta una dimensión crítica y simbólica al análisis textual, especialmente en lo que respecta al carácter polisémico de los discursos y a la mediación del lenguaje como forma de acción (Ameigeiras, 2009).

El procedimiento metodológico combina esta lectura hermenéutica con una estrategia comparativa, que permite contrastar las propuestas de Owen Jones, Christopher Dresser, Walter Crane y Charles Robert Ashbee a partir de cuatro ejes comunes: la función del ornamento, la relación entre arte y técnica, el rol del diseñador en la sociedad, y por último, las tensiones entre producción artesanal e industrial. Esta comparación no persigue establecer jerarquías ni unificar perspectivas, sino al revés, evidenciar las disputas conceptuales y las genealogías alternativas que dieron forma a las bases teóricas del diseño moderno en ese momento histórico.

La elección de estos cuatro autores responde a su relevancia histórica en el contexto del pensamiento proyectual del siglo xix y a su diversidad de enfoques respecto a los procesos de industrialización, las artes decorativas y la función social del diseño. Jones y Dresser representan dos formulaciones tempranas de una

estética compatible con la industria, mientras que Crane y Ashbee, influenciados por Ruskin y Morris, articulan una crítica desde posiciones más vinculadas al socialismo artístico y el cooperativismo. Todos ellos elaboraron discursos sistemáticos sobre el diseño antes de su institucionalización como disciplina autónoma, lo que permite reconstruir un momento fundacional desde la pluralidad ideológica y formal. Además, sus obras han sido objeto de creciente atención crítica en estudios recientes, lo que garantiza su actualidad y relevancia. En este sentido, cabe señalar que la autora de este trabajo ya ha abordado en profundidad el pensamiento de Walter Crane y Christopher Dresser en investigaciones anteriores, motivo por el cual su tratamiento comparativo se limita en este ensayo.

En términos de accesibilidad, el análisis se basa en ediciones originales o digitalizadas de los textos seleccionados, disponibles a través de repositorios académicos de libre acceso como el *Internet Archive*, *HathiTrust*, *British Library Digital Collections* o el *Victoria and Albert Museum Archive*. Por ejemplo, se han utilizado ediciones digitalizadas de *The Grammar of Ornament* (1856) de Jones, *Principles of Decorative Design* (1873) de Dresser, *The Bases of Design* (1898) de Crane y *Craftsmanship in Competitive Industry* (1909) de Ashbee. Estas fuentes primarias han sido complementadas con estudios contemporáneos que permiten una relectura crítica desde los debates actuales en historia del diseño, teoría política y estética. De este modo, se procura no solo reconstruir las ideas de los autores, sino interrogar su vigencia, sus tensiones internas y sus efectos discursivos en la conformación de un campo intelectual emergente.

4. Resultados y discusión

El análisis hermenéutico y comparativo de las fuentes primarias permitió identificar cuatro ejes fundamentales en torno a los cuales se articula el pensamiento de O. Jones, C. Dresser, W. Crane y C. R. Ashbee tal como ya hemos citado anteriormente y que explicaremos a continuación. Y aunque las posiciones de estos autores no son homogéneas, emergen ciertos puntos de contacto que permiten delinear una genealogía crítica del pensamiento proyectual moderno. Ejes:

La función del ornamento. Jones y Dresser comparten una preocupación por otorgar al ornamento un fundamento racional. En *The Grammar of Ornament*, Jones propone una serie de principios universales basados en la observación de la naturaleza, la claridad estructural y la coherencia formal, cuestionando la arbitrariedad decorativa dominante en la producción industrial (Jones, 1856; Sloboda, 2008). Dresser, por su parte, en *Principles of Decorative Design* (1873), reivindica una decoración subordinada a la función y compatible con la producción mecanizada, anticipando elementos del funcionalismo moderno (Halén, 1993). En cambio, Crane y Ashbee, desde una sensibilidad *Arts & Crafts*, otorgan al ornamento una función simbólica, pedagógica y comunitaria: más que embellecer, se trata de comunicar valores y afirmar una estética del trabajo colectivo (Ashbee, 1909; Crane, 1898; Petiot, 2021).

Forma y utilidad. En Dresser se observa una postura cercana al diseño industrial moderno, donde la forma debe surgir de la función y responder a criterios

de economía visual y eficiencia productiva. Su insistencia en un diseño accesible y replicable lo sitúa como uno de los primeros teóricos del diseño industrial tal como hoy lo entendemos (Halén, 1993). En contraste, Ashbee plantea que la utilidad no puede desvincularse de la integridad moral del objeto: lo útil debe ser también bello y justo en su proceso de producción (Ashbee, 1909; Danahay, 2014). Jones oscila entre ambos polos, buscando un principio normativo en el ornamento, pero sin desligarlo de la función. Crane, más cercano al pensamiento simbólico de Ruskin y Morris, concibe la utilidad en términos de educación estética y transformación social (O'Neill, 2013), no olvidemos su militancia socialista.

Diseño y transformación social. Tanto Crane como Ashbee inscriben su pensamiento en una dimensión claramente política. Para ambos, el diseño es un medio para revertir los efectos alienantes de la industrialización y recuperar la dignidad del trabajo (visión poética y utópica del diseño). En *The Bases of Design*, Crane defiende una concepción del arte como herramienta educativa y emancipadora, influido por su compromiso socialista (Brockington, 2012; Crane, 1898). Ashbee, en *Craftsmanship in Competitive Industry*, vincula directamente diseño, comunidad y justicia social, proponiendo una organización cooperativa del trabajo artesanal (Petiot, 2018). Jones y Dresser, aunque menos explícitos políticamente, también entienden el diseño como una respuesta a la crisis cultural provocada por la industrialización: el primero a través de la educación visual; el segundo mediante la profesionalización del diseñador como mediador entre industria y cultura (Jespersen, 2008).

La figura del diseñador. Los cuatro autores coinciden en considerar que el diseño requiere una formación específica, aunque sus visiones sobre el rol del diseñador difieren. Dresser se adelanta a la noción moderna del diseñador como profesional técnico y científico, capaz de colaborar con la industria (Halén, 1993). Ashbee propone un diseñador-artesano inmerso en la producción cooperativa y en contacto directo con los materiales. Crane asume la figura de un artista-educador con responsabilidad ética, mientras que Jones se posiciona como un teórico del estilo, orientado a la enseñanza y a la construcción de una sensibilidad visual colectiva (Petiot, 2018; Sloboda, 2008).

Estas visiones permiten trazar un mapa complejo de las tensiones que dieron origen al diseño moderno: entre industria y artesanía, entre norma y expresión, entre utilidad y belleza, entre producción y política. La lectura comparada de estos textos muestra que lejos de constituir una evolución lineal, el pensamiento en diseño surge de conflictos culturales que siguen resonando en la actualidad. Para clarificar el corpus de fuentes primarias utilizado y permitir un acercamiento más sistemático de las obras comparadas, se incluye a continuación una tabla con los textos seleccionados, organizados cronológicamente. La tabla sintetiza los ejes temáticos centrales y el enfoque teórico que cada autor o publicación representa dentro del marco del pensamiento en diseño del siglo XIX. Esta cronología también ayuda a mostrar la transición de la crítica moral (Ruskin) y estética (Jones) hacia posturas funcionalistas (Dresser) y finalmente políticas y cooperativas (Crane y Ashbee) sin olvidar otros autores o acontecimientos.

Autor / Institución	Obra / Documento	Año	Temas centrales	Enfoque teórico / relevancia
Henry Cole / V&A	*Journal of Design and Manufactures*	1849–1852	Reforma del diseño, industria, enseñanza	Diseño como instrumento educativo e industrial, impulso institucional
John Ruskin	*The Stones of Venice* / *The Nature of Gothic*	1851 / 1853	Gótico, moral del arte, crítica industrial	Crítica cultural, romanticismo social, moral estética
Owen Jones	*The Grammar of Ornament*	1856	Principios del ornamento, pedagogía visual	Universalismo estético, racionalismo normativo
Comisión Exposición 1851	Catálogo de la *Great Exhibition*	1851–1862	Exposición universal, productos industriales y artísticos	Diseño como representación industrial y cultural de la nación victoriana
Christopher Dresser	*Principles of Decorative Design*	1873	Forma y función, diseño industrial, decoración científica	Funcionalismo temprano, cientificismo, producción mecanizada
William Morris	*Art and Socialism* / *Useful Work versus Useless Toil*	1884 / 1885	Arte y trabajo, crítica al capitalismo, reforma social	Socialismo utópico, estética del trabajo, fundamento del *Arts & Crafts*
Century Guild	*The Century Guild Hobby Horse*	1886–1894	Diseño, artes decorativas, integración arte–vida	Medio de difusión ideológica del *Arts & Crafts* y diseño reformista
Walter Crane	*The Bases of Design*	1898	Arte y sociedad, educación estética, artesanía	Socialismo artístico, pedagogía crítica, estética política
Charles R. Ashbee	*Craftsmanship in Competitive Industry*	1909	Ética del trabajo, comunidad, economía del diseño	Utopismo artesanal, crítica al industrialismo, cooperativismo estético

Tabla 1. Corpus ampliado de fuentes primarias analizadas

A través de esta tabla, podemos visualizar no solo las contribuciones individuales de Jones, Dresser, Crane y Ashbee, sino también su inscripción en una red más amplia de debates y transformaciones institucionales, como las que impulsó Henry Cole desde *el Journal of Design and Manufactures* o los movimientos editoriales vinculados al *Arts & Crafts* como *The Century Guild Hobby Horse*.

5. Conclusiones

Este estudio ha ofrecido una aproximación crítica al pensamiento en diseño en sus primeras formulaciones teóricas durante el siglo xix, a través del análisis de las obras de Owen Jones, Christopher Dresser, Walter Crane y Charles Robert Ashbee. Lejos de tratarse de un conjunto homogéneo, estos autores representan tradiciones, tensiones y estrategias distintas frente al desafío de pensar el diseño en el marco de la modernidad industrial. A partir del estudio de fuentes primarias seleccionadas —complementadas con bibliografía académica actual— se identificaron cuatro ejes clave y a través de la lectura comparativa de los textos en función de estos ejes temáticos se permitió constatar que el pensamiento proyectual moderno no surge de manera lineal ni consensuada, sino como resultado de debates, posiciones ideológicas y contextos históricos diversos que aún conservan una notable potencia crítica. La riqueza argumental y conceptual de estos ensayos continúa generando nuevas lecturas, lo que demuestra su capacidad para alimentar investigaciones contemporáneas y seguir siendo objeto de reflexión en el campo del diseño.

Algunas relaciones, como las articulaciones entre las ideas de Morris, Ruskin y Ashbee, o las influencias internacionales en la obra de Dresser, merecerían una exploración más extensa y detallada que va más allá del alcance de esta investigación. Del mismo modo, quedaron fuera del análisis otras fuentes valiosas —como textos pedagógicos, cartas, documentos institucionales o publicaciones periódicas— que podrían ampliar la comprensión del campo emergente del diseño como discurso y como práctica social y que hemos podido compilar a la espera de poder continuar completando esta investigación en un futuro próximo.

Desde esta perspectiva, y considerando la amplitud del corpus documental analizado —que incluye tanto fuentes primarias como estudios críticos contemporáneos—, se abren diversas líneas de investigación para futuros desarrollos. Una de ellas apunta a revisar en mayor profundidad el pensamiento de estos autores a la luz de marcos teóricos contemporáneos como los estudios decoloniales, los feminismos o la ecología política del diseño. Las obras de Jones, Dresser, Crane y Ashbee, al problematizar desde sus contextos históricos cuestiones como la relación entre cultura material y poder, la función social del arte, o la tensión entre producción industrial y sostenibilidad artesanal, ofrecen un terreno fértil para relecturas críticas desde estas perspectivas.

También nos resulta interesante la indagación en dimensiones poco exploradas de estos autores: por ejemplo, la relación entre estética y política, además

del amor por el clasicismo en Walter Crane, la visión protoecológica de Robert Ashbee, o la dimensión orientalista y global de Owen Jones y Christopher Dresser. Con este trabajo de revisión, queremos manifestar que la relectura de estos autores no es solo un ejercicio de conocimiento histórico. En un momento donde el diseño contemporáneo enfrenta desafíos éticos, tecnológicos y sociales de gran complejidad —como la automatización, la sostenibilidad o la exclusión cultural—, volver a las raíces contradictorias del pensamiento proyectual permite interrogar el presente desde una memoria crítica, es decir, una mirada al pasado que no idealiza ni congela, sino que activa los conflictos y tensiones que constituyeron el diseño como campo.

En ese sentido, pensar el diseño no solo como una práctica técnica o instrumental, sino como un proyecto cultural comprometido, implica reconocer que desde sus orígenes estuvo atravesado por debates ideológicos, aspiraciones éticas y luchas simbólicas. Jones, Dresser, Crane y Ashbee no solo propusieron soluciones formales, sino que imaginaron un diseño capaz de transformar la vida cotidiana, educar la sensibilidad y cuestionar las lógicas dominantes de producción y consumo. Su pensamiento, a menudo en tensión con el gusto hegemónico de la arraigada sociedad victoriana, actuó como contrapeso crítico ante la estandarización visual y la alienación del trabajo. Por eso, releerlos hoy no es un gesto nostálgico, sino una invitación a repensar la disciplina desde sus fisuras fundacionales.

Referencias

Aibar, E. (2019). Revoluciones industriales: un concepto espurio. *Oikonomics*, 12, 1-8. https://doi.org/10.7238/o.n12.1909

Ameigeiras, A. (2009). L'herméneutique dans l'approche ethnographique: du labyrinthe de la compréhension au défi de l'interprétation. *Recherches Qualitatives,* 28 (1), 37-52. https://doi.org/10.7202/1085320ar

Ashbee, C. R. (1909). *Craftsmanship in competitive industry: Being a record of the workshops of the Guild of Handicraft, and some deductions from their twenty-one years' experience*. Essex House Press.

Atterbury, P. (1997). Victorians at Home and Abroad. Abbeville Press.

Brockington, G. (2012). *Rhyming pictures: Walter Crane and the universal language of art. Word & Image,* 28 (4), 359-373. https://doi.org/10.1080/02666286.2012.740185

Bryant, J. (2017). Designing the V&A: The Museum as a Work of Art (1857-1909). Lund Humphries & Victoria and Albert Museum. https://doi.org/10.29411/ncaw.2023.22.2.12

Calvera Sagué, A. (1992). *La formació del pensament de William Morris* [Tesis doctoral] Universitat de Barcelona. http://hdl.handle.net/2445/35648

Crane, W. (1898). *The bases of design*. G. Bell & Sons.

Crawford, A. (1997). Ideas and Objects: The Arts and Crafts Movement in Britain. *Design Issues*, *13*(1), 15-26. https://doi.org/10.2307/1511584

Danahay, M. (2014). *Arts and Crafts as a transatlantic movement: C. R. Ashbee in the United States, 1896-1915. Journal of Victorian Culture, 20*(1), 65-86. https://doi.org/10.1080/13555502.2014.980611

De la Maza, L. M. (2005). Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer. *Teología y Vida*, 46 (1-2), 23-42. https://doi.org/10.4067/S0049-34492005000100006

Dresser, C. (1873). *Principles of decorative design*. Cassell, Petter & Galpin.

Forty, A. (2004). *Words and buildings: A vocabulary of modern architecture*. Thames & Hudson.

Halén, W. (1993). *Christopher Dresser: A pioneer of modern design*. Phaidon Press.

Jespersen, J. K. (2008). *Originality and Jones's The Grammar of Ornament of 1856. Journal of Design History, 21*(2), 95-111. https://doi.org/10.1093/jdh/epn008

Jones, O. (1856). *The grammar of ornament: Illustrated by examples from various styles of ornament*. Day and Son.

Margolin, V. (2015). *World history of design* (Vol. 1). Bloomsbury Academic.

McKean, J. (1994). *Crystal Palace: Joseph Paxton and Charles Fox*. Phaidon Press.

Meister, M. (2020). *Arts and Crafts Movement*. En *Oxford Bibliographies*. https://doi.org/10.1093/obo/9780190922467-0012

Mokyr, J. (2021). *Rethinking the Industrial Revolution. Journal of the British Academy, 9*, 223-247. https://doi.org/10.5871/jba/009.223

Morris, W. (1890). *News from Nowhere; or, an epoch of rest. Being some chapters from a utopian romance*. Reeves & Turner.

O'Neill, M. (2013). On Walter Crane and the aims of decorative art. En D. F. Felluga (Ed.), BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History. Extension of Romanticism and Victorianism on the Net. https://branchcollective.org/?ps_articles=morna-oneill-on-walter-crane-and-the-aims-of-decorative-art (Consultado el 2 de julio de 2025).

Penick, M. y Long, C. (Eds.). (2019). *The rise of everyday design: The Arts and Crafts movement in Britain and America*. Yale University Press.

Petiot, A. (2021). « Entre Occident et Orient : Charles Robert Ashbee et le mouvement Arts and Crafts, 1910-1922 ». Dans J. Cerman (dir.), Les années 1910. Arts décoratifs, mode, design (p. 187-205). Collection LabEx EHNE chez Peter Lang.

Petiot, A. (2022). «A Few Chapters in Workshop Reconstruction and Citizenship»: Charles Robert Ashbee's Pedagogical Theories and Practices Within the Arts and Crafts Movement, 1880-1910. *Sciences du Design, 15*(1), 20-34. https://doi.org/10.3917/sdd.015.0020.

Pevsner, N. (2005). *Pioneers of modern design: From William Morris to Walter Gropius* (rev. ed.). Yale University Press. (Obra original publicada en 1936).

Ruskin, J. (1853). *The Stones of Venice: Volume I – The Foundations*. Smith, Elder & Co.

Sloboda, S. (2008). *The Grammar of Ornament: Cosmopolitanism and Reform in British Design. Journal of Design History, 21*(3), 213-230. https://doi.org/10.1093/jdh/epn025

Thompson, E. P. (1955). *William Morris: Romantic to Revolutionary*. Merlin Press.

30

POÉTICAS DEL DESDIBUJAMIENTO: EL LENGUAJE VISUAL DE LO INVISIBLE COMO GESTO DE RESISTENCIA CRÍTICA

María Luz Ruiz Bañón
Universidad de Murcia (España)

El presente texto se inscribe en el marco del proyecto internacional CNPq/MCTI Nº10/2023-Faixa B, de la Universidad Federal de Uberlandia (Brasil), titulado «Educação e arte na interface ciência-natureza» (Cod. 405822/2023-5).

1. Introducción

En el arte contemporáneo, el acto de borrar ha adquirido una relevancia estética, simbólica y política que trasciende su función correctiva tradicional. Si durante siglos se entendió como un gesto de tachadura o arrepentimiento vinculado al error, hoy se convierte en una operación compleja, cargada de significado. Borrar no implica eliminar sin más; se configura como una acción generativa que, al sustraer, deja huella, abre espacio y produce sentido (Didi-Huberman, 2013). Lejos de ser una forma de desaparición, el borrado se presenta como un lenguaje visual que actúa desde la tensión entre lo visible y lo invisible.

Numerosos artistas han explorado esta dimensión a través de gestos y materiales efímeros que, más que afirmar e imponerse, susurran, dudan o simplemente se desvanecen. En sus obras, el trazo inestable, el residuo o la huella de algo que ya no está, dan forma a una poética singular. El uso de materiales frágiles y de procesos que oscilan entre la aparición y la desaparición, cuestiona la idea de la obra como algo cerrado, fijo y duradero. De este modo, borrar deja de ser un gesto de negación para convertirse en una forma de inscripción: una manera de narrar desde el silencio y de afirmar desde la fragilidad. Como señala Pollock (1998), se trata de una resistencia que se ejerce no desde la imposición, sino desde la vulnerabilidad. Estas prácticas suponen un giro profundo en nuestra manera de entender el dibujo y la imagen. Cada trazo borrado guarda algo de su intención original y de su pasado. La imagen, entonces, deja de ser un todo cerrado y se transforma en un espacio de tensión, donde conviven lo visible y lo ausente, lo que se quiso decir y lo que se prefirió callar. Como plantea Boris Groys

(1987/2008), borrar no es olvidar, sino activar una memoria material que desafía los relatos lineales, cuestiona qué puede o debe verse, y abre un espacio a lo inesperado. Esta visión se entrelaza con la de Didi-Huberman (2004), para quien toda imagen lleva la marca de algo reprimido o desplazado. A su vez, dialoga con la lectura de Amelia Jones (2006), que subraya cómo las prácticas efímeras y performativas irrumpen en los marcos dominantes de visibilidad, abriendo grietas desde las que mirar, y pensar, de otro modo.

Además de su dimensión estética, el desdibujamiento adquiere en el arte contemporáneo un claro valor político. No se trata solo de una cuestión formal, sino de una forma de resistencia frente lo que se da por establecido: la fijeza, la normatividad, los archivos cerrados y las narrativas impuestas desde el poder. Borrar puede ser un gesto de disidencia, una interrupción del discurso dominante o una reapropiación simbólica del espacio de representación. En este sentido, se conecta también con la idea del archivo como «objeto de deseo» de Jacques Derrida (1995/1997), quien nos recuerda que el archivo no es solo un contenedor de datos, sino un lugar vivo, atravesado por lo que falta, por lo que promete y por lo que aún está por decirse. Desde esta mirada, borrar permite pensar el dibujo no como huella estable, sino como superficie en disputa donde la escritura y la borradura coexisten, y la memoria y el olvido se entrelazan. Borrar ya no es ausencia, sino otra forma de inscripción.

Este estudio se sitúa en ese cruce donde se encuentran lo estético y lo político, la materia y la memoria, el gesto y su desaparición. A través del análisis de diversas obras contemporáneas, se propone una lectura del borrado como estrategia visual y conceptual que activa nuevas formas de relación con la imagen, el cuerpo y la historia. Lejos de restar, borrar transforma la percepción, la narración y el recuerdo. Es también una manera de dibujar, no desde la afirmación, sino desde la interrupción; no desde lo que se impone, sino desde lo que se desvanece y, sin embargo, permanece.

Este análisis parte también de una mirada crítica hacia los modos contemporáneos de producir, conservar y difundir el conocimiento visual. En una época marcada por la saturación de imágenes, la acumulación de datos y la hiperconectividad, el gesto de borrar puede ser visto como una forma de pausa, de silencio y de desaceleración. Frente a la lógica de la acumulación, el arte del borrado propone una ética de la atención, donde se cuida lo que se elige mostrar permitiendo que ciertas imágenes desaparezcan, y se asume la fragilidad como parte del lenguaje. Así, el borrado se convierte en una herramienta poética, crítica y política. Una forma de pensar desde el vacío, desde lo no dicho, desde lo efímero.

Este trabajo se propone recorrer algunas de las formas en que este gesto ha sido abordado en prácticas visuales recientes, atendiendo tanto a cómo se construye formalmente como a las ideas que pone en juego. No se trata solo de identificar ejemplos, sino de preguntarnos cómo este acto puede convertirse en lenguaje, en una estrategia que reconfigura las formas de ver, recordar y resistir.

2. Objetivos

Este estudio analiza el acto de borrar como una estrategia tanto estética como política en el arte contemporáneo, entendiendo que este gesto no implica únicamente eliminación, sino que opera como lenguaje visual, material y simbólico. Se exploran distintas formas en que este gesto funciona como una resistencia crítica frente a los discursos dominantes, permitiendo recuperar memorias silenciadas, cuestionar las narrativas impuestas y dar lugar a nuevas formas de subjetividad, marcadas por la fragilidad y la ausencia.

A través del análisis de obras que emplean trazos borrados, materiales efímeros y huellas residuales, se investiga cómo el borrado reconfigura la práctica del dibujo y plantea otra manera de relacionarse con la imagen y el archivo.

Este estudio pone en diálogo el gesto de borrar con conceptos como cuerpo, archivo, vulnerabilidad y subjetividad crítica, desde una mirada interdisciplinar que articula teoría estética, estudios culturales y pensamiento político. En este contexto, borrar no es solo una decisión formal, sino una herramienta conceptual que afecta a cómo producimos, compartimos y entendemos el conocimiento visual.

En definitiva, este trabajo invita a pensar el dibujo contemporáneo como un campo expandido, donde el trazo no se mide por su permanencia, sino por su capacidad de desaparecer, reaparecer y transformarse. Borrar, en este sentido, es también una forma de dibujar: desde lo que se interrumpe, desde lo que se desvanece, pero no desaparece del todo.

3. Marco teórico

Desde los estudios de la memoria, autores como Ricoeur (2004) y Assmann (2011), señalan que recordar y olvidar no son opuestos, sino partes de un mismo proceso. En este marco, borrar en el arte no implica negación, sino dialogar con la memoria; un modo de hacer visible desde la ausencia, de activar lo silenciado. La fragilidad del trazo, lo efímero de los materiales o la volatilidad de ciertas obras forman parte de una poética de la desaparición que, lejos de negar el pasado, lo invoca desde sus huecos, desde las huellas que deja.

Desde la perspectiva de la noción de archivo, borrar se configura como una estrategia de reapropiación crítica, una intervención que cuestiona las lógicas clasificatorias del archivo tradicional y propone formas alternativas de inscripción. Michel Foucault lo concibe como «el sistema general de la formación y transformación de enunciados» (1969/2002, p.221), es decir, como una estructura de poder que determina lo decible y lo visible. Derrida (1995/1997), por su parte, introduce el concepto del «mal de archivo», esa pulsión de conservación total que, paradójicamente, revela su propia vulnerabilidad: en su afán por preservar, todo archivo carga con la posibilidad del olvido.

El trabajo se adentra también en la reflexión sobre la subjetividad crítica y el cuerpo como archivo, entendidos ambos como lugares donde la historia se encarna y se resiste. En muchas de las obras analizadas, particularmente en las de Kentridge y Vicuña, el cuerpo emerge como portador de una memoria no lineal, afectiva y fragmentaria. Butler (2004) subraya cómo el cuerpo puede convertirse en un sitio de inscripción política, especialmente cuando expresa lo que ha sido negado por las estructuras normativas. En esa misma línea, Jacques Rancière (2004) ofrece una clave fundamental al concebir la política del arte como una redistribución de lo sensible: un modo de producir nuevas formas de percepción, de romper con las divisiones entre lo visible y lo invisible. En este marco, el borrado no se reduce a una técnica, sino a una operación política que subvierte los modos habituales de representación.

Asimismo, se integran aportes desde la teoría del arte contemporáneo, en especial desde los vinculados al dibujo expandido, la performatividad y la vulnerabilidad de los materiales. Tal como plantean Dexter (2005) y de Zegher (2003), el dibujo contemporáneo ya no se define únicamente por la línea trazada, sino también por la interrupción, la mancha, el vacío y el desdibujamiento. Es precisamente en ese espacio liminar donde el gesto de borrar despliega su potencia estética y crítica.

Este marco teórico, en su conjunto, permite abordar el borrado como un operador transversal, capaz de articular dimensiones visuales, históricas, corporales y políticas. Las prácticas artísticas contemporáneas que adoptan el borrado como lenguaje no sólo tensionan los límites del arte mismo, sino que abren espacios para una memoria activa, plural y en constante transformación.

4. Metodología

Para la elaboración de este estudio, se ha seguido un enfoque cualitativo y exploratorio, orientado al análisis de prácticas artísticas contemporáneas que utilizan el gesto de borrar como núcleo conceptual y formal. Lejos de buscar generalizaciones, se potencia el análisis en profundidad de casos paradigmáticos que permiten pensar el borrado como un lenguaje cargado de significados simbólicos, políticos y poéticos. La metodología combina el análisis visual, formal y contextual de las obras seleccionadas. El objetivo es reconstruir el sentido del gesto de borrar no sólo desde lo perceptible, sino también desde el marco conceptual que lo sostiene y lo proyecta como forma de enunciación crítica. Los casos de estudio han sido seleccionados por su relevancia en el desarrollo de un lenguaje artístico donde el borrado, la fragilidad material y la desaparición constituyen ejes centrales. Entre ellos se incluyen obras de William Kentridge, Tacita Dean, Robert Rauschenberg y Cecilia Vicuña, cuyas trayectorias permiten rastrear diferentes modos de entender el borrado: como proceso, huella, resistencia o archivo abierto. El estudio se sustenta en un marco interdisciplinar que articula herramientas provenientes de los estudios visuales, la estética política, la teoría

del archivo y los estudios de la memoria. Esta perspectiva permite abordar el acto de borrar no sólo como una operación plástica, sino como un gesto cargado de resonancias sociales, históricas y subjetivas.

5. Resultados-discusión

Este estudio ha permitido identificar cuatro ejes desde los cuales puede leerse el borrado como un lenguaje propio en distintas prácticas artísticas contemporáneas. En primer lugar, como una forma de resistencia simbólica y política frente a discursos dominantes. En segundo lugar, como un trazo inestable que dialoga con la memoria y el archivo, abriendo espacios para lo que fue silenciado. En tercer lugar, como una inscripción que atraviesa el cuerpo y se activa desde lo performativo. Y, por último, como un gesto ritual y ecológico que cuestiona las lógicas de permanencia, acumulación y producción incesante. Estos ejes no se excluyen, sino que muchas veces se entrelazan, mostrando la riqueza y complejidad del borrado como herramienta crítica y poética.

5.1 *Borrar como estrategia visual y política de resistencia*

Lejos de eliminar sin más, borrar implica interrumpir narrativas, cuestionar archivos y reinscribir subjetividades silenciadas. No supone una desaparición total, sino una forma de hacer visible desde la ausencia y la fragilidad. Didi-Huberman plantea que «toda imagen es un síntoma, es decir, la huella visible de algo que ha sido reprimido, desplazado o borrado» (2004, p. 46). Desde esta perspectiva, el borrado se entiende como una huella activa de memoria, un modo de decir desde el silencio. Derrida desmonta la «supuesta transparencia del archivo» (1995/1997, p. 90), recordando que todo archivo implica tanto selección como exclusión. Así, borrar en el arte puede leerse como un gesto que visibiliza las operaciones de poder que regulan la memoria: lo que se conserva, lo que se borra y quién lo decide. Griselda Pollock (2013), por su parte, propone pensar el archivo desde el deseo, la pérdida y la subjetividad, entendiendo el borrado como una inscripción afectiva donde emergen experiencias periféricas o negadas.

El arte del borrado transforma la imagen en un campo de tensiones entre lo visible y lo borrado, entre lo oficial y lo silenciado. Jones (2006) señala que muchas prácticas efímeras y performativas rompen con la lógica de acumulación, proponiendo una memoria que se disuelve, reaparece y deja restos.

En algunas obras, borrar se asocia al duelo. Es el caso de Doris Salcedo cuya obra habla de «materializar el duelo» con gestos mínimos que inscriben la pérdida en los objetos cotidianos (Schneider, 2017, p. 45). Por ejemplo, su obra *Atrabiliarios* (1992–2004), está compuesta por una serie de zapatos de personas desaparecidas empotrados en muros cubiertos con una membrana de piel animal translúcida. El borrado se sitúa aquí entre el trauma y la persistencia.

Otras artistas como Nancy Spero y Anna Maria Maiolino trabajan con trazos frágiles, casi borrados, inscribiendo el cuerpo como resistencia. Para Spero, dibujar era escribir contra el olvido de las mujeres en la historia del arte (Jones, 1998, p. 38).

En el contexto latinoamericano, el borrado ha sido una estrategia para denunciar violencias históricas. El colectivo argentino Etcétera, ha intervenido imágenes institucionales para visibilizar ausencias provocadas por la violencia estatal. María Iovino (2017), al estudiar el arte colombiano, recuerda que «la desaparición no es solamente una condición del cuerpo, sino también del relato: hay cuerpos que desaparecen, pero también relatos que se silencian». En esta línea, borrar también puede leerse como un acto de hospitalidad que abre el espacio a otras voces, memorias y saberes. Como Suely Rolnik (2018) sostiene, «la resistencia no consiste en oponerse frontalmente al poder, sino en desactivar sus dispositivos de captura y abrir grietas donde puedan nacer otras formas de vida y de saber» (p. 112).

Todos estos ejemplos muestran cómo el acto de borrar se convierte en una práctica crítica que transforma el lenguaje visual. La fragilidad se vuelve fuerza, la interrupción permite nuevos relatos, y la desaparición ya no significa olvido, sino otra forma de recordar.

5.2 *El trazo inestable: dibujo, archivo y memoria en William Kentridge*

En los últimos años, hemos asistido a una transformación en la forma de entender el trazo en el dibujo. Ya no se busca una forma definitiva ni cerrada, sino que se valora el proceso, el residuo, la huella en movimiento. El trazo se convierte en una memoria activa, en algo que no se fija, sino que se transforma. Borrar, reaparecer, modificar: cada gesto habla de un tiempo no lineal, de una subjetividad inestable y de un archivo entendido no como contenedor, sino como campo de disputa. En este contexto, borrar no significa negar, sino volver visible lo que persiste desde la fragilidad.

Este enfoque encuentra una de sus expresiones más potentes en la obra de William Kentridge, que ha desarrollado un lenguaje visual propio a partir del dibujo con carboncillo sobre papel, que borra y redibuja sistemáticamente para componer sus animaciones. Cada fotograma implica un cambio donde el trazo se modifica y reaparece sobre la misma superficie. Como él mismo explica, el carboncillo le permite construir y deshacer la imagen como si estuviera esculpiendo el tiempo (Kentridge, 2014, p. 32). De ese proceso nace una imagen palimpséstica, donde las huellas anteriores no desaparecen del todo, sino que persisten como sombras de lo que fue. La obra se vuelve un archivo vivo, una memoria en constante revisión. En obras como *Felix in Exile* (1994), *History of the Main Complaint* (1996) o *Other Faces* (2011), Kentridge aborda el trauma del apartheid a través de la fragilidad de la imagen. El borrado se convierte en una estrategia política. Didi-Huberman (2013) habla de estas imágenes como ruinas del pasado, como fragmentos de una historia que no se puede cerrar. El trazo inestable se convierte así en una forma de archivo

que no documenta, sino que interroga. Su técnica manual, alejada de lo digital, refuerza esta poética del residuo: el polvo del carboncillo, las manchas, los rastros en el papel como signos del paso del tiempo, como marcas de una memoria que no es lineal ni progresiva, sino conflictiva y discontinua. Para Jean-Luc Nancy (2005, p. 63), el trazo es apertura de sentido, no su cierre. Esta idea se encarna perfectamente en estas obras, donde lo que vemos no es solo imagen, sino el proceso de su formación y los restos de su transformación.

En *The Refusal of Time* (2012), Kentridge lleva esta reflexión más allá, creando una instalación multimedia donde el dibujo animado convive con la performance, el sonido y la escultura. Foster (2004, p.12) señala que Kentridge convierte el archivo en teatro, haciendo visible la tensión entre lo que se recuerda y lo que se borra. El carboncillo, con su cualidad frágil y fácilmente borrable, refuerza esta estética de la impermanencia. Como apunta Jones (2006, p. 184), el trazo en su obra no afirma, sino que pregunta. Borrar, entonces, se vuelve un gesto ético: no se trata de imponer una verdad, sino de abrir espacio para lo que fue silenciado, para lo que aún no ha sido dicho.

En lugar de ofrecer una verdad cerrada, Kentridge nos confronta con la incertidumbre, con la necesidad de volver a mirar. Cada modificación es hecha a mano, lo que implica una inscripción del cuerpo del artista en la obra. El dibujo se vuelve performativo, cada huella es también un residuo del gesto, una memoria del movimiento. Su obra se sitúa en una zona intermedia entre el dibujo y la acción, entre el archivo y la experiencia vivida. En ella, borrar no es olvido, sino apertura: abrir una herida por donde el pasado vuelve a respirar.

5.3 *Tacita Dean y Robert Rauschenberg: entre lo efímero y lo conceptual*

Las obras de Dean y Rauschenberg ofrecen otras dos aproximaciones paradigmáticas al borrado como gesto estético y político. Aunque desde lenguajes y contextos distintos, ambos comparten un interés por el rastro, la desaparición y el proceso como formas críticas de significado. En lugar de buscar la permanencia de la imagen, sus trabajos habitan el umbral entre lo visible y lo ausente, proponiendo una estética de lo transitorio.

Rauschenberg llevó este gesto al extremo en su célebre *Erased de Kooning Drawing* (1953), cuando pidió a Willem de Kooning uno de sus dibujos con la intención expresa de borrarlo. Durante semanas, eliminó meticulosamente cada trazo del original hasta reducirlo a una casi imperceptible huella. No fue un acto destructivo, sino profundamente reflexivo: un punto de partida del arte conceptual donde la ausencia se convierte en imagen. La obra, un papel prácticamente vacío, fue enmarcada e identificada mediante una cartela manuscrita realizada por Jasper Johns con el siguiente texto: «Erased de Kooning Drawing, Robert Rauschenberg, 1953» (Tomkins, 2005). *Este rótulo, lejos de ser un simple título, actúa como una inscripción que otorga legitimidad a lo borrado, convirtiéndolo en presencia simbólica.* Como señala Craft (2013), la obra despliega así una tensión entre el homenaje y la cancelación, entre la desaparición material y su reinscripción crítica. Para Craig

Owens (1980), este tipo de gesto no elimina el significado, sino que lo desplaza, hacia una lógica diferente, la del archivo entendido como palimpsesto.

Tacita Dean, por otro lado, construye una poética del tiempo, el azar y la fragilidad con materiales efímeros como la tiza sobre pizarra. En obras como *Fatigues* (2012), traza montañas que remiten a la desaparición de los glaciares en Afganistán, evocando paisajes que ya no existen o que están a punto de desaparecer. Sus dibujos, que pueden borrarse con un solo gesto, convierten el soporte en metáfora de lo transitorio. Como ella misma ha señalado, le interesa que la imagen no tenga asegurada su permanencia: para ella, dibujar y borrar son gestos equivalentes dentro del proceso artístico (Dean, 2013). Su enfoque plantea así una tensión constante entre lo que aparece y lo que se desvanece.

Ambos artistas proponen una concepción del archivo que se aleja de la lógica acumulativa y cerrada de la memoria institucional. En lugar de conservar para fijar, trabajan desde la fragilidad, desde lo que desaparece o se transforma. Foster (1996) llama a esto «impulso archivístico», una tendencia en el arte contemporáneo a trabajar con huellas y restos desde una lógica discontinua y abierta. Tanto *Erased de Kooning Drawing* como *Fatigues*, activan formas de archivo donde el borrado no anula, sino que cuestiona. La memoria deja de ser un depósito cerrado para convertirse en un espacio fracturado, donde incluso el vacío tiene sentido. El uso de materiales frágiles como la tiza, el papel o la pizarra, refuerza esta estética de lo inestable. En Dean, la tiza es una metáfora de lo que desaparece lentamente; en Rauschenberg, el papel borrado testimonia una acción irreversible que convierte la acción en documento. Ambos proponen imágenes que no buscan imponerse, sino que se ofrecen al tiempo, al desgaste, a la mirada atenta. Su poética del borrado no solo subvierte las convenciones del arte moderno, sino que también pone en crisis las nociones de originalidad, autoría y permanencia.

Desde lenguajes distintos, pero con una sensibilidad compartida, Dean y Rauschenberg convierten el acto de borrar en una herramienta generativa, una forma de reinscribir crítica y poéticamente los propios límites de la representación. Mientras en uno, el trazo borrado interpela a la historia del arte y sus jerarquías simbólicas, en la otra, el borrado despliega una ética de la desaparición ligada al cuidado y a la conciencia de lo perecedero. En ambos casos, borrar no es negar, sino abrir. Es una manera de pensar la imagen desde la ausencia, de contar a través del vacío. Sus obras no se cierran en una forma definitiva, sino que dejan abiertas zonas de duda, espacios porosos donde lo visible se entrelaza con lo que ya no está. Al mostrarnos lo que se desvanece, nos invitan a mirar de otro modo: no solo lo que vemos, sino lo que desaparece ante nosotros. En sus manos, borrar es activar otra forma de sentido.

5.4 *Cecilia Vicuña: borrar como acto ritual y ecológico*

La práctica artística de Cecilia Vicuña parte de una concepción del arte como ritual: un gesto de sanación, resistencia y cuidado que opera desde la fragilidad, el despojo y la desaparición. En su obra, el acto de borrar no se presenta

como negación, sino como una forma de abrir un espacio para dialogar con lo efímero y con lo que ha sido históricamente silenciado: los saberes indígenas, las memorias del territorio, las lenguas en extinción.

Desde los años 60, la artista ha desarrollado una producción interdisciplinar que combina poesía, instalación, performance y acciones efímeras. Su obra se nutre de tradiciones andinas y cosmovisiones indígenas, integrando elementos naturales como hilos, lana, semillas, hojas, agua o tierra. Esta poética del hilo, cargada de memoria, desaparición y sutileza, atraviesa buena parte de su obra. La artista trenza recuerdos personales con saberes ancestrales, entrelazando lo íntimo y lo colectivo a través de un hilo rojo que no solo conecta historias, sino también aquello que ha sido invisibilizado o silenciado (Vicuña, 2013). Muchas de sus intervenciones son construcciones mínimas, hechas con materiales encontrados, que el viento puede deshacer, que el tiempo puede borrar. En palabras de la propia artista: «trabajo con lo que está a punto de desaparecer» (Vicuña, 2012, p.12). La desaparición no es aquí sinónimo de vacío, sino de transformación.

En obras como *Balsa Snake Raft to Escape the Flood* (2018), presentada en Documenta 14, Vicuña construye una embarcación simbólica con materiales naturales, evocando las migraciones forzadas y los desastres ecológicos. La fragilidad de los elementos (palos, cuerdas y ramas) es parte del mensaje: todo puede desaparecer, pero también renacer desde el gesto artístico. En *Cloud Net* (Vicuña,1999), una red hecha de hilos suspendidos en el espacio, la obra parece desvanecerse según la luz, el viento o el punto de vista del espectador. El borrado ocurre en la percepción: la obra se funde con el entorno y activa una poética de la invisibilidad que rechaza la monumentalidad y apuesta por lo imperceptible como acto político.

El gesto de borrar en Vicuña también se conecta con las desapariciones forzadas en América Latina. En su obra de 1984, *Palabrarmas,* la artista descompone palabras en sílabas, las deshace y las transforma en poemas visuales que denuncian la represión política (Vicuña, 2010). Aquí el lenguaje mismo es borrado para ser resignificado. Como señala Bryan-Wilson (2019), su obra convierte la desaparición en una forma de conocimiento encarnado, una manera de habitar la pérdida sin anularla (p. 214). Su escritura poética también refleja este borrado simbólico. Palabras que se entrecortan, signos que se desdibujan, trazos que no se fijan, todo evoca una comunicación quebrada, una lengua que lucha por sobrevivir.

En este contexto, el acto de borrar adquiere una dimensión lingüística, performativa y decolonial. Su trabajo dialoga con propuestas como las de Silvia Rivera (2010), quien propone pensar desde las grietas, desde los residuos de las culturas colonizadas. Vicuña materializa estas grietas en obras que no pretenden restaurar una totalidad perdida, sino convivir con la fractura. En su obra, la fragilidad es fuerza, el silencio es lenguaje, y el borrado es resistencia. Sus gestos mínimos, como atar un hilo, susurrar una palabra, o dejar que una obra se disuelva, constituyen una estética de la desaparición entendida como cuidado. En tiempos de colapso ecológico y de violencia estructural, el arte de Vicuña nos invita a detenernos, a escuchar lo que se desvanece, a cuidar lo que está en peligro de desaparecer, y a resistir desde lo sutil, lo frágil y lo imperceptible.

6. Conclusiones

El análisis del acto de borrar en el arte contemporáneo ha mostrado que este gesto puede ser mucho más que la simple eliminación de una imagen o un trazo. Lejos de reducir o restar, borrar se convierte en una herramienta estética, conceptual y política capaz de cuestionar los relatos dominantes, los archivos cerrados y las formas tradicionales de representar.

A través de las obras de artistas que integran el borrado como parte esencial de su lenguaje, desde gestos performativos hasta el uso de materiales efímeros, se ha puesto en evidencia que borrar no significa callar, sino decir de otro modo. Es una presencia que se manifiesta desde la ausencia. Lo vemos en el trazo inestable del carboncillo, en las pizarras que se desvanecen, en las palabras que se fragmentan para adquirir nuevos sentidos, o en los cuerpos que se activan como archivos vivos, portadores de una memoria vulnerable.

Estas prácticas nos invitan a pensar el dibujo contemporáneo como un campo expandido, donde fragilidad, desgaste y transitoriedad no son defectos, sino lenguajes. Las obras de Kentridge, Dean, Rauschenberg y Vicuña lo demuestran: no buscan conservar intacto el pasado, sino hacer hablar a las huellas, activar lo que persiste, interpelar el presente desde lo que parecía perdido. El borrado se convierte así en un gesto radical, capaz de cuestionar el archivo como herramienta de control, y de imaginar formas más abiertas, sensibles y colectivas de recordar y narrar.

Con todo ello, puede afirmarse que borrar, en el arte contemporáneo, es también una forma de dibujar. Dibujar lo que no se ve, lo que se pierde, lo que insiste desde la fragilidad. Esta poética del desdibujamiento no cancela, sino que transforma. En un tiempo de sobreproducción visual, de saturación de imágenes y discursos, estos gestos mínimos nos proponen otras formas de mirar, de recordar y de resistir desde lo leve, lo imperceptible y lo vulnerable.

Referencias

Assmann, A. (2011). *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives.* Cambridge University Press.

Bryan-Wilson, J. (2019). *Fray: Art and Textile Politics.* University of Chicago Press.

Butler, J. (2004). *Undoing Gender.* Routledge.

Craft, C. (2013). *Robert Rauschenberg.* Phaidon Press.

De Zegher, C. (Ed.). (2003). *The Stage of Drawing: Gesture and Act. Selected from the Tate Collection.* Tate Publishing.

Dean, T. (2012). *Fatigues.* [Instalación]. *Documenta 13*, Kassel, Alemania.

Dean, T. (2013, septiembre). Interview with Tacita Dean. *Frieze, 157*, 40-45. https://www.frieze.com/magazines/frieze-magazine/issue-157

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana* (E. González, Trad.). Trotta. (Obra original publicada en 1995).

Dexter, E. (Ed.). (2005). *Vitamin D: New Perspectives in Drawing.* Phaidon.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto.* Paidós.
Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición.* A. Machado Libros.
Foster, H. (1996). *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century.* MIT Press.
Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October,* 110, 3-22. https://doi.org/10.1162/0162287042379847
Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber.* (Garzón, E. Trad.). Siglo XXI (Obra original publicada en 1969).
Groys, B. (2008). *Obra de arte total Stalin.* (Navarro, D. Trad.). Akal. (Obra original publicada en 1987).
Iovino, M. (2017). *Arte y archivo en Colombia: imágenes para la memoria y la resistencia.* Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
Jones, A. (1998). *Body Art: Performing the Subject.* Univ. of Minnesota Press.
Jones, A. (2006). *Self/Image: Technology, representation and the contemporary subject.* Routledge.
Kentridge, W. (1994). *Felix in Exile* [Animación]. William Kentridge Studio.
Kentridge, W. (1996). *History of the Main Complaint* [Animación]. William Kentridge Studio.
Kentridge, W. (2011). *Other Faces* [Animación]. William Kentridge Studio.
Kentridge, W. (2012). *The Refusal of Time* [Instalación]. Documenta 13, Kassel.
Kentridge, W. (2014). *Six Drawing Lessons.* Harvard University Press.
Nancy, J. L. (2005). *The Ground of the Image.* Fordham University Press.
Owens, C. (1980). The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. *October,* 12, 67-86.
https://doi.org/10.2307/778575
Pollock, G. (1998). *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories.* Routledge.
Pollock, G. (2013). *After-affects|After-images: Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum.* Manchester University Press.
Rancière, J. (2004). *El desacuerdo: Política y filosofía.* Ariel.
Rauschenberg, R. (1953). *Erased de Kooning Drawing* [Dibujo]. San Francisco Museum of Modern Art.
Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido.* Trotta.
Rivera, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.* Tinta Limón.
Rolnik, S. (2018). *Esferas de insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente.* Tinta Limón.
Schneider, M. (2017). *Doris Salcedo: The materiality of mourning.* Harvard Art Museums. Yale University Press.
Tomkins, C. (2005). *Off the wall: A portrait of Robert Rauschenberg.* Picador.
Vicuña, C. (1999). *Cloud Net* [Instalación]. Bienal de la Habana, Cuba.
Vicuña, C. (2010). *Palabrarmas.* Lom Ediciones.
Vicuña, C. (2012). *Spit Temple: The Selected Performances of Cecilia Vicuña.* Ugly Duckling Presse.
Vicuña, C. (2013). *Read Thread: The Story of the Red Thread.* Sternberg Press.
Vicuña, C. (2018). *Balsa Snake Raft to Escape the Flood* [Instalación]. Documenta 14, Kassel y Atenas.

31

EL *LAGER* COMO HETEROTOPÍA Y NO LUGAR

David Serrano Blanquer
STREAM, FCRI Blanquerna, URL

1. Introducción

El presente artículo analiza el *lager* como una construcción espacial radical que puede ser leída en términos de heterotopía y no lugar, al tiempo que integra la noción de institución total para comprender la lógica de su funcionamiento interno y el impacto en la subjetividad de los prisioneros.

Los campos de concentración nazis han sido abordados desde múltiples disciplinas. Sin embargo, una perspectiva que permanece insuficientemente explorada es el análisis interdisciplinar del *lager* como un espacio deliberadamente diseñado y construido siguiendo unos criterios muy definidos y cuya lógica trasciende la mera reclusión. Partiendo de la literatura testimonial de supervivientes, este artículo se propone estudiar su dimensión espacial desde un marco que pone el espacio humano en el centro del análisis. Adoptamos para ello como punto de partida la geocrítica de Bertrand Westphal, que se enfoca en «sonder les espaces humains que les arts mimétiques agencent par et dans le texte, ainsi que les interactions culturelles qui se nouent sous leur patronage» (Westphal, 2007, p. 17). Este marco analítico nos permite examinar el *lager* no sólo como un elemento estrictamente geográfico, sino como un espacio vivido, percibido y, fundamentalmente, verbalizado y textualizado por quienes lo padecieron.

Desde este enfoque espacial, el estudio demostrará que el diseño y funcionamiento del *lager* se fundamentan, en buena medida, en su condición de heterotopía. Michel Foucault define estos espacios como «contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas» (Foucault, 2010, p. 69-70). Se argumentará que el *lager* es un constructo mimético y perverso de la realidad exterior, diseñado para suplantarla y, con ello, corregir o eliminar las existencias que contravienen el nuevo orden impuesto por el Reich.

La articulación de este espacio heterotópico con la experiencia subjetiva de los prisioneros permite, además, introducir una segunda dimensión analítica: la del no

lugar. Para Marc Augé, el no lugar se opone al lugar antropológico y «no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud. No hay espacio para la historia si no es bajo la forma espectacularizada de la evocación» (Augé, 2000, p. 107).

La deportación y la provisionalidad extrema de campos de tránsito como Westerbork o de exterminio como Treblinka —ambos con una existencia estrictamente delimitada en el tiempo, con fecha de inicio y de clausura— convierten el *lager* en la ejemplificación del no lugar: un contra-emplazamiento, físico y simbólico, que opera como un entorno desarraigado, provisional y anónimo. A esta categoría pertenecen también los campos de concentración con funciones híbridas o cambiantes, como Auschwitz, Mauthausen o Gusen, donde la represión, la explotación y el exterminio coexisten en un mismo dispositivo espacial. En todos ellos, el internamiento es percibido por los prisioneros como un pasaje sin identidad ni destino claro: hacia la reinserción forzosa en un nuevo orden (en determinados casos), hacia la aniquilación sistemática o simplemente hacia la desaparición. Esta lógica de tránsito absoluto, sin relación ni memoria, refuerza la caracterización del *lager* como paradigma del no lugar.

Ahora bien, estas coordenadas espaciales no pueden desvincularse de las estructuras de poder y organización interna que rigen la vida cotidiana en el *lager*. En este punto, resulta estratégico integrar la noción de institución total formulada por Erving Goffman, que permite analizar el campo como un sistema cerrado y autorregulado, diseñado para controlar, uniformar y quebrar la subjetividad de los internos. Tal como señala el autor, una institución total es un espacio donde:

> Se han roto las barreras que separan de ordinario tres ámbitos de la vida —el de dormir, el de jugar y el de trabajar— y donde todas las fases de la actividad diaria se desarrollan en el mismo lugar y bajo una única autoridad. (Goffman, 2001, p. 21)

Si bien este último concepto ya ha sido aplicado por Goffman indiciariamente al contexto de los campos de concentración nazis a partir de un único testimonio, el del sobreviviente Eugen Kogon, la aportación fundamental de esta investigación reside en su inédita triangulación teórica y la diversidad de relatos analizados. La articulación de Goffman, Foucault y Augé permite analizar un corpus testimonial que recoge una multiplicidad de experiencias (campos de tránsito, concentración y exterminio), grupos de pertenencia (judíos, gitanos, republicanos españoles, resistentes franceses, bielorusos), perspectiva de género (mujeres judías, mujeres republicanas, mujer gitana y mujer bielorusa), orientación sexual (homosexuales), e incluso realidades situadas tan en el extremo del no lugar como la del *Sonderkommando*, un grupo de trabajo forzado integrado por prisioneros, encargado de operar las cámaras de gas y los hornos crematorios. Su función, esencial en la maquinaria del genocidio, se mantenía en el más estricto secreto: sus integrantes eran periódicamente ejecutados por las SS para evitar cualquier posibilidad de testimonio o filtración acerca de las tareas que realizaban. Esta articulación inédita es la que desvela la complejidad del *lager* como dispositivo de aniquilación a través de la construcción de un espacio tan real como situado en los márgenes de la cotidianidad.

A continuación se presenta la tabla metodológica (Tabla 1) que constituye el punto de partida estructurado del análisis. En ella se recogen citas literales significativas de cada autor o autora del corpus, vinculadas a los tres conceptos clave del estudio: institución total, heterotopía y no lugar. Esta tabla fundamenta el desarrollo del apartado «4. Resultados».

Autor/a	**Institución total**	**Heterotopía**	**No lugar**
ZALMEN GRADOWSKI	«Se acerca el nuevo padre del *lager.* Recordad que tenéis que convertiros en autómatas y moveros según nuestra voluntad.»	«Parecía que el mundo tenía un cielo para todos los pueblos y uno -aparte- sólo para nosotros. Y la luna, seguro que hay dos. Una luna amorosa y tierna para los pueblos, y una luna que es cruel y brutal para nosotros.»	«Aquí rige una férrea disciplina. Es un campo para palmarla, es una isla muerta. La persona no llega aquí para vivir sino para hallar la muerte, unos antes, otros después. La vida no arraiga en este lugar, es la residencia de la muerte. No somos capaces de entender el nuevo lenguaje.»
PRIMO LEVI	«Porque ya no hay nada que hacer y nos sentimos fuera del mundo y lo único que nos queda es obedecer»	«Tenemos una idea de la topografía del *lager*; está constituido por 60 barracones de madera, cocinas de ladrillo, una fábrica; barracones de las duchas y las letrinas; enfermería y ambulatorio, el *block* de los sarnosos, el de los *Prominenz*, el de los arios políticos o criminales, la *Kantine*, la oficina de trabajo y el prostíbulo.»	«Para el civil que haya cometido delitos, el *lager* es un castigo; si no muere de cansancio o enfermedad, puede volver entre los hombres. Para nosotros, el *lager* no es un castigo, no se prevé un término, no es otra cosa que el género de existencia asignado, sin límites de tiempo, en el seno de un organismo social germánico.»
IMRE KERTÉSZ	«Se formó una columna, sólo de hombres, dispuestos regularmente en filas de cinco, que avanzaba lentamente, uniformemente, paso a paso, siempre hacia adelante. Una especie de examen de aptitud. Todo se movía, todo funcionaba, cada uno en su sitio, con precisión, con serenidad, como máquina bien engrasada.»	«El lugar donde se asfixiaba a los niños era muy bonito, se encontraba entre pastos de césped, bosquecillos y parterres, por eso me daba la impresión de que se trataba de una broma, una especie de inocentada de estudiantes.»	«Estábamos a las puertas de una nueva vida. Sonaba sin parar la pregaria judía en honor a los difuntos, un 'Kaddish'. Como si hubiera llegado el momento esperado desde hacía mucho tiempo, aquel instante victorioso de la muerte.»

CHARLOTTE DELBO	«Las columnas forman cuadrados. Diez por diez, de diez en fondo. Un cuadrado tras otro. Un damero gris. Los cuadrados perfectos dibujan quince mil mujeres en la nieve.»	«El comandante del campo vive muy cerca, fuera de las alambradas. Una casa de ladrillo con un jardín de rosales y césped, begonias de colores brillantes en cajas pintadas de azul. Entre la hilera de rosales y las alambradas pasa el camino que lleva al horno crematorio. De la chimenea sale humo todo el día.»	«Había compañeras que durante días habían tenido hambre y sed, sobre todo sed. Encerradas con agonizantes y locas, esperaban el turno para la agonía o la locura. Las obligaban a salir por la mañana a porrazos. Las vivas debían arrastrar hasta el patio a las que habían muerto por la noche. Las vivas volvían a entrar..»
ETTY HILLESUM	«Almacenes de cargamento humano arrancados de su existencia cotidiana, escenario abierto y ventoso: Westerbork. Preferiría ir a Polonia, así la situación terminaría rápidamente, en tres días habría pasado todo… Ya no tiene sentido seguir alargando esta existencia degradante.»	«En Westerbork se va formando una sociedad estable que reúne los elementos con que debe contar una comunidad humana. No se ha creado una sociedad de crecimiento orgánico sino donde se pueden reconocer todos los aspectos, clases, oposiciones y corrientes de la sociedad.»	«Es un simple campamento de paso (con casas de reposo, cárceles o campos penitenciarios) porque seremos deportados hacia un destino desconocido. Creo que volveré pronto y me dejaré liquidar en un matadero de primera clase. No hay nada que hacer.»
ROBERT ANTELME	«En Gandersheim nuestros responsables eran nuestros enemigos. El horror ahí es oscuridad, falta absoluta de referencias, soledad, lento aniquilamiento. A los presos se nos ve como a personajes mecánicos. No tenemos peso, no tenemos influencia sobre las cosas. No ser nada. Uno más entre otros mil.»	«La población de Buchenwald estaba constituida por un pueblo de subalternos de SS. Acabábamos de llegar a esta ciudad, Buchenwald, que ellos habían construido: con chimenea edificada por ellos, que habían arrancado a los bosques y que les había costado miles de compañeros.»	«Los SS piensan que podrán con nosotros gracias al tiempo, la muerte está en el tiempo. Hasta ahora se las han arreglado para hacernos vivir en unas condiciones tales que la muerte nos llegaba por sí sola.»

JORGE SEMPRÚN	«Las ceremonias rituales y purificadoras el día de mi llegada a Buchenwald: nos tiraban piezas de ropa a medida que íbamos pasando, pantalones, chaquetas, zuecos, de tallas escogidas al azar, pocas veces acertaban. En Buchenwald, los SS, los kapos, los soplones, los torturadores sádicos, formaban parte de la especie humana al mismo título que los más puros de nosotros, las víctima.»	«Muy pronto, cuando hayan franqueado los pocos metros que les separan de la puerta monumental ya no tendrá sentido decir algo que es inimaginable, pero se hace imposible imaginar lo que va a revelarse como perfectamente real. Nada es verdad salvo el humo del crematorio de Buchenwald, el olor a carne quemada, el hambre, los bastonazos, la fetidez fraternal de las letrinas.»	«Este campo de Buchenwald era un balneario, era la frase que nos tiraban en cara los veteranos cuando comparaban sus años terribles de 1937 a 1942. Ninguno había estado suficientemente vivo para arriesgarse a imaginar un porvenir.»
JOAQUIM AMAT-PINIELLA	«Los SS dirigían las maniobras de organización: se cuadraban, se quitaban la gorra y dejaban al descubierto sus cabezas rapadas. Con gestos tan mecánicos que llegaban a la parodia. Aquí todo está prohibido y los castigos son muy severos, la menor falta se castiga con la vida.»	«El recinto exterior de las dependencias resonaba irreal, mera reproducción de cartón-piedra. Los presos tendían a pensar en aquel reducto de muerte y sufrimiento como en una especie de pueblo, imagen deformada de la sociedad exterior. Un pueblo monstruoso, parodia trágica y grotesca, pero que seguía reteniendo los rasgos esenciales de un pueblo.»	«El campo era la muestra de una crueldad refinada, aquello era peor que la misma muerte. El supuesto destino de trabajo se convirtió en camino hacia la muerte para familias enteras.»
NEUS CATALÀ	«Así empezaba en Ravensbrück la llamada vida de 'chateau'. Eran los días de cuarentena, en los que progresivamente pasaríamos a ser un esclavo más. Todas uniformadas, enfermas, feas y hechas unas piltrafas. Prohibido cantar, hablar en el ir y venir, en el trabajo. Prohibido reír. Todo estaba prohibido. Mañana y tarde nos decían: 'seréis todas ahorcadas.'»	«Entre dos filas de barracas, que formaban una calle, desfilamos hacia el *block*; al final del campo, quinientas de nosotras; las otras quinientas, al barracón 32. Barracón 22, a tu izquierda los váteres atascados, enfrente los lavabos; a cada lado, un comedor y un dormitorio para 100 personas.»	«Con 10 SS y sus 10 ametralladoras, 10 *aufseherin* y 10 *schlage*, con 10 perros lobos dispuestos a devorarnos, empujadas bestialmente, hicimos nuestra entrada triunfal en el mundo de los muertos.»

MERCÈ NÚÑEZ TARGA	«Todo estaba prohibido. No podíamos hablar, movernos, sólo trabajar y obedecer.»	«Vimos casitas muy monas, con flores, con niños rubios de mejillas sonrosadas. ¡Qué terrible ironía! Aquellas casitas benditas eran los hogares de nuestros verdugos, los SS; aquellos niños, los hijos de los monstruos.»	«Llegó un transporte de mujeres soviéticas. Las colocaron en filas, fuera, invierno. Al día siguiente seguían de pie. Cuando regresamos por la noche, seguían en el mismo lugar. Al día siguiente, casi todas estaban muertas.»
CEIJA STOJKA	«En Auschwitz yo creía que todo era Auschwitz, que no existía ninguna otra cosa. En esa sociedad todo nos estaba prohibido, excepto morir. Y dependía de nosotros lo que hiciéramos con ese poco de vida, si queríamos morir o luchábamos»	«En un lado los pobres prisioneros del campo, nosotros, y en el otro los nazis con caras rellenas, mejillas redondas y botas relucientes. Era tan fea la estructura que sostenía las casetas, gigantesca, no como una atalaya de guardabosques a esperar que pase un animal.»	«Era un campo para mandarnos al otro barrio. Nos agarraban para comprobar si éramos auténticos, si vivíamos; no podían comprender que viviéramos entre cadáveres ni que entre los muertos hubiese vivos.»
VIOLETA FRIEDMAN	«Me llamaba mucho la atención ver que aquellas mujeres checoslovacas tenían el pelo largo, y vestían ropas más decentes, y había niños y ancianos viviendo con ellas e incluso hombres; era un experimento de los nazis.»	«Las condiciones de Auschwitz eran idóneas: estaba oculto a las miradas indiscretas, rodeado por un bosquecillo, tenía una estación de tren y se encontraba cerca de un río.»	«Nadie, en el tren, sabía cuál era nuestro destino. Todos estábamos condenados al mismo destino final, la muerte; la condena podía ser inmediata, o aplazarse en el tiempo, precedida por una etapa de esclavitud.»
JOSEF KOHOUT	«El triángulo rosa que llevábamos los homosexuales era más grande que los demás, para que se nos pudiera reconocer claramente. Éramos la escoria de la sociedad en el *lager*, junto con judíos y gitanos. Con bofetones y puñetazos me obligaron a practicar felaciones; introducían con fuerza sus miembros en mi boca varias veces por día. Pensaban que como sarasa tenía que sentir el mismo placer que ellos.»	«Cuando llegamos a Sachsenhausen vimos el área de prisioneros, un gran número de barracas de madera, separadas por amplias calles y la cocina, lavandería, enfermería, el depósito de cadáveres o el crematorio; la gran explanada donde se desarrollaban las peores brutalidades. Junto al portón de entrada, oficinas y celdas de arresto, rodeado por alambradas. Fuera estaban las residencias SS, lugar agradable y cuidado.»	«Como si fuéramos ganado nos trasladaron a Sachsenhausen en un tren de carga, con vagones celda para los criminales; a mí me metieron en una de esas celdas por ser homosexual. Me obsesionaba una sola idea: la determinación de vivir, de sobrevivir a toda costa en aquel infierno pensado para matarnos, más aún a los homosexuales.»

PIERRE SEEL	«Los deportados homosexuales ya estaban marcados con el triángulo rosa, en el campo de Schirmeck nunca lo tuve; sí en cambio en Struthof. Constaté que el control del campo era perfecto y que cualquier veleidad de revuelta era sofocada en el acto.»	«Procedente de Mulhouse, un furgón se presentó a la entrada del campo de Schirmeck. Vimos barracones rodeados por doble cerco de altas alambradas. En las esquinas, torretas con hombres armados. Bajamos con la muerte en el alma. Nos esperaba una lluvia de golpes, el terror se apoderó de nosotros.»	«No éramos más que gentuza y era ardua la tarea de reeducarnos: el delito sexual es una carga adicional en la identidad carcelaria. Me aterrorizaba cada vez que los altavoces citaban mi nombre, porque a veces era para practicar sobre mí monstruosidades experimentales por ser homosexual.»

Tabla 1. Citas temáticas de los autores seleccionados a partir de las obras que constan en las Referencias bibliográficas finales. Fuente: Elaboración propia, 2025.

2. Objetivos

El objetivo principal de este estudio es demostrar que el *lager* fue concebido y gestionado como una heterotopía radical. A través del análisis de los relatos sobre su arquitectura, su normativa interna y su función dentro del proyecto nacionalsocialista, se buscará probar que no era un mero espacio de reclusión, sino un constructo mimético y perverso de la realidad exterior. El propósito es evidenciar cómo esta función de contra-espacio servía a una finalidad última: intentar corregir, aislar, esclavizar y, en su extremo, aniquilar sistemáticamente, los individuos considerados anómalos para el nuevo orden político, social, racial o sexual.

En segundo lugar, y en estrecha vinculación con lo anterior, se pretende analizar cómo esta estructura heterotópica generaba, para sus habitantes forzados, la experiencia paradigmática del no lugar. A partir de los testimonios de supervivientes, se examinará de qué modo la deportación, el despojo de la identidad y la temporalidad suspendida del *lager* (la «heterocronía» foucaultiana), configuraban un espacio de anonimato y tránsito. El objetivo es mostrar que el *lager* es percibido por los prisioneros como un no-espacio relacional, un corredor transitable hacia la represión, la explotación, la humillación, la deshumanización —«Es preciso endurecer el corazón, matar la sensibilidad, convertirse en un autómata que nada ve, nada siente y nada comprende» (Gradowski, 2006, p.162)— y la aniquilación definitiva.

Finalmente, el objetivo último de esta comunicación es integrar ambas perspectivas para argumentar que la eficacia del *lager* como dispositivo de deshumanización reside, precisamente, en esta condición dual. Se buscará demostrar que es en la tensión dialéctica entre el espacio hiperregulado y simbólicamente cargado de la heterotopía y el vacío existencial y relacional del no lugar, donde se consuma la voluntad de aniquilación del sujeto tanto intelectualmente como físicamente, una tesis que se sustentará en el análisis textual del corpus de supervivientes seleccionado.

3. Metodología

La presente investigación adopta una metodología cualitativa, centrada en el análisis textual comparado desde una perspectiva que combina la geocrítica y la sociología de los espacios. El estudio se basa en un corpus literario seleccionado de forma intencional y estratégica para reflejar la diversidad de experiencias dentro del sistema concentracionario nazi, en consonancia con lo que Westphal define como «un spectre de représentations individuelles aussi riche et varié que possible» (Westphal, 2007, p. 187). Para ello, se analizan los testimonios de supervivientes pertenecientes a distintos colectivos: de la comunidad judía: Primo Levi, Imre Kertész, Zalmen Gradowski, Etty Hillesum; de la comunidad gitana, muy olvidada académicamente todavía: Ceija Stojka; de los republicanos y republicanas de España: Jorge Semprún, Joaquim Amat-Piniella, Neus Català, Mercè Núñez Targa; de la Resistencia francesa: Robert Antelme, Charlotte Delbo; del colectivo de presos bielorrusos: Violeta Friedman; o de la comunidad homosexual: Josef Kohout y Pierre Seel.

El núcleo del procedimiento analítico consiste en vincular los relatos testimoniales con los conceptos teóricos que vertebran esta investigación: la institución total de Goffman como punto de partida, la heterotopía de Foucault y el no lugar de Augé. Se realizará una lectura crítica y atenta (*close reading*) de las obras seleccionadas para identificar pasajes, descripciones de espacios, del uso del tiempo, rutinas y reflexiones que puedan ser interpretados a través de estas categorías analíticas, explorando cómo cada autor o autora representa la realidad espacial, temporal y existencial del *lager*.

Como herramienta de partida, se diseñó la matriz de análisis (Tabla 1) que relaciona autores, fragmentos testimoniales y conceptos teóricos, con el fin de orientar la lectura e identificar correlaciones significativas. No obstante, el desarrollo interpretativo del apartado 4 trasciende esta estructura inicial, ya que se fundamenta en una lectura integral, crítica y contextualizada de los textos completos.

4. Resultados

4.1 *Enfoque geocrítico de los espacios del lager*

La aproximación geocrítica permite abordar el *lager* no sólo como un marco de acontecimientos, sino como un espacio vivido, encarnado, desde la experiencia individual de quienes lo habitaron. En este sentido, Bertrand Westphal propone un enfoque que articula múltiples puntos de vista individuales para construir una cartografía literaria: «L'espace étudié par la géocritique se donne ainsi comme un espace incarné, qui est posé à la confluence de plusieurs points de vue» (Westphal, 2005, p. 3).

Esta pluralidad de experiencias está sistematizada indiciariamente en la tabla metodológica incluida en la introducción (Tabla 1), donde se recogen los

catorce autores-supervivientes seleccionados y una cita representativa para cada uno en relación con los conceptos clave: institución total, heterotopía y no lugar. Como se muestra en dicha tabla, los autores abordan desde su experiencia vivida aspectos que permiten aplicar —aunque no de forma consciente ni sistemática— las categorías de análisis elegidas.

Desde esta perspectiva, el *lager* se presenta como un espacio habitado y habitable —aunque bajo condiciones extremas— y, por lo tanto, susceptible de ser interpretado como lugar de vida, por extrema — o imposible— que esta se convierta.

La geocrítica contempla precisamente esta condición paradójica del espacio literario: «La géocritique envisage l'espace non comme un simple décor mais comme un espace réel, vécu, expérimenté, qui interagit avec les représentations littéraires. Elle repose sur la multiplicité des regards, la spatio-temporalité et l'interdisciplinarité» (Westphal, 2007, p. 12). Los testimonios, aunque no reflexionen sobre conceptos teóricos explícitos —porque los desconocían o aún no existían en el momento de ofrecer su relato—, ofrecen descripciones y análisis, arraigados en la vivencia directa del campo, que permiten aplicar las categorías analíticas con plena pertinencia, dotándolas de contenido hasta ahora no vinculado. Por ejemplo, la superviviente judía Etty Hillesum narra la experiencia del *lager* como una escisión espacial profunda entre el interior y el exterior, entre lo propio y lo ajeno, lo cual remite directamente a la lógica de la heterotopía: «No se ha creado una sociedad de crecimiento orgánico sino donde se pueden reconocer todos los aspectos, clases, oposiciones y corrientes de la sociedad de hoy» (Hillesum, 2005, p. 58). Del mismo modo, el resistente Robert Antelme describe una cotidianidad regimentada y totalizadora que encaja perfectamente con la noción de institución total: «A los presos se nos ve como a personajes mecánicos. Vistos de cerca o de lejos no tenemos peso, no tenemos influencia sobre las cosas.» (Antelme, 2002, p. 77) .

Así, el trabajo geocrítico se construye como una «poétique de l'archipel», donde cada testimonio representa un islote que, articulado con los demás, permite visibilizar un continente de sentido esencializador, globalizador: «La géocritique correspondrait bel et bien à une poétique de l'archipel, espace dont la totalité est constituée par l'articulation raisonnée de tous les îlots» (Westphal, 2005, p. 5).

4.2 *El lager como institución total*

La noción de institución total, tal como fue formulada por Erving Goffman, permite comprender el funcionamiento interno del *lager* como un espacio cerrado, regulado y transformador de subjetividades. Según Goffman, una institución total se caracteriza por la ruptura de las barreras ordinarias que separan «de ordinario estos tres ámbitos de la vida: dormir, jugar y trabajar» (Goffman, 2001, p. 21); también por la presencia de una autoridad única que controla todos los aspectos de la existencia de los internos, en la misma línea de la descripción

que Augé hace del no lugar: «En el no lugar todo el mundo está bajo control inmediato» (Augé, 2000, p. 117), y que podemos ver ejemplificado en el testimonio de Pierre Seel: "Constaté que el control del campo era perfecto y que cualquier veleidad de revuelta era sofocada en el acto" (Seel, 2017, p.35).

Como se muestra en la Tabla 1, los autores del corpus describen, desde sus experiencias individuales, las características del *lager* en estrecha relación intuitiva con este modelo teórico. Sus testimonios evidencian el control absoluto, la pérdida de identidad y la reglamentación estricta de la vida cotidiana, elementos clave del concepto de Goffman. Robert Antelme lo expresa con contundencia al afirmar algo incompatible con cualquier lógica anterior: «En Gandersheim nuestros responsables eran nuestros enemigos» (Antelme, 2002, p. 10). Esta consideración de que quien los controla al mismo tiempo es el responsable de un destino irreversible evidencia la naturaleza totalizante del *lager.* En este sentido, Primo Levi describe la entrada en Auschwitz como un proceso de desposesión ritual que coincide con los mecanismos de iniciación descritos por Goffman: «El desposeimiento de toda propiedad, la pérdida del propio nombre, la desnudez física» (Goffman, 2001, p. 33). Levi rememora cómo los recién llegados eran despojados de su ropa, marcados con un número y sometidos a una lógica de «regimentación» que anula cualquier rastro de identidad anterior: «Porque ya no hay nada que hacer y nos sentimos fuera del mundo y lo único que nos queda es obedecer» (Levi, 2000, p. 22).

Este despojamiento no es sólo físico y simbólico, sino que tiene consecuencias directas en la percepción de uno mismo y en la relación con los otros. Charlotte Delbo testimonia cómo el miedo permanente a la muerte, a la delación o al castigo minaban la confianza interpersonal: «El corazón nos rebosaba el pecho. Cuando volvimos a oír los latidos del corazón a su ritmo habitual, nos sentimos tan intimidadas como al borde de la soledad» (Delbo, 2001, p. 121). La suspensión de códigos sociales descrita por Goffman —«El interno no puede confiar en sus compañeros, que son capaces de robarlo, agredirlo o delatarlo, con lo que se crea una situación de anomia» (Goffman, 2001, p. 71)— se traduce aquí en una dinámica de sospecha generalizada que desestructura cualquier vínculo social, como sentencia Delbo: «Estoy sola y tengo miedo» (Delbo, 2001, p. 148), pero también Pierre Seel: «En las pausas de trabajo me esforzaba en no hablar con nadie y me encerraba en una desesperada soledad» (Seel, 2017, p. 41).

Primo Levi, desde otro ángulo, recuerda cómo el sistema de trabajo forzado desprovisto de sentido lo convertía en una mera función del engranaje institucional: «Sucumbir es lo más sencillo, basta con cumplir órdenes que se reciben, no comer más que la ración, atenerse a la disciplina del trabajo y del campo. Sólo excepcionalmente puede durar más de tres meses.» (Levi, 2000, p. 98). Esta lógica encarna uno de los rasgos esenciales de la institución total: la supresión del yo autónomo. Como señala Goffman, «Las instituciones totales son el invernadero donde se transforma a las personas; cada una es un experimento natural sobre lo que puede hacérsele al yo» (Goffman, 2001, p. 27). En este sentido, el *lager* no es sólo un lugar de reclusión, sino una maquinaria de anulación del sujeto moral

(Levi, 2001), una experiencia límite de la subjetividad que lleva al límite del «umbral de lo humano» (Agamben, 2000), en el cual el individuo, sin dejar de estar biológicamente vivo, deja de ser reconocido como tal, y en el que la solidaridad está perseguida, como reconoce Robert Antelme: «Había que aniquilar en nosotros cualquier voluntad de organización colectiva, había que degradarnos» (Antelme, 2002, p. 132)

Joaquim Amat-Piniella también señala este proceso de transformación cuando escribe: «En el dormitorio yacían más de doscientos hombres que se maldecían, que se odiaban» (Amat, 2001, p. 46). Esta consideración resume el efecto totalizante de la institución, que descompone y reconfigura al sujeto según su lógica de funcionamiento.

Así, el concepto de institución total, aplicado a los testimonios analizados, no sólo permite una lectura sistémica del *lager*, sino que revela cómo los relatos individuales encarnan esta lógica organizativa desde la experiencia, en algunos casos en varios *lager*: como Primo Levi, Robert Antelme, Imre Kertész, Ceija Stojka o Josef Kohout. Como sentencia Primo Levi: «todo funcionaba, cada uno en su sitio, con precisión, con serenidad, como una máquina bien engrasada» (Levi, 2000, p. 87). La coincidencia entre teoría y experiencia valida el uso del marco conceptual y refuerza la utilidad de articular la reflexión sobre los espacios del *lager* desde las herramientas de análisis contemporáneo.

4.3 *El lager como heterotopía*

Michel Foucault conceptualiza las heterotopías como lugares reales que se oponen a todos los demás, espacios que existen físicamente pero que desempeñan una función simbólica inversa respecto al orden social dominante:

> Las utopías son espacios irreales, las heterotopías son lugares reales, lugares efectivos, lugares que están dibujados en la institución misma de la sociedad, una especie de contra-emplazamientos, especie de utopías efectivamente realizadas, en las cuales los emplazamientos reales son a la vez representados, impugnados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean efectivamente localizables. (Foucault, 2010, pp. 69-70).

Tal es la realidad del *lager* como contra-emplazamiento que incluso muchos de estos campos adoptan el mismo nombre de las localidades o barrios en los que se sitúan: Mauthausen, Gusen, Dachau, Bergen-Belsen, Flossenbürg, Neuengamme, etc. Hasta el punto de que, en la actualidad, dichos topónimos remiten de forma prioritaria a la existencia de un *lager*, eclipsando su condición original de localidades habitadas y funcionales dentro del tejido social convencional.

A pesar del carácter irracional o impensable ya desde su misma arquitectura —«El campo entero apareció ante sus ojos como un castillo de escenografía; el recinto exterior resonaba irreal, una mera reproducción de cartón-piedra» (Amat, 2001, p. 278)—, el *lager* se convierte en el único lugar espacial y existencial dentro del limitado universo en el que vive un preso, como describe Jorge Semprún cuando afirma: «Nada es verdad salvo el humo del crematorio de

Buchenwald, el olor a carne quemada, el hambre, las filas de formación bajo la nieve, los bastonazos, la fetidez fraternal de las letrinas» (Semprún, 1994, p. 254). En el mismo sentido reflexiona Primo Levi: «Nada era verdad fuera del campo, sencillamente. Lo demás tan sólo habrá sido breve vacación, ilusión de los sentidos, sueño incierto: eso es» (Levi, 2003b, p. 235)

El *lager* como constructo se configura entonces como una de las heterotopías que Foucault define como de desviación: «son espacios absolutamente diferentes, son lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, reservados a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto de la media o de la norma exigida» (Foucault, 2010, p. 23). Cabe señalar que los campos de exterminio fueron emplazados mayoritariamente en territorio polaco, en regiones rurales y periféricas del mapa europeo, lejos de la mirada directa de las potencias occidentales, lo que favoreció su aislamiento geográfico y simbólico; así lo describe Violeta Friedman: "Las condiciones de Auschwitz eran idóneas: estaba oculto a las miradas indiscretas» (Friedman, 1996, p. 39). En este sentido, el miembro del *Sonderkommando* de las cámaras de gas de Auschwitz, Zalmen Gradowski, considera que «parecía que el mundo tenía un cielo para todos y uno –aparte– sólo para nosotros. Y la luna, seguro que hay dos. Una luna amorosa y tierna para los pueblos, y una luna que es cruel y brutal para nosotros» (Gradowski, 2006, p. 114). O Imre Kertész, cuando afirma que «después de seis años de estar en los campos –Buchenwald, Auschwitz, Zeitz–, no tengo ni idea de cómo funciona el mundo» (Kertész, 1999, p. 208), da cuenta de la profunda dislocación perceptiva respecto a la realidad convencional que experimenta quien ha sido forzado a vivir al margen, bajo un régimen de encierro totalizante cuyas normas responden a una lógica de aniquilación. En la misma línea, Robert Antelme lo describe así: «Podríamos algunas veces sentirnos fuera de la vida, en una especie de vacaciones horribles. Pero es una vida, nuestra verdadera vida, no tenemos ninguna otra para vivirla» (Antelme, 2002, pp. 90-91).

El *lager* responde también a uno de los principios fundamentales que rigen el funcionamiento de las heterotopías, en tanto que «cada heterotopía tiene un funcionamiento preciso y estipulado en el interior de la sociedad» (Foucault, 2010, p. 73). Esta lógica operativa no se manifiesta únicamente en la práctica, sino que llega a ser formulada explícitamente por las propias autoridades del campo. Joaquim Amat- Piniella recoge las palabras del comandante que les recibe el primer día: «Acabáis de ingresar en un campo alemán de exterminio, aquí se viene a trabajar y obedecer, aquí todo está prohibido y los castigos son muy severos. La menor falta se castiga con la vida» (Amat, 2001, p. 35). En términos muy similares, Primo Levi describe el *lager* como un espacio construido precisamente para ejercer esta interdicción total: «La explicación es sencilla, en este lugar está prohibido todo, no por ninguna razón oculta sino porque el campo se ha creado con este propósito» (Levi, 2000, p. 29).

En el caso del *lager*, uno de los principales objetivos de su existencia y funcionamiento es dejar claro el nuevo rol del individuo que es obligado a permanecer en su interior, como observa Jorge Semprún: «Existe la jerarquía, qué duda

cabe. Entre el suboficial de las SS Kurt Kraus y el número 44.904 media toda la distancia del derecho a matar» (Semprún, 1999, p. 19). Esta afirmación ilustra con claridad la radical asimetría de poder en el *lager*, donde el individuo pierde toda condición jurídica y moral. La entrada en la institución total implica la supresión sistemática de derechos fundamentales, no sólo en relación con la intimidad o la autonomía personal —anulada mediante la «regimentación» descrita por Goffman—, sino también respecto a toda capacidad de autodeterminación: vestuario, alimentación, horarios, trabajo o relaciones interpersonales quedan completamente regulados por la estructura del campo. En última instancia, incluso el derecho a la propia vida queda suspendido, subordinado al poder absoluto de quienes administran el sistema concentracionario.

La relación entre el *lager* y la muerte apuntada por Semprún remite a la heterotopía por excelencia descrita por Foucault: «El cementerio es el ejemplo más evidente de la heterotopía, es absolutamente el otro lugar» (Foucault, 2010, p. 24). Los campos de concentración nazis están orientados a la eliminación física sistemática, ya sea directamente a través de los centros de exterminio (Auschwitz-Birkenau, Belzec, Chelmno, Treblinka, Sobibor o Majdanek), o mediante el trabajo esclavo, y constituyen una extensión del espacio de muerte por antonomasia: el cementerio. Incluso el mismo espacio del *lager* deviene cementerio: Auschwitz-Birkenau y el resto de campos de exterminio son considerados como tales —simbólica, histórica e incluso físicamente— debido a que las cenizas de los prisioneros asesinados se depositaban en grandes fosas comunes o se esparcían en el entorno; lugares de muerte, como lo son los cementerios convencionales. Quien más intensamente vivió esa cercanía cotidiana con la muerte, Zalmen Gradowski —por formar parte del *Sonderkommando* en Auschwitz—, lo expresa con contundencia:

> Esto es un campo para palmarla. Esta es una isla muerta. La persona no llega aquí para vivir sino para hallar la muerte, unos antes, otros después. La vida no arraiga en este lugar. Esta es la residencia de la muerte. (Gradowski, 2006, p. 47)

Las heterotopías también se caracterizan por su capacidad de reunir en un único emplazamiento real: «varios espacios que, normalmente, serían, deberían ser incompatibles» (Foucault, 2010, p. 25). Etty Hillesum reflexiona sobre cómo, a pesar de tratarse Westerbork de un campo transitorio, «se pueden reconocer todos los aspectos, clases, oposiciones y corrientes de la sociedad de hoy» (Hillesum, 2005, p. 58). El *lager* no sólo reproduce la apariencia de un espacio convencional, sino que, desde los primeros momentos, se organiza conforme a una estructuración social que refleja —a modo de espejo deformado— la existente en el exterior, más allá de los límites físicos de la institución total. En sintonía con lo que planteará también por Primo Levi (Levi, 2003a), Joaquim Amat-Piniella observa esta reproducción social en un campo más convencional, inspirado en su experiencia en Mauthausen: «Los presos encontraban normal aquel remedo de existencia, en el que todas las pasiones tenían cabida. Se trataba de un mundo con clases sociales perfectamente diferenciadas» (Amat, 2001, p. 125).

Desde la perspectiva temporal, el *lager* genera una ruptura radical con la noción convencional de tiempo tal como se experimenta en el mundo exterior: «Las heterotopías la mayoría de las veces están ligadas a recortes singulares del tiempo, las heterocronías. Los hombres se encuentran en una suerte de ruptura absoluta con su tiempo tradicional» (Foucault, 2010, p. 26). Charlotte Delbo plasma esta vivencia de la ruptura temporal de forma reiterada a lo largo de su testimonio, articulando una percepción alterada del tiempo que roza lo obsesivo. En distintos pasajes, Delbo expresa con nitidez la distorsión temporal vivida en el *lager*: «Hemos perdido el sentido del tiempo» (Delbo, 2001, p. 40), o bien: «Transcurre el tiempo sin que la luz cambie» (Delbo, 2001, p. 48). Finalmente, su experiencia desemboca en la vivencia de un presente eterno, suspendido, sin horizonte alguno: «Es de día y lo será toda la eternidad» (Delbo, 2001, p. 71). Esta percepción de tiempo en suspensión también está presente en otros testimonios. Desde Buchenwald, Etty Hillesum anota: «El campo era una inmensa máquina dormida» (Hillesum, 2005, p. 14); y Robert Antelme lo formula con crudeza: «El tiempo se había inmovilizado brutalmente» (Antelme, 2002, p. 197). La pérdida de referencias temporales alcanza tal magnitud que Amat-Piniella recurre a una imagen simbólica análoga a la planteada por Max Weber (Weber, 2004): «La reclusión en el campo equivalía a una noche polar de duración desconocida» (Amat, 2001, p. 77).

Esta ruptura temporal conlleva también una desestabilización del sujeto. Foucault indica que: «una vez que uno entró en un lugar heterotópico se da cuenta de que es una ilusión y de que no entró en ninguna parte» (Foucault, 2010, p. 28). La pérdida de referencias básicas genera una experiencia de irrealidad, como relata Amat-Piniella, consciente del decalaje entre la vida exterior y la vida del *lager:* «La finalización del muro llevaría a la definitiva resignación de los presos, a la prolongación indefinida de aquel sueño de vida» (Amat, 2001, p. 76). El lugar real se convierte así en un espacio onírico, por lo que tiene de inimaginable, sin dejar de ser real. En esa misma dirección reflexiona Jorge Semprún cuando describe un espacio cuya existencia es verificable, pero cuya naturaleza escapa a toda representación previa: «Cuando hayan franqueado los pocos centenares de metros que les separan todavía de la puerta monumental del recinto, ya no tendrá sentido decir algo que es inimaginable, pero se hace imposible imaginar lo que va a revelarse como perfectamente real» (Semprún, 2001, p. 276). Esta paradoja ontológica es también la que conduce a Primo Levi a constatar que el nuevo espacio en el que intentarán sobrevivir, al mismo tiempo terrible y transitorio, los expulsa de la realidad convencional: «Nos sentimos fuera del mundo y lo único que nos queda es obedecer» (Levi, 2000, p. 22).

El ingreso en el *lager* no era un mero trámite logístico, sino un proceso rigurosamente reglado que implicaba una transformación simbólica del individuo. En línea con la noción de heterotopía de Foucault, es decir, de un espacio real pero segregado, el acceso a estos espacios implicaba atravesar umbrales definidos por mecanismos de control, separación y ritualización:

> Las heterotopías siempre suponen un sistema de apertura y cierre que, al mismo tiempo, las aísla y las torna penetrables. En general, no se accede a un emplazamiento heterotópico como Pedro por su casa. O bien uno está obligado a hacerlo, o bien hay que someterse a ritos y purificaciones. (Foucault, 2010, p. 78).

Esta lógica de acceso condicionado y ritualizado encuentra una representación clara en los testimonios de los deportados. Jorge Semprún describe el momento de su llegada a Buchenwald como una auténtica ceremonia de desposesión simbólica, que reafirma su entrada en un mundo radicalmente otro: «Todas las ceremonias rituales y purificadoras el día de mi llegada a Buchenwald: nos tiraban piezas de ropa a medida que íbamos pasando, pantalones, chaquetas, zuecos, de tallas escogidas al azar» (Semprún, 1994, p. 99). En la misma línea, Primo Levi rememora el proceso de selección y despersonalización como «un examen de aptitud» (Levi, 2000, p. 82), subrayando el carácter iniciático de ese tránsito. Ambos relatos revelan cómo el ingreso en el *lager* opera como un umbral de transformación que materializa, con precisión, el sistema de acceso reglado que define toda heterotopía.

Foucault apunta que las heterotopías pueden crear «una ilusión que denuncia todo el resto de la realidad como ilusión, o bien, por el contrario, otro espacio real tan perfecto, tan meticuloso, tan arreglado como el nuestro es desordenado, mal dispuesto y confuso» (Foucault, 2010, p. 30). Kertész lo describe así: «Tuve que admitir y aceptar la realidad de los hechos: todo aquello era posible, real y agradable aunque extraño, si bien no más extraño que cualquier otra cosa que pudiera ser posible y real en un campo de concentración, allí todo era posible» (Kertesz, 1999, p. 157). El desplazamiento entre una realidad externa percibida ya como ilusoria y una realidad interna, aparentemente ordenada y separada del caos, alcanza tal grado que Kertész recurre incluso a una sutil ironía para describir su experiencia «en este campo de concentración tan hermoso» (Kertész, 1999, p. 144). Esta percepción disociada le permite incluso afirmar que «el lugar donde se asfixiaba a los niños es muy bonito, situado en medio de un terreno con césped, entre un prado y un bosquecillo» (Kertész, 1999, p. 87). La escisión entre los dos mundos —el de la muerte sistemática y el de la supuesta normalidad estética— se expresa de forma extrema en el cierre del relato, donde el autor reconoce que «incluso al lado de las chimeneas había habido, entre las torturas, algo que se parecía a la felicidad» (Kertész, 1999, p. 195).

4.4 *El lager como no lugar*

El concepto de no lugar formulado por Marc Augé permite comprender el *lager* como un espacio radicalmente desarraigado, que rompe con los principios que caracterizan a los lugares antropológicos. Según Augé, «si un lugar antropológico puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar» (Augé, 2000, p. 83). Etty Hillesum, en este senti-

do, habla de Westerbork como un «almacén de cargamento humano arrancado de su existencia cotidiana» (Hillesum, 2005, p. 60).

Un espacio, además, en el que la lógica aparente y la realidad moral colisionan radicalmente, como apunta el relato de Ceija Stojka cuando pregunta: «Mamá, ¿crees que esto de aquí es el mundo?» (Stojka, 2019, p. 28).

En este marco, la deportación se configura como el paradigma del no lugar: un espacio de tránsito hacia la deshumanización. Marc Augé señala que «el espacio del viajero sería, así, el arquetipo del no lugar» (Augé, 2000, p. 91). En este sentido, la imagen de los trenes de ganado, repletos de individuos encerrados que ignoran su destino y la razón del traslado en esas condiciones, evidencia la voluntad deliberada de anular toda forma de individualidad y reducir al sujeto a una mercancía desplazada, sin destino conocido ni horizonte comprensible – «Hace tiempo que he dejado de intentar entender» (Levi 2000, p. 51)–. La ausencia total de orientación, elección o propósito identificables convierten el trayecto mismo —en vagones de transporte de animales— en una experiencia límite, en la que la subjetividad se disuelve en una masa anónima sometida al tránsito del traslado, percibido como una amenaza latente por la violencia estructural y la humillación constante, como afirma Levi: «El *lager* ha sido, notoriamente, una gigantesca experiencia biológica y social» (Levi, 2000, 95).

Imre Kertész rememora con precisión ese momento de ruptura radical con el mundo conocido: «A continuación, cerraron las puertas correderas del tren por fuera, picaron con un martillo para clavar alguna cosa. Después: señales, silbidos, tráficos ferroviarios, trompicones; salíamos» (Kertész, 1999, p. 71). El tren opera así como instrumento de desarraigo y deshumanización, no sólo por el destino desconocido al que conduce, sino por el modo en que lo hace: mediante un trayecto prolongado, asfixiante, degradante, sin alimento ni agua, que intensifica el despojamiento del yo. Charlotte Delbo lo sintetiza con crudeza: «Hay quien ha viajado dieciocho días, se han vuelto locos y se han matado unos a otros dentro de los vagones» (Delbo, 2001, p. 14).

La desubicación total se manifiesta con claridad en el momento de la llegada al *lager*, cuando el prisionero toma conciencia del lugar al que ha sido conducido. Así lo expresa Ceija Stojka al recordar: «Era un campo para mandarnos al otro barrio» (Stojka, 2019, p. 24). La deportación en sí constituye ya un no lugar en sentido augeano; sin embargo, al ampliar la perspectiva, se hace evidente que el propio *lager* opera también como paradigma del no lugar: no se trata de un espacio de identidad, ni de relaciones, ni de historia compartida, sino de un entorno donde toda posibilidad de arraigo humano queda anulada «No paramos de provocar, de interrogar al espacio» (Antelme, 2002, p. 49). La conciencia de esa imposibilidad se traduce en las preguntas retóricas de la autora, que expresan el sinsentido radical del entorno: «¿Cómo iba a creer que a pocos kilómetros había una ciudad con jardines y lilos, con lechugas, con pan y mantequilla?» (Stojka, 2019, p. 28).

El *lager* se percibe de manera nítida como un espacio de tránsito en sentido estricto, lo que genera una sensación de provisionalidad que Etty Hillesum expresa

al referirse a él como un «campamento de paso» (Hillesum, 2005, p. 51). No obstante, esta función transitoria no se limita al desplazamiento geográfico, sino que se extiende a un deterioro acelerado de la subjetividad, que impide la construcción de cualquier forma de arraigo y facilita una deriva previsible hacia la muerte, inmediata o diferida. Neus Català rememora su llegada como la escenificación brutal del dispositivo concentracionario: «Con 10 SS y sus 10 ametralladoras, 10 *aufseherin* y 10 *schlage*, con 10 perros lobos dispuestos a devorarnos, empujadas bestialmente, hicimos nuestra entrada triunfal en el mundo de los muertos» (Català, 2000, p. 25). La asociación entre el *lager* y el espacio mortuorio —frecuente entre los supervivientes— se plasma en la metáfora del infierno de Dante según Primo Levi: «en nuestros días el infierno tiene que ser así» (Levi, 2000, p. 21), y que Josef Kohout sintetiza al evocar «la determinación de vivir, de sobrevivir a toda costa en aquel infierno pensado para matarnos» (Heger, 2002, p. 56).

En los campos de concentración nazis, la condición de no lugar alcanza su máxima expresión: el entorno inhibe la formación de vínculos afectivos, interrumpe toda forma de comunicación significativa y suprime las redes simbólicas que sostienen la identidad individual. La subjetividad queda reducida a un estado de supervivencia biológica, en el que el pensamiento reflexivo y la agencia personal son anulados por el régimen disciplinario. La experiencia cotidiana queda dominada por la soledad, la repetición mecánica de las rutinas y la homogeneización de comportamientos impuesta por la jerarquía del campo. Marc Augé lo sintetiza al afirmar que «el espacio del no lugar no crea identidad singular ni relación, sino soledad y similitud» (Augé, 2000, p. 107). Robert Antelme percibe esta lógica como un destino colectivo sin alternativa: «estamos todos aquí para morir. Cada uno debe convertirse en el muerto previsto, dentro de un tiempo variable» (Antelme, 2002, p. 43). Zalmen Gradowski, desde el *Sonderkommando*, lo confirma sin eufemismos: «Esta es una isla muerta. La persona no llega aquí para vivir sino para hallar la muerte» (Gradowski, 2006, p. 47).

La vivencia temporal dentro del *lager* rompe con la linealidad cronológica y sumerge al individuo en una experiencia suspendida. Primo Levi lo describe como una anulación del horizonte temporal: «No parecía posible que verdaderamente existiera un mundo y un tiempo, sino nuestro mundo de fango, y nuestro tiempo estéril y estancado al que ahora éramos incapaces de imaginar un final» (Levi, 2000, p. 127).

Sin embargo, a diferencia de esta suspensión, el tiempo también puede adoptar una direccionalidad destructiva. El campo se convierte entonces no en un espacio detenido, sino en un no lugar orientado funcionalmente a una finalidad aniquiladora, conocida desde el primer momento por sus víctimas. La adaptación resulta inviable: no hay horizonte vital posible, sólo tránsito hacia la desaparición progresiva. Violeta Friedman lo expresa con contundencia: «Todos, en principio, estábamos condenados al mismo destino final, la muerte, precedida por una etapa de esclavitud» (Friedman, 1996, p. 43). Jorge Semprún comparte esta certeza: «Nuestro ser estaba definido por eso: estar junto al otro en la muerte que avanzaba; todos nosotros íbamos a morir» (Semprún, 1994, p. 37).

5. Conclusiones

La articulación de los conceptos de geocrítica, institución total, heterotopía y no lugar ha permitido una lectura inédita del espacio concentracionario nazi, el *lager*, a partir del testimonio de quienes lo padecieron. Esta investigación aporta un enfoque original al entrelazar herramientas de análisis espacial y representacional con un corpus testimonial diverso, que abarca múltiples campos, colectividades y perspectivas. A diferencia de estudios previos que abordaban el *lager* desde ópticas sociológicas, políticas o filosóficas, el presente trabajo focaliza en la dimensión espacial como forma de violencia organizada y sistemática.

La mirada geocrítica, tal como la plantea Bertrand Westphal, ha revelado la pluralidad de experiencias espaciales que configuran el *lager* como lugar habitado, aunque profundamente subvertido respecto a cualquier espacio humano convencional. Lejos de ser un mero decorado del horror, el campo de concentración nazi se presenta como un espacio literariamente encarnado, cuya representación da cuenta de las lógicas de exclusión, segmentación y aniquilación que lo estructuran. Este enfoque ha permitido recuperar el valor epistemológico del testimonio como cartografía vivencial.

El concepto de institución total de Erving Goffman, focalizado en el caso de los campos en el relato de Eugen Kogon, se enriquece mediante su contraste con otras voces múltiples y diversas del corpus, confirmando su vigencia para describir el control absoluto, la voluntad de supresión del yo y la instauración de un régimen disciplinario extremo. A ello se añade la noción foucaultiana de heterotopía, que permite pensar el *lager* como contra-emplazamiento real, regulado, funcional y simbólicamente orientado a la desviación y al confinamiento del otro.

Por su parte, el concepto de no lugar de Marc Augé se muestra especialmente útil para analizar la vivencia del deportado: desde el tren de ganado hasta la llegada al campo, desde la desaparición de referencias comunitarias hasta la percepción de una existencia provisional, sin horizonte, los relatos evidencian cómo el *lager* funciona como espacio de tránsito hacia la deshumanización y, como destino final perfectamente planificado, la muerte.

En conjunto, esta propuesta traza un marco de análisis innovador que, desde la interdisciplinariedad, refuerza la legitimidad del testimonio como forma de conocimiento situada. El carácter inédito de esta investigación reside en la articulación sistemática de un corpus testimonial plural con tres conceptos teóricos que raramente habían sido triangulados: la institución total de Goffman, la heterotopía de Foucault y el no lugar de Augé. Esta combinación permite no sólo iluminar nuevas formas de comprender el espacio concentracionario —el *lager*— desde la experiencia subjetiva de quienes lo padecieron, sino también proponer una vía metodológica exportable a otros contextos de violencia institucionalizada y territorialización del trauma. Entre ellos podrían incluirse los centros clandestinos de detención, tortura y

exterminio (CCDTyE) de la última dictadura argentina (1976–1983), cuya expresión más paradigmática sería el caso de la Escuela de Mecánica de la Armada (Franco & Feld, 2022).

A pesar de las diferencias de procedencia, género, comunidad o condición de los autores y autoras del corpus analizado, los relatos presentan una sorprendente coherencia en la descripción del *lager* como espacio total, fragmentado y deshumanizante. Las singularidades individuales —innegables y valiosas— no impiden identificar patrones espaciales y simbólicos compartidos, lo que refuerza la solidez del enfoque propuesto y valida la aplicabilidad transversal del marco teórico aquí planteado. En este sentido, la presente aportación abre nuevas posibilidades de análisis comparado entre geografías del horror, a partir de la lectura encarnada de los espacios del testimonio.

Referencias

Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo (Homo Sacer III)* (M. Cavallé Cruz, Trad.). Pre-Textos.

Amat-Piniella, J. (2001). *K.L. Reich*. Edicions 62.

Antelme, R. (2002). *La especie humana*. Arena Libros.

Augé, M. (2000). *Los no lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.

Català, N. (2000). *De la resistencia y la deportación: 50 testimonios de mujeres españolas*. Icaria Editorial.

Delbo, C. (2001). *Auschwitz y después I. Ninguno de nosotros volverá*. Pre-Textos.

Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Ediciones Alpha Decay.

Franco, M., y Feld, C. (2022). ESMA. *Represión y poder en el centro clandestino de detención más emblemático de la última dictadura argentina*. Fondo de Cultura Económica.

Friedman, V. (1996). *Mis memorias* (3.ª ed.). Planeta.

Goffman, E. (2001). *Internados: Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Amorrortu.

Gradowski, Z. (2006). *En el corazón del infierno: Los manuscritos de los Sonderkommando de Auschwitz*. Fondo de Cultura Económica.

Heger, H. (2002). *Los hombres del triángulo rosa: Memorias de un homosexual en los campos de concentración nazis*. Amaranto.

Hillesum, E. (2005). *Un corazón pensante: Diario 1941-1943*. Anthropos.

Kertész, I. (1999). *Sin destino* (A. Herrera, Trad.). El Aleph.

Kertész, I. (2007). *Dossier K.* (A. Adamis, Trad.). Acantilado.

Levi, P. (2000). *Si esto es un hombre* (P. Berenguer, Trad.). El Aleph.

Levi, P. (2003a). *Los hundidos y los salvados* (P. Berenguer, Trad.). El Aleph.

Levi, P. (2003b). *La tregua* (P. Berenguer, Trad.). El Aleph.

Núñez Targa, M. (2005). *El carretó dels gossos: Una catalana a Ravensbrück*. Edicions 62.

Seel, P. (2017). *Yo, Pierre Seel, deportado homosexual*. Editorial Bellaterra.

Semprún, J. (1994). *La escritura o la vida*. Tusquets Editores.

Semprún, J. (1999). *Aquel domingo*. Tusquets Editores.
Semprún, J. (2001). *El largo viaje*. Tusquets Editores.
Stojka, C. (2019). *¿Sueño que vivo? Una niña gitana en Bergen-Belsen*. Papeles Mínimos Ediciones.
Weber, M. (2004). *La política como vocación* (J. P. Fusi, Ed. y Trad.). Alianza Editorial.
Westphal, B. (2005). Pour une approche géocritique des textes. *CYCNOS*, 22 (1), 3-18.
Westphal, B. (2007). *La géocritique: Réel, fiction, espace*. Éditions de Minuit.

32

ENTRE NATURALEZA Y TÉCNICA. UN ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA CASA PUENTE DE AMANCIO WILLIAMS Y LA RESOR HOUSE DE MIES VAN DER ROHE

Laura Sordo Ibáñez
Universidad Europea Miguel de Cervantes (España)

1. Introducción

La arquitectura moderna, en su búsqueda constante de innovación y funcionalidad, ha investigado diversas formas de interacción con el entorno natural (Álvarez, 1994). Dentro de este contexto, el arquetipo de la «casa-puente» surge como una manifestación singular de la capacidad humana para habitar y, simultáneamente, comunicarse con el paisaje (Oshima *et al*., 2000). La difusión de la tipología «casa-puente» encaja en la expansión internacional de la arquitectura moderna tras la Segunda Guerra Mundial (Benévolo, 1999).

Este estudio propone analizar y comparar dos proyectos icónicos que encarnan esta tipología, la casa puente, también conocida como Casa sobre el Arroyo, de Amancio Williams y la Resor House de Ludwig Mies van der Rohe. Ambos arquitectos, figuras preeminentes en sus respectivos contextos, abordaron el desafío de integrar la arquitectura con la naturaleza sin enmascararla ni anularla, buscando una valorización mutua.

Williams y Mies coincidieron en explorar la tipología «casa-puente» desde realidades muy distintas, el primero, enraizado en su madurez profesional argentina; el segundo, en plena transición a EE. UU, donde su primer encargo, la nunca materializada Resor House, simbolizó el desarraigo y la apertura a nuevos retos espaciales (Quetglas, 2020). Este tránsito entre continentes y contextos arquitectónicos ha sido objeto de análisis recientes, entre los que destaca el estudio de Cohen (2007), quien profundiza en la evolución proyectual y conceptual de Mies tanto en Europa como en América.

La concepción de una vivienda que se eleva sobre el terreno, desafiando la gravedad y conectando dos puntos de un paisaje natural, plantea interrogantes fundamentales sobre la habitabilidad, la materialidad y la relación intrínseca entre la forma arquitectónica y su entorno. Mientras Amancio Williams logró

construir su visión, dejando la Casa Puente como testimonio casi solitario de una arquitectura que aspiraba a tener una dimensión universal, Mies exploró el concepto a través de múltiples dibujos y maquetas, refinando su lenguaje arquitectónico en un proceso de investigación proyectual.

La Casa Puente de Amancio Williams, diseñada entre 1943 y 1945 como residencia para su padre, el compositor Alberto Williams, constituye su único proyecto construido (Alday *et al*., 1996). Su implantación paisajística en una frondosa arboleda sobre el Arroyo de las Chacras es emblemática (Oshima *et al*., 2000), así como su concepción de arquitectura ingrávida y búsqueda de síntesis entre hombre y obra. La casa se percibe como una forma proyectada en el espacio, con una estructura de hormigón vista diseñada para ser «orden y resguardo, serenidad y comodidad de un espacio replegado en sí mismo» (Alday *et al*., 1996).

En contraste, la Resor House de Mies van der Rohe, encargo de 1937 en Jackson Hole, Wyoming, representó su primer proyecto en América del Norte y un punto de inflexión crucial (Feduchi, 1997). Mies se encontró con cimentaciones y un ala de servicio ya iniciados, situación que lo obligó a adaptar su diseño a lo preexistente. La idea original de una casa sobre un puente provino de la clienta, Mrs. Resor, quien quería contemplar las magníficas vistas de los cercanos riscos (Feduchi, 1997). A pesar de estos condicionantes, Mies orientó el proyecto hacia soluciones más sobrias y depuradas, desarrollando una concepción del espacio arquitectónico como definición volumétrica abierta al paisaje (Fernández-Galiano *et al*., 2001).

2. Objetivos

Analizar y comparar la concepción espacial, estructural y simbólica de la Casa Puente de Amancio Williams y la Resor House de Mies van der Rohe, como arquetipos de la arquitectura moderna que buscan la armonía entre el hombre y la naturaleza a través del desafío gravitatorio.

Como objetivos específicos podemos definir los siguientes:

- Describir la concepción espacial y estructural de ambas casas.
- Comparar el tratamiento de materiales y la expresión de ligereza.
- Analizar el símbolo del puente en su dimensión funcional y metafórica.
- Evaluar su influencia en la arquitectura moderna y el legado de cada autor.

3. Metodología

Este estudio adopta una metodología de investigación cualitativa basada en el análisis comparativo de casos de estudio. Se dirige a un enfoque descriptivo y analítico para analizar las características de ambas viviendas.

La información se extrae de textos académicos especializados que actúan como fuentes primarias para la investigación, conteniendo:

- Descripciones detalladas de las características arquitectónicas, estructurales y materiales de ambas casas
- Contexto biográfico y profesional de los arquitectos
- Reflexiones conceptuales sobre la relación entre arquitectura, naturaleza, gravedad y habitabilidad
- Referencias a planos, maquetas y fotomontajes conceptuales y de presentación

4. Resultados

Los resultados de este análisis comparativo muestran dos aproximaciones distintas pero complementarias al concepto de «casa-puente» reflejando las filosofías arquitectónicas individuales así como los contextos en los que se desarrollan.

4.1 *La Casa Puente de Amancio Williams. Síntesis y desafío gravitatorio*

Entre las obras paradigmáticas de la modernidad latinoamericana, la Casa Puente de Amancio Williams destaca por su integración paisajística y audacia estructural (Comas y Adrià, 2003). Es un volumen suspendido sobre el Arroyo de las Chacras que ejemplifica la «arquitectura ingrávida» de Williams (Oshima *et al*., 2000). Su estructura de hormigón armado visto actúa a la vez como soporte y cerramiento, dividida longitudinalmente en una galería pública (salón-piano) y áreas privadas (Alday *et al*., 1996). El gesto de elevarse sobre el curso de agua establece un diálogo poético con la vegetación, sin alterar el paisaje (Oshima *et al*., 2000). Según la recopilación documental presentada por Revista 1:100 (2010), esta vivienda constituye no solo un hito arquitectónico sino también patrimonial en la Argentina contemporánea.

Este hormigón fue especialmente estudiado y tratado químicamente para resistir el deterioro climático sin mantenimiento, reflejando la «honestidad de los materiales» que Williams no quería «tapar con artificios» (Alday *et al*., 1996). Esta aparente contradicción entre una forma ingrávida y una materialidad rotunda no debilita la propuesta, sino que la potencia expresivamente, en línea con la afirmación de Venturi (2021) de que la contradicción es una cualidad inherente a la arquitectura moderna. La vivienda destaca por una ejecución sobresaliente en su desarrollo.

La casa constituye un volumen elevado dividido longitudinalmente en dos zonas paralelas, una pública (estudio, zona del piano) orientada al norte, y una privada (dormitorios, servicios) orientada al sur (Alday *et al*., 1996). La zona del piano es descrita como la parte intelectual de la casa.

La Casa Puente es una estructura absolutamente tridimensional que no se resuelve como un conjunto de piezas yuxtapuestas (Álvarez, 1994). La idea

de caja o «prisma-barra» predomina, combinando planta libre y modernas casas de cristal. El corazón de esta vivienda ya no radica en la distribución de las formas ni la pulcritud de su diseño; su sentido reside ahora en el poder de comunicación. La casa funciona como puente que conecta las dos orillas del terreno. Es un símbolo de equilibrio entre el hombre y la naturaleza (Oshima *et al*., 2000).

A diferencia de la arquitectura moderna que frecuentemente se alejaba del paisaje, la Casa Puente se sumerge en la espacialidad del lugar. La casa «respira entre las hojas, aceptando tocarse y rozarse, con la naturaleza» por la singularidad de sus materiales (Alday *et al*., 1996). Se propuso privilegiar el diálogo con la naturaleza circundante dejando inalterado el paisaje originario.

La Casa Puente, a pesar de su escala modesta, representa el conjunto de ideas, actitudes y elaboraciones de un arquitecto a lo largo de toda su obra (Álvarez, 1994). Declarada Monumento Histórico Nacional en 1997, hoy la casa permanece casi olvidada y ha sido víctima de un incendio. Williams, en su obsesión por el detalle, diseñó absolutamente todos los elementos de la casa, desde luminarias hasta mobiliario (Alday *et al*., 1996).



FIGURA 1. Ilustración de la Casa Puente de Amancio Williams.
Fuente: Elaboración propia, 2025.

4.2 *La Resor House de Mies van der Rohe. Hito de transición y búsqueda de neutralidad*

La Resor House constituye el «primer proyecto de Mies en América del Norte: un puente sobre un pequeño río» (Riley y Bergdoll, 2001). La biografía crítica más exhaustiva sobre Mies y su trayectoria profesional ha sido aportada por Schulze (1986), cuya perspectiva ayuda a contextualizar este proyecto dentro del proceso de adaptación del arquitecto al entorno norteamericano.

Es un proyecto de mayor importancia biográfica que arquitectónica que prefiguró el cambio de sensibilidad en la obra de Mies (Feduchi, 1997). Una de las primeras monografías de referencia sobre la carrera y la filosofía proyectual de Mies van der Rohe fue escrita por Drexler (1961), quien ya identificaba en sus primeras obras americanas un giro en su sensibilidad formal y en la relación entre técnica y paisaje.

Mies se encontró con «una parte de la casa empezada y más tarde abandonada», incluyendo las pilas del puente y el forjado ya hormigonados (Feduchi, 1997). La idea de la casa sobre el puente fue propuesta por la clienta, Mrs. Resor, para «contemplar las magníficas vistas» (Feduchi, 1997). Esta situación constituyó una solución de compromiso insólita para Mies. A pesar de los condicionantes previos, Mies diseñó el nuevo proyecto mediante potentes decisiones y una transformación completa de la imagen exterior.

Inicialmente, Mies se vio obligado a utilizar madera de ciprés y piedra. El muro de la chimenea de mampostería de piedra es el único superviviente y un elemento constante en el diseño, atravesando verticalmente la caja de vidrio, una solución original de Mies (Fernández-Galiano *et al*., 2001).

Mies buscaba una idea de volumen puro rectangular. La ligereza del prisma se enfrentaba así con la solidez de la base de asiento. A lo largo del proceso de diseño, Mies buscó soluciones «más sobrias y depuradas», eliminando lo «pintoresco y expresivo» (Feduchi, 1997).

La casa es básicamente un volumen prismático rectangular, abierto en su centro y situado sobre un río. El espacio interior es una combinación de zona de estar y de comedor en la que los muros han sido eliminados, o más bien, reemplazados por piezas de mobiliario (Fernández-Galiano *et al*., 2001).

Esto contribuye a una idea de espacio interior estático, reflejando máxima quietud. Mies había proyectado la casa como un espacio privilegiado para el encuentro trascendental entre el hombre y la naturaleza.

La Resor House marcó un giro en su pensamiento, concibiendo el espacio arquitectónico como una definición volumétrica abierta al paisaje. La casa se independiza del plano del suelo, como si la gravedad hubiera dejado de existir, permitiendo pasar por debajo a la naturaleza, sin alterarla.

El proyecto se convierte en una metáfora de la vida de Mies en América, gravitando sobre un suelo sin arraigo, es un puente sobre un río, un «no-lugar» (Quetglas, 2020). ¿Puede realmente habitarse un puente? Las maquetas finales, especialmente la que elimina el río, muestran la transformación de la «casa-puente» en un volumen puro y simétrico, evidenciando que Mies no logró dar solución a

este puente que necesitaba experimentar más lentamente estos temas de simetría. La recopilación documental más exhaustiva sobre el proyecto Resor House fue editada por Schulze y Danforth (1992), lo que permite reconstruir con detalle el proceso proyectual de Mies van der Rohe a través de planos, bocetos y anotaciones.

A pesar de no haber sido construida, la Resor House tuvo una mayor importancia biográfica que arquitectónica y fue una importante precursora del cambio de sensibilidad que experimenta la obra de Mies después de su llegada a EE. UU (Feduchi, 1997).

La cancelación definitiva, irónicamente por una riada que destruyó las preexistencias, liberó a Mies para desarrollar su línea de investigación con mayor libertad. Mies nunca terminará de cruzar su puente, siendo la Casa Farnsworth su culminación (Quetglas, 2020).



Figura 2. Ilustración de la Casa Resor de Mies Van der Rohe.
Fuente: Elaboración propia, 2025.

4.3 *Análisis comparativo. Dos paradigmas de la Casa-Puente*

El análisis comparativo entre la Casa Puente de Amancio Williams y la Resor House de Mies van der Rohe muestra dos aproximaciones fundamentalmente distintas al concepto de «casa-puente», cada una reflejando contextos culturales, metodológicos y filosóficos específicos que determinan soluciones arquitectónicas diferenciadas, pero igualmente significativas para la evolución de la arquitectura moderna.

La divergencia más fundamental entre ambos proyectos reside en la interpretación conceptual del elemento «puente». Williams concibe el puente como núcleo generador del proyecto, transformándolo en el dispositivo espacial que articula tanto la dimensión física como la simbólica (Oshima *et al.*, 2000). Para el arquitecto argentino, el puente deja de ser solo un elemento de enlace para convertirse en una expresión espacial: naturaleza y construcción, tierra y aire, estabilidad y movimiento. Esta concepción posiciona al puente como corazón de la propuesta, el elemento desde el cual se despliega toda la lógica arquitectónica. El concepto de «formas ilusorias», propuesto por Capitel para describir representaciones arquitectónicas que sugieren lo que no está presente y que operan como recursos metafóricos y expresivos en la modernidad, resulta útil para analizar las estrategias simbólicas de la Casa Puente y la Resor House (Capitel, 2004).

Mies, por el contrario, aborda el puente como una exigencia impuesta por las condiciones del lugar, una limitación inicial que debe resolverse (Feduchi, 1997). Su aproximación refleja una tensión conceptual permanente entre la aceptación de la condición puente y su permanente relectura conceptual. La evolución del proyecto evidencia esta ambivalencia, mientras las primeras propuestas mantienen la relación directa con el río, las versiones posteriores abstraen progresivamente esta condición hasta eliminar el río de las maquetas. Esta transformación identifica la conclusión de Mies van der Rohe de que «un puente es difícil de habitar en su esencia» (Feduchi, 1997), derivando en soluciones formales que anteponen la independencia volumétrica a la integración contextual.

La relación establecida con el entorno natural deja ver estrategias opuestas que responden a ideas arquitectónicas distintas respecto al paisaje. Williams desarrolla una estrategia de integración activa que busca establecer un diálogo poético con el contexto natural (Alday *et al.*, 1996). Su aproximación se fundamenta en la idea de que la arquitectura potencia las cualidades del paisaje, el cual, a su vez, dignifica la intervención humana. Esta relación simbiótica se materializa a través de la suspensión de la casa, que permite la continuidad del flujo natural del arroyo mientras crea un soporte volumétrico que enmarca y pone en valor el paisaje natural que lo rodea.

La aproximación de Mies tiende hacia la neutralidad como estrategia de integración, concibiendo la arquitectura como un marco neutro que evita competir con las cualidades propias del lugar (Fernández-Galiano *et al.*, 2001). Esta neutralidad no implica indiferencia, sino una sofisticada estrategia de «no-perturbación» (Riley y Bergdoll, 2001) que busca crear un vínculo esencial entre lo humano y lo natural. Sin embargo, la evolución del proyecto hacia soluciones progresivamente más abstractas y autónomas sugiere una tensión no resuelta entre el deseo de integración y la búsqueda de un lenguaje arquitectónico universal.

La diferencia en la expresión estructural evidencia posturas opuestas sobre la relación entre técnica constructiva y expresión arquitectónica. Williams adopta una estrategia que hace visible la condición estructural como argumento central. El hormigón visto no constituye únicamente una decisión material, sino una declaración conceptual sobre la capacidad de la técnica contemporánea para materializar lo aparentemente

imposible. La visibilidad del sistema estructural suspendido enfatiza la audacia del gesto, convirtiendo la casa en una demostración de las posibilidades expresivas del hormigón.

Mies desarrolla una aproximación que busca la ligereza a través de la desmaterialización visual, donde la estructura, aunque potente, se integra en un sistema formal que privilegia la abstracción sobre la expresión (Johnson, 1978). Los pilares de acero, elemento estructural fundamental, se subordinan a la búsqueda de pureza volumétrica y transparencia espacial (Fernández-Galiano *et al., 2001)*. La ligereza de la vivienda resulta de la sofisticación del detalle y la precisión del montaje antes que de la expresión estructural.

Las decisiones materiales reflejan aproximaciones distintas a la relación entre expresión arquitectónica y muestra constructiva. Williams opta por la honestidad material del hormigón visto como estrategia arquitectónica (Alday *et al*., 1996). Lo que podría leerse como una solución económica adquiere aquí el valor de una posición ética: el material debe expresar sus propiedades intrínsecas sin disfraces ni recubrimientos. La meticulosidad en la ejecución de cada detalle responde a la convicción de que la arquitectura debe resistir el paso del tiempo a través de la calidad de sus materiales y su correcta implementación técnica.

La aproximación material de Mies evidencia una evolución que refleja su proceso de adaptación al contexto americano (Feduchi, 1997). Las restricciones iniciales, madera de ciprés y piedra, representan una condición distante de sus lenguajes constructivos habituales, lo que genera una tensión conceptual que le orienta hacia nuevas propuestas. El retorno posterior hacia la estética del vidrio y acero marca la resolución de esta tensión y la consolidación de un lenguaje material que privilegia el refinamiento técnico y la pureza expresiva. La chimenea de piedra permanece como elemento de anclaje, mediando entre las exigencias programáticas y la búsqueda de desmaterialización (Fernández-Galiano *et al*., 2001).

Las estrategias de organización espacial muestran concepciones distintas sobre la habitabilidad y el movimiento en el espacio doméstico. El diseño de la vivienda moderna se caracteriza por la flexibilidad espacial y la adaptación funcional, como ya describían Moore, Allen y Lyndon (1976), elementos que son fundamentales para analizar las decisiones organizativas adoptadas por Williams y Mies en sus respectivas «casas-puente». Williams desarrolla una lógica espacial basada en la división longitudinal clara entre funciones públicas y privadas, optimizando las vistas continuas a través del salón que ocupa toda la longitud de la casa (Alday *et al*., 1996). Esta organización enfatiza la construcción espacial como experiencia corporal y perceptiva, donde cada ambiente establece un vínculo singular con el paisaje inmediato.

Mies explora una espacialidad basada en la fluidez y la continuidad, donde los muros tradicionales son eliminados o reemplazados por elementos de mobiliario que definen ámbitos sin compartimentar rígidamente (Fernández-Galiano *et al., 2001)*. La chimenea central opera como elemento organizador que estructura el espacio abierto mientras mantiene la flexibilidad de usos. Los constantes tanteos evidenciados en los bocetos reflejan la búsqueda de soluciones sobrias y depuradas que optimicen los recorridos y la experiencia espacial (Johnson, 1978).

Finalmente, ambos proyectos adquieren significaciones distintas dentro de las respectivas trayectorias profesionales y en el contexto más amplio de la arquitectura moderna. La Casa Puente representa para Williams la síntesis de una visión proyectual desarrollada a lo largo de toda su carrera profesional (Álvarez, 1994). Pese a ser su único proyecto construido, la obra condensa los principios esenciales de su enfoque arquitectónico: la integración sensible con el entorno natural, la exploración estructural innovadora, la expresión auténtica de los materiales y la búsqueda de una forma arquitectónica significativa. Su reconocimiento como Monumento Histórico Nacional confirma su valor paradigmático dentro del patrimonio arquitectónico argentino.

Para Mies, la Resor House constituye un laboratorio experimental que resulta crucial para su evolución profesional en el contexto americano (Feduchi, 1997). Su condición de proyecto no construido no disminuye su importancia disciplinar; por el contrario, la libertad inherente a la experimentación proyectual permite exploraciones que serían improbables en un encargo real. El proyecto actúa como inicio determinante que habilita nuevas posibilidades formales y estructurales que serán desarrolladas en proyectos posteriores, particularmente en la serie de casas prismáticas que caracterizan su período americano (Quetglas, 2020).

La comparación entre ambos proyectos evidencia que no existe una única vía hacia la modernidad arquitectónica, sino múltiples aproximaciones que reflejan contextos culturales, técnicos y filosóficos específicos. Williams demuestra la viabilidad de una modernidad enraizada en el lugar, que reconoce el carácter singular del emplazamiento mediante la articulación entre exploración técnica y sutileza expresiva. (Oshima *et al*., 2000). Su Casa Puente constituye una prueba de que la arquitectura moderna puede alcanzar universalidad sin renunciar a la particularidad contextual.

Mies articula una modernidad basada en la abstracción y la búsqueda de principios universales, donde la especificidad del lugar se subordina a la construcción de un lenguaje arquitectónico autónomo (Quetglas, 2020). Su proceso proyectual en la Resor House muestra la tensión productiva entre condicionantes específicos y aspiraciones universales, tensión que será resuelta en favor de la autonomía disciplinar.

Ambos proyectos, desde sus respectivas aproximaciones, representan momentos culminantes en la exploración moderna de las relaciones entre forma arquitectónica, innovación técnica y sensibilidad hacia el entorno natural (Quetglas, 2020). Su legado perdura como testimonio de la diversidad de caminos posibles dentro del proyecto de la modernidad arquitectónica.

5. Conclusiones

La Casa Puente de Amancio Williams y la Resor House de Mies van der Rohe constituyen dos manifestaciones paradigmáticas de la arquitectura moderna que, mediante la exploración de la tipología «casa-puente», articulan respues-

tas distintas pero complementarias al desafío de establecer relaciones equilibradas entre la intervención humana y el entorno natural. Pese a las diferencias en su materialización y contexto histórico, ambos proyectos comparten una búsqueda fundamental: la redefinición del habitar a través de la ligereza arquitectónica y la integración paisajística.

Amancio Williams se presenta como un creador integral, cuya Casa Puente va más allá de la innovación estructural para manifestarse como una declaración conceptual sobre la coexistencia armónica entre técnica y naturaleza. La obra no se limita a ser una estructura que desafía la gravedad al suspenderse sobre el arroyo, sino que entabla un diálogo expresivo con el entorno, generando una relación de reciprocidad sin recurrir al mimetismo.

El uso del hormigón actúa como medio expresivo de una arquitectura que Williams concibe como ingrávida y claramente formal, en la que cada componente obedece a una lógica de precisión rigurosa. Esta materialización representa una figura proyectual que vincula la racionalidad tecnológica contemporánea con las preexistencias topográficas, estableciendo un equilibrio dinámico entre materia y naturaleza.

La Casa Puente materializa el ideal de una arquitectura que incorpora los avances científicos de su tiempo como herramientas para estructurar el entorno, dejando un legado perdurable que trasciende su actual condición de abandono. Su declaración como Monumento Histórico Nacional destaca el valor de una obra que dio forma a una visión utópica de integración entre arquitectura y territorio.

La Resor House representa para Mies un momento crucial de experimentación que marca su transición hacia el contexto americano. Condicionado inicialmente por las preexistencias del lugar y las demandas programáticas del cliente, el proyecto se convirtió en un campo de experimentación conceptual para indagar nuevas relaciones entre espacio, materia y entorno natural.

El concepto de «casa-puente», inicialmente impuesto por las circunstancias, dio lugar en Mies a una metáfora de su propio desarraigo profesional y personal. Su aproximación hacia marcos neutros que no perturbaran la naturaleza, junto con la progresiva depuración hacia volúmenes puros de acero y vidrio, prefiguran el desarrollo de su lenguaje arquitectónico americano posterior. Esta tensión conceptual entre el arraigo físico y la abstracción formal ya era perceptible en su obra residencial europea, donde el vínculo entre técnica moderna y paisaje resultaba clave (Tegethoff, 1985).

La importancia de la Resor House radica precisamente en su condición de proyecto no construido que, paradójicamente, resultó fundamental para la evolución de Mies. La conclusión de que un puente es difícil de habitar condujo a Mies hacia nuevas experimentaciones espaciales que culminarían en obras como la Casa Farnsworth, donde los principios explorados en la Resor House encontrarían su síntesis definitiva.

El análisis comparativo muestra que ambos arquitectos, desde perspectivas culturales y metodológicas distintas, abordan la problemática fundamental de la arquitectura moderna: cómo establecer nuevas formas de relación entre el habi-

tar humano y el medio natural. Williams elige expresar de forma concreta una integración sensible y estructuralmente desafiante, mientras que Mies plantea, desde el desarrollo proyectual, una reflexión crítica sobre los límites conceptuales del encargo.

La Casa Puente constituye una evidencia concreta de que una arquitectura suspendida puede alcanzar la síntesis entre exploración técnica y respuesta al paisaje. La Resor House, por su parte, representa un punto de inflexión que demuestra cómo los proyectos no realizados pueden ejercer un impacto transformador en la evolución de un lenguaje arquitectónico.

La vigencia de estas obras en el contexto contemporáneo reside en su capacidad para trascender la funcionalidad y constituirse la relación fundamental entre construcción humana y entorno natural. En un momento histórico donde la sostenibilidad y la integración paisajística son necesarias, tanto la Casa Puente como la Resor House ofrecen modelos de aproximación que mantienen su valor paradigmático.

La síntesis lograda por Williams demuestra la posibilidad de una arquitectura que, sin renunciar a la intensidad expresiva, establece relaciones de reciprocidad con su contexto. El proceso reflexivo de Mies evidencia la importancia de la experimentación conceptual como motor de evolución disciplinar, incluso cuando no alcanza la materialización física.

Ambas obras son reflejo de la eterna búsqueda arquitectónica de equilibrio entre la innovación formal y el respeto por el lugar, estableciendo referencias ineludibles para las generaciones futuras de arquitectos que se enfrenten el desafío de proyectar en paisajes sensibles y de alto valor ecológico y territorial. En un momento de crisis ambiental, estas «casa-puente» nos invitan a reconsiderar no solo la forma, sino la función de los puentes arquitectónicos como agentes de sostenibilidad paisajística.

Referencias

Alday, I., Llinàs, J., Martínez Lapeña, J. A. y Moneo, R. (1996). *Aprendiendo de todas sus casas*. Ediciones UPC.

Álvarez, F. (1994). Amancio Williams: el hombre que fue puente. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme,* 204, 40-54. Colegio de Arquitectos de Cataluña.

Benévolo, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna* (8.ª ed., revisada y ampliada). Gustavo Gili.

Capitel, A. (2004). *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*. Tanais Ediciones

Cohen, J.L. (2007). *Mies van der Rohe*. Akal Arquitectura.

Comas, C. E. D. y Adrià, M. (2003). *La casa latinoamericana moderna: 20 paradigmas de mediados del siglo xx*. Gustavo Gili.

Drexler, A. (1961). *Ludwig Mies van der Rohe*. Bruguera.

Feduchi, P. (1997). La espacialidad del lugar: Un estudio de la Casa Resor de Mies van der Rohe. *Bau,* 16, 118-130. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este.

Fernández-Galiano, L., Bletter, R., Cohen, J. L., Lambert, P., Riley, T. y Solà-Morales, I. (2001). Mies Van Der Rohe. Berlín / Chicago. Arquitectura Viva.

Johnson, P. (1978). *Mies van der Rohe.* Secker & Warburg.

Moore, C., Allen, G. y Lyndon, D. (1976). *La casa: forma y diseño.* Gustavo Gili.

Oshima, K. T., Kinoshita, T. y Yoshida, N. (Eds.) (2000). «House over the Brook, Mar del Plata, Argentina, 1945, Amancio Williams» (pp. 230-238). En *Visions of the Real: Modern Houses in the 20th Century* (Special Issue, Marzo 2000, Vol. 1). Tokio: A+U Publishing Co.

Quetglas, J. (2020). *El horror cristalizado.* Ediciones Asimétricas.

Riley, T. y Bergdoll, B. (2001). *Mies in Berlin.* Nueva York: The Museum of Modern Art.

Schulze, F. (1986). *Mies van der Rohe: Una biografía crítica.* Hermann Blume.

Schulze, F. y Danforth, G. E. (1992). *The Mies van der Rohe archive. Vol. 7: Resor House.* Routledge.

Revista 1:100 (2010). *La Casa sobre el Arroyo.* (5). Editorial 1:100.

Tegethoff, W. (1985). *Mies van der Rohe: The villas and country houses.* Cambridge (MA): The MIT Press / Nueva York: The Museum of Modern Art.

Venturi, R. (2021). *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (9ª edición). Gustavo Gili.

33

AFROPEA: REPRESENTACIONES CULTURALES DE LA HIBRIDACIÓN IDENTITARIA

Ana Belén Soto
Universidad Autónoma de Madrid (España)

El presente texto nace en el marco de una estancia de investigación en el Dpto. de Filología Inglesa, Francesa y Alemana de la Universidad de Oviedo.

1. Introducción

> Si l'apparition de nouveaux mots aide à décrire une condition raciale ou sociale, si le lexique des personnes qui subissent des discriminations aide à penser le changement, si la prise de conscience de la société française semble irrémédiable, je m'interroge toujours sur le rôle actif des décideurs. Où sont-ils ? Pourquoi ne prennent-ils pas ce problème à bras le corps ? Pensent-ils que le racisme est le problème des personnes racisées, que c'est sur leurs seules épaules que doit peser la responsabilité de transformer la société? (Rotman, 2018, p. 11).

Situar las palabras que Aïssa Maïga dedica en su introducción al volumen colectivo *Noire n'est pas mon métier* (2018) en epígrafe de nuestra reflexión nos permite evidenciar el alcance de las palabras en materia de representación histórico-social, tanto más cuanto que atender a la evolución sociocultural supone una implicación global de los agentes activos de la sociedad. En este contexto, cabe destacar la aportación literaria de la escritora francocamerunesa Léonora Miano, dado que expone de manera paradigmática la manera en la que las xenografías literarias (Alfaro *et al.*, 2020) contribuyen a la visibilización y a la legitimación de la pluralidad representativa del mosaico sociocultural.

El objetivo principal de nuestra contribución se centra, por lo tanto, en una reflexión transversal que induce, por medio de la palabra, a la creación de espacios de encuentro y de convivencia basados en una taxonomía innovadora e inclusiva para todos. Pensar en Afropea bajo la pluma de Miano implica reflexionar en torno al estigma que pesa sobre la pigmentación corporal y a la mirada racializada que aún hoy se percibe en las sociedades occidentales.

Recordemos a este respecto que la simbología asociada al blanco en occidente exhibe una percepción positiva, dado que estamos ante un color que simboliza la verdad, la pureza, la paz, e incluso la limpieza y la higiene. El negro, sin embargo, es un color asociado al luto, al dolor, a la noche, a la magia, a la oscuridad. Por ello, plantear la sociedad en esta dicotomía cromática implica de manera indirecta establecer una diferenciación cargada de significado desde un prisma psicosensorial, que pone de manifiesto la envergadura que adquiere forjar un tejido lingüístico adecuado para referirnos al mundo en el que vivimos.

A modo de ejemplo, cabe recordar cómo Rachel Khan (2021, pp. 14-15) adscribe los orígenes de *Noir n'est pas mon métier* en una voluntad de visibilizar el ecosistema socioafectivo que se desarrolla en torno a las palabras, a la representación que evocan:

> Écrit par seize comédiennes, nous voulions dire que le cinéma ne pouvait plus continuer à se replier sur une fausse image de la France ni charrier des clichés dangereux qui enferment les Noires dans des rôles de gazelles, de nounous ou de putes sans papiers. Nous voulions dire que les artistes françaises noires ne pouvaient pas être écartées de la création, qu'elles embrassaient l'art de leur talent pour en faire un levier d'une puissance inédite contre toute forme de repli. Dans un contexte identitaire chaque jour plus tendu, il devenait urgent d'offrir à nos écrans les visages qu'ils méritent. Les temps ont changé, autant emporte le temps…

Se trata, por consiguiente, de una reivindicación que visibiliza situaciones de exclusión profesional por cuestiones raciales. Resulta especialmente interesante observar cómo Khan se sirve de la referencia intertextual a la célebre película protagonizada a finales de los años treinta por Scarlett O'Hara y titulada en español *Lo que el viento se llevó* (*Autant en emporte le vent* en francés) para conjugar una distorsión discursiva en la que la sustitución del sustantivo viento por tiempo (*vent*, *temps* en francés) provoca, por una parte, una sonrisa habida cuenta la aliteración evocada y, por otra parte, induce a pensar en el poder transformador del lapso temporal. Las palabras, por consiguiente, importan tanto más cuanto que representan los referentes que vertebran los constructos socioculturales, que estructuran las concepciones identitarias y que construyen el pensamiento político entendido en su sentido más amplio.

Estamos, por consiguiente, ante una reflexión en constante evolución que sigue siendo importante dado que ocupa portadas de numerosos periódicos, se sitúa en el centro del debate televisivo y vertebra reflexiones políticas nacionales e internacionales. Pensar, en efecto, en el poder de las palabras supone una manera de plantear el mundo que nos rodea desde un prisma inclusivo o discriminador, desde la cohabitación o desde la coexistencia. Por ello, existen escritores como Léonora Miano o Rachel Khan que se sirven de su pluma para plantear problemáticas socioculturales y pensar en soluciones innovadoras que permitan salir de las lógicas minoritarias, romper con la crispación sociocultural y desarticular los complejos identitarios en nuestras sociedades actuales. Y es en este contexto en el que

se inscribe *Afropea, utopie post-occidentale et post raciste* (2020), un ensayo que se aleja de planteamientos edulcorados para exponer con vehemencia la trazabilidad histórica que une las sociedades europeas y africanas con el objetivo múltiple de desarrollar nuestra capacidad para nombrar un universo reflexivo basado en la complejidad de las relaciones interculturales, que suponga una barrera a la simplicidad cognitiva de los mensajes polarizados entendidos en su faceta infantilizadora del desarrollo psicosocial, capaz también de expresar con precisión nuestros malestares individuales y sociales con el propósito de construir sociedades más inclusivas, más solidarias y más sostenibles.

De ahí que articulemos nuestro discurso en torno a tres grandes ejes de reflexión que nos permitan en un primer momento situar los orígenes de Afropea; seguidamente, esbozar un proceso de reflexión metaliteraria y el alcance metadiscursivo del proceso de escritura de Miano; y, por último, plantearemos las posibilidades que ofrece Afropea como contexto transcultural y como respuesta innovadora a uno de los problemas más acuciantes de nuestras sociedades contemporáneas.

2. *Afropea*: origen y sentimiento de pertenencia

> En préambule, indiquer ceci: je ne suis pas une Afropéenne. […] Pour la plupart dans l'Hexagone, le préfixe *afro* ne saurait renvoyer qu'à un ailleurs, un hors de France essentiel plus qu'originel. Cela justifierait que soit classé, dans la catégorie afropéenne, tout individu d'ascendance subsaharienne établi dans le pays. […] Plus encore si l'intéressé semble assez bien au fait des codes sociaux. Dans ce cas, il lui sera accordé de se définir comme un Européen venu de cet outre-monde qu'est l'Afrique aux yeux d'un grand nombre. Un Européen avec des origines.

Miano (2020, p. 9) levanta así el telón de la reflexión bajo una mirada personal, cuyo valor de testimonio presenta un posicionamiento de compromiso con una construcción léxicosemántica capaz de transgredir las fronteras socioculturales tradicionalmente aceptadas y abrazar la multiplicidad de teselas que componen el mosaico identitario de las sociedades occidentales. Así, centrada en el contexto francés, Miano constata la manera en la que el prefijo *afro-* expresa un ectopismo intrínseco que excluye de manera explícita a aquel colectivo que Afropea pretende visibilizar. En efecto, las palabras más utilizadas con este prefijo —afrodescendiente o afroamericano— se basan en la dualidad existencial.

Este estudio aspira a proporcionar una mayor comprensión del papel que desempeñan las palabras en la adscripción identitaria individual y en la construcción sociocultural a nivel colectivo en la Francia actual. En este sentido, Khan (2021, p. 45) inscribe el término afrodescendiente en sus orígenes anglosajones para poner de manifiesto las singularidades interpretativas adscritas a la diferencia lingüística:

> L'histoire des États-Unis -esclavage, guerre de Sécession, lutte pour les droits civiques, ségrégations- justifie à elle seule que les indigènes et les communautés noires américaines aient eu besoin d'un mot pour retourner le stigmate contre l'oppresseur et incarner une légitime exigence d'égalité. Le terme « afro-descendant » porte en lui la déportation : les Français antillais et guyanais, notamment, coupés de leur continent d'origine sont afro-descendants. Ils viennent d'Afrique, mais auraient toutes les peines du monde à retrouver les leurs sur le grand continent. De cette origine, de cette cause perdue, ils gardent une culture, une trace, un créole qui leur est propre.

Y coincide con Miano en el hecho de que este vocablo no es el adecuado para traducir la complejidad de la hibridación cultural en el constructo social francés. Para Khan habría que establecer una diferencia entre las personas que fueron deportadas y aquellas que emprendieron el camino de la migración, aunque aquí exista una multiplicidad de casuísticas inherentes a las condiciones tanto de salida del país de origen como de llegada al país de acogida. Existe, por consiguiente, lo que Khan denomina un malestar entorno a ese concepto, cuyo nexo de unión es una África heredada en el color de la piel.

Ambas autoras coinciden en un cuestionamiento clave, a nuestro modo de ver: ¿compartir el color de la piel supone compartir un relato, una historia y una identidad? La respuesta se encuentra en el título mismo del ensayo que analizamos aquí, dado que la necesidad de plantear una reflexión en torno a las palabras que construyen nuestros imaginarios colectivos supone visibilizar la diferencia existente. Por ello, Khan (2021, p. 49), al igual que Miano, construye su identidad en base a una negación:

> Je ne suis ni Afro-descendante ni Soah-descendante, mais racée. Les arbres généalogiques paraissent dans le bon sens s'ils font de nos ancêtres nos racines et non nos fruits.
> Comme beaucoup d'enfants d'immigrés, je suis Afro-européenne, bourgeon de deux continents. La déchirure des terres est certaine, mais la possibilité d'en faire quelque chose aussi. Il m'est impossible d'être Afro-descendante, de tricher, de me définir uniquement à l'aune d'une seule terre, d'une seule histoire et d'une seule culture. Il m'est impossible intellectuellement d'exclure autant de moi.

De tal manera que podemos afirmar que tanto Khan como Miano comparten una mirada común sobre el sentimiento de pertenencia y la necesidad de crear contextos lingüísticos no excluyentes, no sólo que no separen, sino que, además, reparen.

No obstante, si bien este prefijo supone la expresión de la alteridad, también representa una realidad sociocultural a la vez que expone la complejidad inherente a la multiplicidad identitaria de este colectivo. Y, por ello, Miano (2020, p. 10) aboga por el término de Afropea para expresar la experiencia migrante desde un prisma transcontinental:

> Alors, définissons : est dite afropéenne une personne d'ascendance subsaharienne, née ou élevée en Europe. Ce sont des individus présentant ce profil qui ont promu cette ethnicité, l'ont revendiquée et ont tenté de l'incarner. Les concernés sont avant tout dépositaires d'un vécu européen. C'est en Europe qu'ils ont passé leurs années de formation, celles de l'enfance et de l'adolescence, dont on connaît l'importance pour la structuration de la personnalité. Les Afropéens sont souvent enfants, petits-enfants ou arrière-petits-enfants d'immigrés subsahariens. Contrairement à leurs ascendants, ils ne connaissent que la vie en situation de minorité, l'existence dans un espace rétif à se reconnaître en eux.

Con esta primera definición, Miano delimita el constructo identitario al que Afropea se refiere y expone la diferencia existente entre aquellos que, como ella, nacieron y se formaron en África, y los hijos de aquellos que decidieron construir sus vidas en contexto europeo. La relación establecida desde el prisma personal difiere, por lo tanto, en función del espacio que uno ocupa en la sociedad en la que vive. Miano retoma la polémica expresada por el colectivo *DiasporAct* (Khan, 2021) que nació para visibilizar la práctica del *blackface* (Miano, 2020, p. 14) y el estigma que vivían las actrices negras en el cine francés. A este respecto, resulta especialmente interesante observar cómo, para Miano (2020, pp. 14-15):

> La conscience de soi, le regard posé sur soi, dépendent beaucoup de ce que l'on reçoit de la société et de sa propre communauté.
> […] Cet effacement de la présence afropéenne amène certains à voir un geste d'appropriation culturelle dans le simple fait, pour des personnes issues du groupe majoritaire, d'arborer une coiffure ou un vêtement subsaharien. En Afrique, cela ne dérangerait personne. Les gens percevraient cela comme une célébration de leur culture, ils en seraient flattés.

Miano va más allá en la reflexión y expone cómo en India o en Japón esta suerte de travestimiento es percibida desde una mirada positiva. Con ello, Miano sitúa en el corazón de la reflexión no sólo la constatación de problemáticas actuales, sino también la existencia de una cuestión intrínseca a la perspectiva adoptada. De ahí que la propia autora se pregunte:

> D'où me vient cet intérêt pour Afropea et pourquoi me parut-il nécessaire de l'inscrire dans certains de mes écrits ? La réponse est simple : j'ai donné naissance à une enfant en France. Ma fille est aujourd'hui une jeune femme si française que la Subsaharienne en moi ne peut s'empêcher parfois de la trouver exotique (Miano, 2020, p. 19).

Miano es consciente de la relación dialógica de la diferencia que emana de la adscripción maternofilial en materia de construcción identitaria. Al vincular la genealogía de su reflexión en el contexto de la maternidad Miano expone, además, un cuestionamiento intrínseco a las fronteras de lo psicoemocional y plantea el lugar que uno ocupa en el mundo, entendiendo este último en su polisemia interpretativa espaciotemporal. En efecto, no sólo está poniendo de manifiesto la dialéctica establecida entre los autóctonos y los extranjeros —entendidos en el sentido más amplio de la palabra—, sino que va más allá dado que la existencia es *per se* una travesía matizada por las escalas afectivas, emocionales, geográficas e incluso políticas (Marin, 2022).

El desplazamiento en el que se inscribe esta reflexión resulta, por lo tanto, ser múltiple y plural dado que no sólo se encuentra en el desfase cultural de las personas desplazadas, sino que también refleja una brecha corporal. Recordemos las palabras de Marguerite Duras en *La vie matérielle* (1994), cuando habla de la maternidad como esa fase vital de desposesión corporal de la mujer en la que el cuerpo se convierte en el legado familiar, en un espacio seguro para los hijos y en un elemento facilitador en la infraestructura familiar. Por ello, la preocupación expresada por Miano en su ensayo, en sus textos, emana de la responsabilidad personal y colectiva de ser mujer, madre y escritora.

Estamos, por consiguiente, ante una escritura eminentemente actual en la que el testimonio y la carga afectiva permiten dar voz y visibilizar la cuestión del lugar que uno ocupa. Esto nos lleva a plantearnos la percepción del espacio personal como una experiencia física y a pensar la voz personal en términos de autoestima y de autoafirmación. Por ello, compartimos con la filósofa francesa Claire Marin (2022, p. 80) la importancia acordada a la toma de palabra y a la percepción personal en la estructura identitaria y espacial de todo individuo, porque:

> Je suis à ma place quand ma voix est posée, quand elle est la mienne, et non pas une voix étouffée par la censure ou les voix dominantes, ni une voix empruntée à d'autres, ni essoufflée par l'angoisse ou saccadée sous la contrainte. Être à sa place commence peut-être par cette libération d'une voix propre, une voix enfouie dont on découvre ainsi la tessiture. Une voix qui traduise aussi une subjectivité, s'ajoute à « la conversation humaine » en faisant entendre d'autres expériences de vie, d'autres perspectives sur le réel, une voix qui fasse émerger de nouvelles problématiques jusqu'alors rendues silencieuses.

En el contexto que nos ocupa, además, la voz se convierte en el eje motor de una reflexión personal de alcance comunitario. En efecto, Miano se apropia de la palabra para dar voz a los agentes activos de la sociedad que componen el colectivo de Afropea con el objetivo de legar un imaginario más tolerante y más respetuoso. Al mismo tiempo, pensar en la importancia acordada a la voz y a la palabra como elementos sonoros también representa un guiño ineludible a los orígenes propios de un vocablo que nace en el ámbito musical. En efecto, tal y como señala Miano (2020, p. 47):

> Le musicien David Byrne, cofondateur du groupe Talking Heads, crée cette appellation au début des années 90. Il entend ainsi désigner un continent fictionnel permettant d'explorer, à travers la musique, l'influence des cultures africaines sur la sensibilité européenne. […] C'est pour faire entendre les sonorités émanant d'une imprégnation mutuelle des cultures que David Byrne publie, sur son label Luaka Bop, une série de trois albums intitulés *Adventures in Afropea*.

Coincidencia o no, la realidad es que se trata de un término que surge al tiempo que Miano se instala en Francia y ve cómo las fundadoras del grupo belga Zap Mama se presentan como afropeas. Miano (2020, p. 50) también recuerda cómo en 1995, Cash Crew publica *From an Afropean Perspective*. Estamos, por consiguiente, ante la creación de un neologismo que nace en dos contextos lingüísticos de manera paralela y que imbrica también paralelamente el discurso teórico y la exposición sonora de dicha perspectiva musical. De ahí, sin lugar a dudas, que la primera vez que Miano (2008) utiliza esta idea como título sea en el marco de *Afropean Soul et autres nouvelles*, un compendio coral profundamente marcado por esa referencia musical desarrollada a partir de la fusión del góspel, el jazz, el blues y otros ritmos especialmente representativos de las comunidades afroamericanas.

De tal manera que, por lo anteriormente expuesto, podemos afirmar que la construcción en torno a Afropea, desarrollada en el ensayo que aquí analizamos y expuesta en el conjunto de la prolija producción literaria de Miano, pone de

manifiesto la necesidad de abogar por una ética cosmopolita (Cortina, 2021) a través de un vocabulario apropiado capaz de satisfacer de manera inclusiva la realidad circundante. La palabra se convierte así en una herramienta que ha de ser ajustada para transmitir la complejidad inherente a la evolución del constructo sociocultural de nuestras sociedades contemporáneas, en este caso desde una perspectiva eurocentrada en tanto que el término de Afropea permite conjugar dos continentes.

3. La escritura como vector ontológico

Afropea, utopie post-occidentale et post-raciale se encuentra arraigada en la experiencia personal de la escritora en un momento puntual de su existencia, pero supone a la vez un *continuum* en su prolijo edificio literario. En este sentido, compartimos con Fátima Outeirinho (Cabral *et al.*, 2025, p. 257) que la abundante producción de Miano responde a una voluntad de exponer «l'urgence d'un besoin d'action sur l'autre, sur le monde, éprouvé par l'auteure, et qui se reflète dans une activité d'écriture incessante et diversifiée». Se trata de una escritura que va más allá del valor testimonial de la experiencia vivida y la autora es consciente de ello cuando declara:

> Je ne témoigne pas de la violence, j'essai de la comprendre. Je ne témoigne pas de la vie des gens, j'essaie de la connaître en recréant sous ma plume. Tous les romans que j'ai écrits jusqu'ici sont nés d'une interrogation qui s'étant faite vive et pressante, m'a poussée à l'écriture: écrire ne pas pour dire ce qu'on sait, mais pour tenter de savoir quelque chose (Miano, 2012, p. 41).

Con estas palabras, Miano aboga por una escritura próxima del legado del pensamiento de Antoine Compagnon (2007), sobre todo cuando en *La littérature pourquoi faire?* evoca la transposición literaria del acercamiento a la alteridad. También se percibe la herencia intelectual de Tveztan Todorov (2007) cuando en la *Littérature en péril* defiende que la literatura explora los entresijos de la condición humana desde una multiplicidad interpretativa complementaria a otras disciplinas. Asimismo, encontramos una conexión directa con el ensayo de Edgar Morin (2019, p. 52) titulado *Fraternité, pourquoi?* dado que en él, el sociólogo francés concluye afirmando que para cambiar el paradigma de exclusión habría que cambiar « notre façon de connaître et notre façon de penser —réductrice, disjonctive, compartimentée— pour un mode de pensée complexe qui relie, capable d'appréhender les phénomènes à la fois dans leur diversité et leur unité ».

El proyecto literario de Miano (2020, p. 25), por lo tanto, emana de una vocación literaria con proyección social: «doter le pays d'instruments lui permettant d'appréhender cet impensé qu'est la présence afropéenne». Y, por ello, recuerda cómo desde 2007 se percibe una polarización creciente desde el punto de vista étnico y racial. Miano (2020, p. 25) comienza por tanto a escribir porque:

> C'est ce que je sais faire. La France étant un pays de littérature, c'est-à-dire un pays se connaissant lui-même et se disant au monde à travers des textes littéraires, il fallait au moins commencer à se mettre à la tâche. Ce qui n'apparaît pas dans la littérature française n'existe pas pour le pays. Or, il n'y a pas de corpus afropéen. Révéler ces autres visages de la France, faire entendre leur voix, était pour moi un devoir.

De tal manera que podemos afirmar que la escritura de Miano se inscribe en la corriente literaria actual que atiende a cuestiones estéticas y éticas desde un prisma ontológico novedoso que, característico del siglo XXI, expone y valora la textura literaria bajo una mirada reparadora. Así, compartimos con Alexandre Gefen (2017, p. 9) que:

> L'idée que le début du XXI e siècle a vu l'émergence d'une conception […] «thérapeutique» de l'écriture et de la lecture, celle d'une littérature qui guérit, qui soigne, qui aide, ou du moins, qui «fait du bien». Tout se passe, me semble-t-il, comme si, dans nos démocraties privées de grands cadres herméneutiques et spirituels collectifs, le récit littéraire promettait de penser le singulier, de donner sens aux identités pluralisées, de retisser les géographies en constituant des communautés: autant de programmes moins émancipateurs que réparateurs. Les individus fragiles, les oubliés de la grande histoire, les communautés ravagées sont les héros de la fiction française contemporaine.

Gefen (2020, p. 363) desarrolla además las aristas de su reflexión sobre la manera en la que la novelización de los traumas sociales puede producir un golpe de efecto capaz de favorecer una concienciación colectiva y concluye que:

> Les politiques de l'indignation littéraire ont été capables de marquer l'opinion, sans que l'on puisse mesurer leur incidence dans les urnes. Elles s'appuient sur des politiques littéraires de démonstration et de sensibilisation aux injustices, exposant leurs mécanismes intimes et produisant de l'empathie à distance à l'égard des victimes. Celles-ci évitent les réductions simplistes par leur capacité à faire entendre les différents points de vue.

Así, por la influencia mediática de Miano, como por el impulso temático de su textura lingüística, podemos afirmar que su proyección metadiscursiva pone de manifiesto el papel que desempeña la literatura en materia de innovación social y de representación ciudadana. De ahí que la propia Miano (2012, p. 264), consciente de la reflexión metatextual de su discurso, no dude en afirmar:

> Loin de moi, évidemment, l'idée de prétendre que mes travaux ne sont pas politiques. Ils sont la représentation de la vie humaine. Si cette représentation est fidèle, même le texte le plus intimiste recèle un propos politique. Simplement, il me semble que le politique, le social ou l'anthropologique ne sont que l'écume des choses. C'est d'abord pour des raisons intimes qu'on devient écrivain, quelle que soit, ensuite, la sensibilité développée.

En este contexto, si bien compartimos con Miano la necesidad subyacente de contar historias que desvelan las inquietudes íntimas del escritor, también compartimos con Gefen (2020, p. 19) que:

> Alors que la spécialisation des intellectuels a été jusqu'à la fin du XXe siècle, selon Gisèle Sapiro, la raison de la marginalisation politique des écrivains poussés à la surenchère, au pamphlet et à la prophétie, l'écrivain du XXIe siècle participe désormais ainsi pleinement à nouveau de la Cité, par son corps comme par son œuvre.

Y prueba de ello es la reflexión que emana sobre las cuestiones identitarias en los relatos y ensayos afropeos de Léonora Miano parafraseando el monográfico de Marjolaine Unter Ecker (2016). Por ello, y atendiendo a lo anteriormente expuesto, podemos afirmar que Miano no sólo se inscribe en el mosaico literario de *l'extrême contemporain* sino que también visibiliza cómo:

> La dette de l'humanité à l'égard des écrivaines et écrivains ayant combattu pour la liberté politique, pour la tolérance, pour le progrès social, le droit des femmes, contre le colonialisme, est considérable, qu'ils aient été des intellectuels de combat ou qu'ils aient simplement réussi à modifier le rapport au monde de leurs lecteurs.

4. *Afropea* como espacio transcultural

El carácter transnacional de la experiencia migrante ha quedado expresado desde la esencia misma de las identidades múltiples. No obstante, Afropea también expone otras vivencias transfronterizas desde el prisma sociocultural. Comencemos por recordar cómo Miano (2020, pp. 10-11) abraza su diferencia en su propia comunidad de origen:

> Être un étranger n'est pas nécessairement douloureux. La singularité de mon profil, son caractère absolument marginal, où que je me trouve, me place toujours dans cette situation. […] Les différents univers qui me constituent me permettent de les comprendre tous sans que l'inverse soit possible, et de choisir la plupart de mes appartenances. La seule qui soit viscérale est aussi celle qui m'est le plus souvent déniée: je ne serais pas une authentique Subsaharienne.

En efecto, Miano expone cómo procede de una familia acomodada, sus padres habían sido universitarios y ella había sido escolarizada en un centro privado e internacional en su Camerún natal. De ahí que la lengua francesa no supusiese para ella una brecha en el proceso migratorio. Y, sin embargo, existen otros aspectos que evocan su desarraigo. En efecto, Miano (2020, p. 20) declara:

> En France, nous sommes hors sol, privés de notre entourage familial ou communautaire la plupart du temps. Nos noms ne signifient rien dans le pays. Nos généalogies y sont abolies. Cela est ressenti avec plus d'intensité lorsque, pour diverses raisons, vivre en France confronte au déclassement. Ce fut le cas pour beaucoup parmi nous, petits bourgeois venus d'Afrique centrale au début des années 90 […]. Déclassé, son individualité gommée par la racialisation, le Subsaharien issu d'une classe jadis favorisée ne se fondra pas pour autant dans la population afropéenne. Sa différence créera un éloignement compliquant la reconnaissance. Il fera partie d'une minorité dans la minorité, sa présence sera trop singulière pour être pleinement adoptée.

De tal manera que los migrantes de primera generación encuentran una dificultad añadida en el proceso de integración sociocultural. La (des)clasificación social supone así una segunda frontera que representa un lugar ambiguo en el que el individuo tiene que definirse frente a la alteridad a la que aspira pertenecer. De hecho, para Marin (2019, pp. 76-77):

> La rupture n'est pas si simple. Les affects des transclasses montrent bien la persistance de l'attachement au milieu d'origine, quelle que soit l'ascension sociale de l'individu. Le détachement n'est jamais total. […] Cette ambivalence des sentiments, cette fluctuation intérieure quant à son positionnement -la trace de l'ancien ancrage familial, social ou amoureux et la revendication simultanée d'une nouvelle appartenance- sont sans doute communes à toutes les formes de rupture.

Y si bien Miano habla de descenso social, también existe una pretensión de ascenso social desde el prisma de la sociedad de origen. En efecto, el proyecto de movilidad poblacional transnacional y transclase (Jacquet, 2014) supone un cataclismo interior (Marin, 2019, p. 78) en tanto que se trata de una ruptura total en la que hay que adaptar las expectativas con la realidad circundante. A este respecto, cabe de igual modo recordar que romper con el espacio que uno ocupa, que le ha sido designado desde la cuna, supone una mirada doble, porque en el proceso de adaptación al nuevo contexto se produce una evolución identitaria que se ve reflejada en la mirada sociológica de unos ojos conscientes del cambio. Así, tal y como expone con maestría Marin (2019, p. 12): «Partir, c'est rompre deux fois, avec celui que l'on était et avec une certaine illusion, celle de se sentir à sa place quelque part».

Estamos, por consiguiente, ante una reflexión que pone de manifiesto desde una multiplicidad de perspectivas las representaciones culturales de la hibridación identitaria en las estructuras sociales. Una reflexión que aboga, además, por el encuentro para resistir a la crueldad del mundo, para dotar de habilidades sociales en materia de convivencia y de igualdad, para construir sociedades sólidas y pacíficas. En efecto, existe en Afropea una filiación y una confraternización histórico-social que pretende presentar la validez de un proyecto que, si bien atañe en un primer momento a los europeos de ascendencia africana, también supone un cambio de paradigma para el conjunto de la sociedad europea.

Existe también, a nuestro modo de ver, cierto paralelismo entre la construcción de Afropea y del término afroamericano, siendo, no obstante, evidente la diferencia. Si bien Afropea hace referencia a un espacio de unión, el adjetivo afroamericano se centra en los ciudadanos americanos que comparten la ascendencia africana. Se trata, por lo tanto, de un paso más hacia la construcción de sociedades inclusivas en las que se abogue por convivir con la diferencia, frente a la crispación. De ahí que la propia Miano crea en la necesidad de pensar la cuestión de la reparación para todos los protagonistas de la historia (Agier y Gourarier, 2022, p. 22). Y, con ello, hace un llamamiento a la necesidad de tomar partido de la diferencia a nivel global porque la alteridad ha de ser abrazada por los autóctonos y por las minorías para evitar el naufragio de las civilizaciones (Maalouf, 2019).

5. Conclusiones

Afropea, sin embargo, queda relegada por el título a un espacio utópico, imaginario, mental, que sólo podrá realizarse cuando se resuelvan los conflictos. En efecto:

> Pour faire advenir Afropea telle que je le pense dans la réalité, il faut vraiment arriver à pacifier, à l'intérieur puis à l'extérieur de soi par ses engagements, des termes qui se trouvent encore très opposés voire contraires. Il faut arriver à d'abord accepter que nous sommes la même humanité, qui produit peut-être des cultures, des codes sociaux donc des manières d'exprimer différemment des choses qui sont universelles, mais que ce sont là des différences… ne disons pas de surface parce qu'elles comptent beaucoup pour les gens, mais il y a une vérité au-delà que nous partageons tous. Pour être un bon Afropéen, il faut vraiment croire à l'unité du genre humain et être donc capable de tirer des deux parties dont on est constitué le meilleur (Agier y Gourarier, 2022, p. 20).

Y para ello, las palabras tienen que ser replanteadas, la solidaridad ha de conquistar el espíritu de convivencia y crear un proyecto común desracializando los imaginarios. Salir, por lo tanto, de una taxonomía que proyecta una mirada negativa hacia la alteridad se convierte en una necesidad aclamada por escritoras y lectoras como Miano y Khan que no temen comprometerse con el mundo para exponer su cara más solidaria y resiliente estimulando los valores de un pensamiento humanístico consciente que se aleje de la demagogia verbal y promueva reflexiones solidarias capaces de responder a la reconfiguración identitaria de las sociedades actuales.

Referencias

Agier, M. y Gourarier, M. (2022). Trans: des existences frontalières. *Monde commun, des anthropologues dans la cité*, 7. Presses Universitaires de France.

Alfaro, M., Sawas, S. y Soto, A. B. (2020). *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui.* Peter Lang.

Cabral, M., Álvares, C., Almeida, J., de Sousa, S. y Varela, C. (2025). *Mutations et identité(s) dans la littérature contemporaine en français (d')après Annie Ernaux.* Éditions Le Manuscrit Savoirs, Exotopies.

Compagnon, A. (2007). *La littérature pourquoi faire?* Fayard / Collège de France.

Cortina, A. (2021). *Ética cosmopolita*. Paidós.

Duras, M. (1994). *La Vie matérielle*. Folio.

Gefen, A. (2017). *Réparer le monde. La littérature française face au xxie siècle*. Éditions Corti.

Gefen, A. (2022). *La littérature est une affaire politique*. Éditions de l'Observatoire.

Jacquet, C. (2014). *Les transclasses ou la non-reproduction*. Presses Universitaires de France.

Khan, R. (2021). *Racée*. Éditions de l'Observatoire.

Maalouf, A. (2019). *Le naufrage des civilisations*. Grasset.

Marin, C. (2019). *Ruptures*. Le livre de poche.

Marin, C. (2022). *Être à sa place*. Éditions de l'Observatoire.

Miano, L. (2008). *Afropean soul et autres nouvelles.* Flammarion.
Miano, L. (2012). *Habiter la frontière.* L'Arche.
Miano, L. (2020). *Afropea, utopie post-occidentale et post-raciste.* Grasset.
Morin, E. (2019). *La fraternité, pourquoi?* Actes Sud.
Rottman, C. (ed.) (2018). *Noire n'est pas mon métier.* Éditions du Seuil.
Todorov, T. (2007). *La littérature en péril.* Éditions du Seuil.
Unter Ecker, M. (2016). *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano.* Presses Universitaires du Midi.

34

TECNOLOGÍA AL SERVICIO DEL PATRIMONIO: INTELIGENCIA ARTIFICIAL APLICADA AL PATRIMONIO MUSICAL MANUSCRITO

Nuria Torres Lobo
Miguel Díaz-Emparanza Almoguera
Universidad de Valladolid (España)

El presente texto nace en el marco del proyecto PID2023-147913OB-I00 de la convocatoria 2023 de ayudas a «Proyectos de Generación de Conocimiento», financiadas por la *Agencia Estatal de Investigación, «Las comunidades patrimoniales como agentes educativos en entornos rurales: valoración, conservación y transmisión del patrimonio cultural inmaterial».*

1. Introducción

El avance de las humanidades digitales en las últimas décadas ha abierto nuevas vías para el estudio y la valorización del patrimonio documental. Tecnologías como el reconocimiento automático de escritura manuscrita, el acceso ampliado a bibliotecas digitalizadas y los desarrollos en inteligencia artificial han transformado no solo la preservación de materiales antiguos, sino también su interpretación desde enfoques más transversales e innovadores. En este contexto, un campo particularmente dinámico es el estudio de los manuscritos litúrgicos medievales, donde confluyen dimensiones textuales, visuales y funcionales.

Este estudio se centra en el misal cisterciense E-Mn 20324, conservado en la Biblioteca Nacional de España y tradicionalmente asociado al Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas (Burgos), uno de los principales centros de la Orden del Císter femenino en la Castilla bajomedieval. Datado en la segunda mitad del siglo xiii, este códice ha sido mencionado en estudios sobre liturgia cisterciense, manuscritos monásticos y cultura femenina medieval, pero aún carece de un análisis exhaustivo y sistemático.

Entre sus elementos más destacados figura una pieza polifónica a dos voces, añadida posteriormente en el folio final (f. 234v) en un espacio en blanco tras el Credo. Se trata del tropo de Gloria *Spiritus et alme orphanorum*, una composición ampliamente difundida en la Europa medieval y única muestra de música no-

tada en el manuscrito. Aunque este capítulo no aborda un análisis detallado de dicha pieza, su presencia abre una línea prometedora para futuros estudios que profundicen en la dimensión musical y litúrgica del códice.

Además, el misal muestra una abundante presencia de glosas, correcciones y añadidos marginales que evidencian su uso continuado en un contexto monástico activo. Pese a los avances en la historiografía litúrgica y codicológica, las anotaciones marginales siguen siendo una dimensión relativamente poco explorada. Lejos de constituir simples intervenciones accesorias, estos elementos ofrecen una ventana privilegiada a la historia viva del manuscrito y revelan su circulación, sus actualizaciones y su adaptación a diversas realidades litúrgicas y comunitarias.

La presente investigación busca, precisamente, arrojar luz sobre esta dimensión aún poco atendida mediante un análisis detallado del misal cisterciense E-Mn 20324, con especial énfasis en su estructura litúrgica, aspectos codicológicos, elementos decorativos y funcionalidad. Especial atención merecen los márgenes del códice, concebidos como espacios dinámicos de memoria, uso y transformación litúrgica.

Para abordar esta dimensión oculta, se ha empleado la herramienta digital Transkribus, una plataforma de transcripción automática basada en inteligencia artificial que permite entrenar modelos específicos para escrituras históricas. Su aplicación ha facilitado la lectura de anotaciones difíciles de identificar mediante métodos tradicionales, lo que abre nuevas posibilidades interpretativas. La combinación de métodos filológicos clásicos con tecnologías digitales evidencia un gran potencial para enriquecer de manera significativa nuestra comprensión del patrimonio manuscrito medieval.

2. Objetivos

Este estudio tiene como propósito examinar en profundidad el misal E-Mn 20324 mediante un enfoque interdisciplinar que combina el análisis codicológico tradicional con herramientas automatizadas basadas en inteligencia artificial. El eje central de la investigación es la valoración de las anotaciones marginales del códice, a menudo consideradas secundarias, pero fundamentales para comprender cómo estos libros eran utilizados, adaptados y actualizados en contextos monásticos medievales.

Los objetivos específicos que guían este trabajo son:

- Aplicar tecnologías de inteligencia artificial al estudio de manuscritos litúrgicos medievales, para recuperar glosas, correcciones y anotaciones marginales que resultan difíciles de identificar mediante métodos paleográficos convencionales.
- Analizar las intervenciones marginales del calendario cisterciense como testimonios del uso activo y dinámico del manuscrito en una comunidad monástica, para explorar su función histórica, litúrgica y patrimonial,

y valorar cómo estos márgenes actúan como espacios de relectura e interacción entre texto, liturgia y prácticas devocionales locales, en especial dentro del contexto de la liturgia cisterciense.
- Proponer una cronología razonada de la copia y del uso prolongado del manuscrito, mediante el uso de datos marginales con criterios codicológicos, ornamentales y paleográficos.
- Contribuir a la reflexión metodológica sobre la incorporación de herramientas digitales en el estudio del patrimonio documental, mediante una evaluación crítica de las posibilidades y limitaciones que plataformas como Transkribus ofrecen para la investigación paleográfica y litúrgica.

Con estos objetivos, el estudio no solo profundiza en el conocimiento de un manuscrito concreto, sino que también abre nuevas líneas de investigación sobre el patrimonio escrito medieval y las posibilidades que ofrecen las tecnologías avanzadas para su análisis.

3. Marco teórico

En los últimos diez años, el interés por la liturgia monástica femenina en la Castilla bajomedieval ha aumentado notablemente en los ámbitos historiográfico y musicológico. Lejos de concebirse únicamente como enclaves espirituales, los monasterios femeninos se interpretan hoy como auténticos centros de producción cultural, conservación del saber y afirmación de identidades comunitarias. En este marco, los manuscritos litúrgicos conservados en archivos y bibliotecas se han convertido en fuentes clave para reconstruir la vida ritual de estas comunidades, ya que recogen información detallada sobre los calendarios festivos y repertorios musicales que organizaban su día a día en el ámbito conventual.

Entre estos testimonios destaca el misal *plenarium* cisterciense E-Mn 20324, preservado en la Biblioteca Nacional de España. La primera referencia documental conocida de este códice se encuentra en el *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional* de Higinio Anglés y José Subirá (1946), donde se ofrece una breve descripción física del volumen, sus dimensiones, un resumen de su contenido litúrgico y se señala la presencia de una pieza polifónica: un Gloria tropado del siglo xiii.

Posteriormente, el manuscrito fue incluido en el *Catálogo de manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional* de José Janini y José Serrano (1969), que hasta la fecha constituye la descripción más detallada del códice. Esta obra proporciona un análisis codicológico, detalla la organización de su contenido litúrgico y plantea una hipótesis sobre su datación y posible origen. En cuanto a este último aspecto, los autores sugieren que el manuscrito pudo ser producido o utilizado en el Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas (Burgos), uno de los centros femeninos más destacados de la orden cisterciense en la península

ibérica (Janini y Serrano, 1969). No obstante, esta atribución, recurrente en la bibliografía posterior, permanece como una hipótesis sin evidencia documental concluyente.

Desde la década de 1980, diferentes estudios han hecho referencia al E-Mn 20324 en diversos contextos. Ismael Fernández de la Cuesta (1980) lo incluye en su catálogo de fuentes musicales españolas; su análisis se centra en la pieza polifónica, con una descripción detallada del número de voces, la notación y la estructura musical. Maricarmen Gómez Muntané (2001a, 2001b) lo incorpora en tablas comparativas de fuentes paralelas, aunque no ofrece un análisis detallado. Por su parte, Juan Carlos Asensio (2001), en su edición crítica del Códice de Las Huelgas, destaca ciertas concordancias musicales con la pieza polifónica del final del manuscrito.

Más recientemente, Ghislain Baury (2010) menciona el misal E-Mn 20324 en su estudio sobre documentos vinculados al monasterio cisterciense femenino de Cañas (La Rioja); su atención se dirige al calendario litúrgico del manuscrito en el que identifica festividades relevantes en comparación con otras fuentes cistercienses. De igual modo, Carmen Julia Gutiérrez (2018) lo cita en su investigación sobre el Prosario-Tropario de San Esteban de Burgos, al señalar afinidades con la pieza polifónica ubicada en el último folio. Juan Pablo Rubio y Santiago Ruiz (2014), en su trabajo sobre el misal aragonés E-Mn 270, afirman que el manuscrito fue copiado en Castilla y posiblemente utilizado en Las Huelgas. Finalmente, María López-Monís (2024) lo menciona en su trabajo sobre el culto a Santa Isabel de Hungría, y reafirma su vínculo con Las Huelgas, aunque sin aportar datos nuevos sobre su procedencia.

Asimismo, el manuscrito figura en la base de datos Spanish Early Music Manuscripts Database, donde se ofrece una ficha catalográfica breve y sin información adicional significativa (Spanish Early Music Manuscripts Database, 2015).

En conjunto, aunque el códice ha sido citado de forma reiterada, la atención académica se ha concentrado principalmente en su pieza polifónica y en su posible vinculación institucional, sin que hasta ahora se haya abordado un estudio integral que contemple de forma sistemática su contenido litúrgico, codicológico, decorativo y funcional.

A esta laguna se suma la posibilidad de aplicar nuevas herramientas digitales para investigar aspectos hasta ahora inaccesibles. La utilización del programa Transkribus, basado en tecnologías de reconocimiento automático, permite descifrar anotaciones marginales, rúbricas y correcciones difíciles de leer a simple vista, y abre así nuevas vías para el estudio de manuscritos medievales (Terras, 2006; Muehlberger *et al.*, 2019).

La combinación de métodos convencionales de análisis con herramientas digitales avanzadas constituye una propuesta metodológica innovadora que este trabajo adopta para profundizar en el conocimiento del misal cisterciense E-Mn 20324 y su contexto monástico y litúrgico. A partir de este marco teórico, en la siguiente sección se detalla el enfoque metodológico empleado para abordar el estudio del manuscrito desde una perspectiva interdisciplinar.

4. Metodología

El enfoque metodológico se basa en una aproximación interdisciplinar que articula herramientas tradicionales de análisis codicológico, litúrgico y paleográfico con tecnologías digitales de procesamiento de textos manuscritos mediante inteligencia artificial. Esta combinación permite acceder a estratos textuales que, debido a su ubicación marginal, tamaño reducido, deterioro físico o escritura cursiva, suelen quedar fuera del alcance de los métodos convencionales de observación y transcripción.

El análisis se llevó a cabo a partir de una copia digital en alta resolución del manuscrito E-Mn 20324, conservado en la Biblioteca Nacional de España (*Misal Cisterciense para uso del Monasterio de las Huelgas,* s.f.). Para la fase inicial de trabajo, se seleccionaron folios en función de criterios visuales, priorizando aquellos que mostraban anotaciones marginales visibles o evidencias de intervención posterior a la copia original (como correcciones, añadidos, cambios de tinta o presencia de distintas manos). A partir de esta revisión preliminar, se estableció una tipología funcional de las anotaciones, dividida en cinco categorías: litúrgicas, personales, musicales, correctivas y funcionales.

Para la lectura y transcripción de estas anotaciones marginales se utilizó la plataforma Transkribus, desarrollada por el consorcio READ-COOP, especializada en el reconocimiento automático de escritura manuscrita (HTR, Handwritten Text Recognition) (READ-COOP SCE, 2023). Se entrenó un modelo específico a partir de un corpus representativo de la escritura gótica textual y cursiva del manuscrito, que incluía tanto el texto principal como las anotaciones marginales. El proceso técnico se estructuró en las siguientes etapas:

- Transcripción diplomática línea a línea de aproximadamente 30 imágenes seleccionadas del manuscrito.
- Segmentación automática de bloques y líneas de texto, con correcciones manuales para asegurar precisión.
- Validación del modelo a través de su aplicación en imágenes no incluidas en el conjunto de entrenamiento.

Una vez ajustado el modelo, se aplicó sobre los folios seleccionados para generar transcripciones automáticas de los márgenes, las cuales fueron luego revisadas manualmente. Este procedimiento no solo permitió recuperar contenidos difíciles de leer por medios tradicionales, sino también optimizar el tiempo de trabajo, lo que aceleró el proceso de transcripción y facilitó una lectura más completa del manuscrito.

De forma paralela, se realizó un análisis codicológico integral del códice, centrado en la estructura de los cuadernillos, la disposición del texto, el uso de iniciales decoradas, la organización de las rúbricas y el calendario litúrgico ubicado al inicio del volumen. Este análisis resultó clave para contextualizar las intervenciones marginales dentro del entramado funcional del misal y relacionarlas con las posibles reformas litúrgicas implementadas en el contexto del Císter femenino.

Finalmente, se adoptó un enfoque comparativo mediante el cotejo de las anotaciones recuperadas con otras fuentes litúrgicas contemporáneas, como las disposiciones del Capítulo General del Císter de 1267 (Backaert, 1950–1951) y el calendario del Misal de Cañas (Baury, 2010). Esta comparación permitió valorar hasta qué punto las adiciones marginales respondían a adaptaciones locales, reformas institucionales o prácticas devocionales específicas.

En conjunto, esta metodología permite abordar el manuscrito no solo como un objeto físico, sino como un testimonio dinámico de uso, circulación y transformación. La combinación entre tecnologías de lectura automatizada y métodos filológicos clásicos ofrece una vía eficaz para profundizar en la comprensión crítica del patrimonio manuscrito medieval.

5. Resultados

El análisis de los resultados se ha articulado en torno a cuatro ejes principales: el estudio codicológico del manuscrito, la estructura litúrgica del misal, sus elementos decorativos y el examen del calendario litúrgico contenido en los folios iniciales. Cada una de estas dimensiones ofrece información clave para reconstruir el contexto de producción, transmisión y uso del códice, así como para comprender el papel que desempeñó en la vida cotidiana de la comunidad monástica que lo utilizó.

5.1 *Análisis codicológico*

El examen material del manuscrito E-Mn 20324 confirma su pertenencia al tipo de *missale plenarium*, con un total de 234 folios de pergamino de preparación homogénea, lo que indica una ejecución planificada. Los cuadernillos, generalmente cuaterniones, están bien ensamblados y la foliación actual combina una numeración romana original desde el f. 13r con otra arábiga a lápiz más moderna.

La escritura es una gótica textual libraria de alta calidad, clara y regular, y se acompaña de un sistema de puntuación característico del *scriptorium* de Cîteaux, empleado entre finales del siglo xii y principios del xiii, con signos como el *punctus elevatus* o el *punctus flexus*, lo que refuerza su adscripción al uso cisterciense.

El códice presenta claros signos de desgaste por uso frecuente, así como múltiples intervenciones manuscritas posteriores. La encuadernación, probablemente original, está realizada en cuero fino, sin tabla, y responde a un formato manejable, pensado para el uso cotidiano más que para el aparato solemne. Se detectan perforaciones por insectos y pequeñas pérdidas textuales que no comprometen la integridad del manuscrito.

5.2 *Estructura del misal*

E-Mn 20324 corresponde a la tipología de los *missalia plenaria*, es decir, manuscritos concebidos para contener en un solo volumen todos los textos necesa-

rios para la celebración de la Misa, tanto las partes fijas del ordinario como las variables propias del calendario litúrgico. La estructura interna del códice se organiza en secciones bien definidas, cuya disposición y contenido se resumen en la Tabla 1.

Foliación	**Sección**	**Contenido**	**Notas**
1r-12v	Folios preliminares	Exorcismos de sal, agua y aceite	Preparación litúrgica y añadidos posteriores
1r-2v		*Ordo Missae*	
3r-4v		Oración añadida	
5r		Calendario litúrgico cisterciense	
5v-11r		Oración a la Virgen	
11v		Misa *Beatae Mariae Virginis*	
13r-141v	Cuerpo principal del misal	*Temporale*	Ciclo de Adviento a Pentecostés
142r		Prefacios	
142v-144r		Canon de la Misa	
144v-196r		*Sanctorale*	Fiestas de los santos
196v-215r		Común de los Santos	Formularios para santos sin misa propia
215v-234v		Misas Votivas de la Virgen	Divididas por estaciones litúrgicas
234r		Gloria y Credo	Parte del rito votivo
234v		Tropo *Spiritus et alme*	Única pieza musical

Tabla 1. Visión general de la disposición y contenido litúrgico de E-Mn 20324. Fuente: Elaboración propia, 2025.

5.3 *Decoración*

Desde una perspectiva ornamental, E-Mn 20324 presenta una decoración cuidadosamente equilibrada entre funcionalidad litúrgica y riqueza visual, en plena consonancia con los principios estéticos promovidos por la espiritualidad cisterciense.

Las letras capitales, ejecutadas con gran precisión en rojo y azul, constituyen uno de los principales focos decorativos del códice. Están enmarcadas en recuadros meticulosamente trazados, cuyo interior se encuentra profusamente ornamentado con motivos vegetales (roleos, palmetas, volutas) y elementos geométricos (espirales, lacerías, perlas, borlas). Estas composiciones presentan claras afinidades estilísticas con el repertorio ornamental del segundo tercio del siglo XIII en el ámbito castellano (Scott-Fleming, 1989; Stirnemann, 1990). Las filigranas asociadas a estas iniciales se proyectan hacia los márgenes en forma de bucles, lazos y antenas, generando una sensación de verticalidad y dinamismo visual sin comprometer la claridad del texto.

Las iniciales secundarias, aunque de menor tamaño, también revelan una notable riqueza decorativa. Se desarrollan en formas helicoidales, espirales, botones y prolongaciones estilizadas, que se extienden tanto hacia el margen superior como hacia el inferior del folio. La coherencia y regularidad de todos estos motivos sugieren la intervención de un iluminador altamente cualificado, familiarizado con las convenciones ornamentales monásticas y con acceso a un *scriptorium* bien organizado.

En conjunto, lejos de desempeñar un papel meramente ornamental, los elementos gráficos del misal cumplen un papel decisivo en la estructuración del texto. Su disposición jerarquiza el contenido, orienta la lectura y facilita la identificación de momentos clave dentro del ciclo litúrgico.

5.4 *Calendario litúrgico*

El calendario litúrgico del manuscrito E-Mn 20324, dispuesto en los folios iniciales inmediatamente después del *Ordo Missae*, constituye una fuente privilegiada tanto para establecer la fecha de copia del códice como para reconstruir las prácticas rituales e institucionales de la comunidad cisterciense que lo utilizó. Organizado conforme a la secuencia tradicional de meses del año eclesiástico, y en plena coherencia con el uso litúrgico del rito cisterciense, articula el ciclo anual de celebraciones, incluyendo tanto fiestas fijas como móviles.

Aunque en su estructura general responde al modelo normativo de la orden, el calendario presenta múltiples intervenciones manuscritas posteriores (en forma de adiciones marginales y correcciones entre líneas), así como omisiones llamativas de festividades ya incorporadas oficialmente al santoral cisterciense en fechas tempranas. Este conjunto de adiciones evidencia un proceso prolongado de actualización litúrgica, caracterizado por cierta irregularidad y selectividad. Las decisiones sobre qué festividades añadir o excluir no parecen seguir exclusivamente criterios normativos, sino que reflejan prioridades locales y devocionales propias de la comunidad, posiblemente influenciadas por su contexto institucional, sus vínculos políticos o el acceso a la información litúrgica actualizada. La enumeración completa de estas intervenciones se sintetiza en la Tabla 2.

Tipo de intervención	Festividad	Fecha litúrgica	Observación
Adición (f. 5v)	San Antonio (abad)	17 de enero	Incorporado en 1260.
Adición (f. 8v)	Traslado de San Benito	11 de julio	Incorporado en 1291.
Adición (f. 8v)	Santa Ana	26 de julio	Incorporada en 1366.
Adición (f. 9r)	Santa Clara Virgen	12 de agosto	Incorporada al calendario cisterciense en 1656. Fundadora de la Orden de las Hermanas Pobres, posteriormente conocidas como clarisas.
Adición (f. 9v) (Conmemoración regia)	*Commemoratio Fratrum Parentum et Benefactorum*	17 de septiembre	Incorporado en 1187. Conmemoración de la muerte de Luis VII (el joven) en 1180.
Adición (f. 10v)	San Edmundo	16 de noviembre	Canonizado en 1246; promovido en el culto cisterciense desde 1294.
Omisión (f. 7r)	San Pedro	30 de abril	Incorporado en 1255.
Omisión (f. 9r)	Octava de San Bernardo	27 de agosto	Incorporada en 1295.
Omisión (f. 9v)	San Adriano	8 de septiembre	Incorporado en 1360.
Omisión (f. 9v)	Octava Nativitatis Beatae Mariae Virginis	15 de septiembre	Incorporada en 1246.
Omisión (f. 9v)	Sancti Wenceslai martyris	28 de septiembre	Incorporada en 1302.
Conmemoración regia (f. 10r)	Alfonso VIII de Castilla	6 de octubre	Rey de Castilla entre 1158-1214 y patrocinador de la orden del Císter.
Conmemoración regia (f. 10v)	Luis VIII de Francia	8 de noviembre	Asociado al patronazgo cisterciense; figura excepcional en calendarios del Císter.

Tabla 2. Adiciones y omisiones en el calendario litúrgico de E-Mn 20324.
Fuente: Elaboración propia, 2025.

A partir de su análisis, es posible establecer una doble cronología: por un lado, la fecha de confección del manuscrito y, por otro, el amplio arco temporal de su prolongado uso posterior.

En lo que respecta a la fecha de copia del códice, el repertorio de festividades consignadas (todas ellas incorporadas al uso cisterciense antes de 1295) permite delimitar su confección en un intervalo cronológico comprendido entre 1270 y 1295. La ausencia de celebraciones posteriores, como la Octava de San Bernardo (instituida oficialmente en 1295), proporciona un *terminus ante quem* sólido para datar el calendario. Al mismo tiempo, la presencia de solemnidades consolidadas durante el último tercio del siglo XIII refuerza este marco. Esta estimación se ve confirmada por el análisis conjunto de otros criterios codicológicos, ornamentales y paleográficos, que apuntan de forma coherente hacia una fecha de ejecución situada en los años finales del siglo XIII.

En cuanto al período de uso y actualización, las adiciones marginales introducidas por manos posteriores permiten documentar una continuidad funcional de al menos cuatro siglos. La incorporación de festividades como Santa Ana (admitida en el calendario cisterciense en 1366), San Edmundo (difundido desde 1294) o Santa Clara (incorporada al calendario cisterciense en 1656) revela un esfuerzo sostenido por mantener el misal actualizado conforme a la evolución del santoral y a las transformaciones de la devoción comunitaria.

Este amplio horizonte temporal sugiere que el manuscrito no fue conservado únicamente como objeto de valor histórico, sino que continuó en funcionamiento como herramienta litúrgica, operativa y significativa para la comunidad que lo custodiaba.

Sin embargo, es conveniente subrayar que la sola inclusión de una festividad en el calendario no implica necesariamente su celebración efectiva ni su relevancia dentro de la jerarquía litúrgica del monasterio.

Para reconstruir con mayor precisión la praxis litúrgica real del cenobio es imprescindible cotejar los datos del calendario con otras secciones del misal (como las rúbricas, los prólogos o los formularios oracionales), que ofrecen claves más directas sobre las decisiones operativas que estructuraban el culto diario. Solo a través de este cotejo es posible acceder a la lógica interna que organizaba la vida litúrgica y devocional de la comunidad.

6. Conclusiones

El análisis del manuscrito E-Mn 20324, apoyado en herramientas de reconocimiento de texto basadas en inteligencia artificial, ha puesto de manifiesto el gran potencial de los enfoques interdisciplinarios en el estudio del patrimonio documental medieval. La transcripción automatizada de sus anotaciones marginales (a menudo invisibles por la complejidad gráfica o el deterioro material) ha permitido reconstruir aspectos fundamentales de la historia de uso del misal y visibilizar las prácticas de intervención textual dentro de una comunidad cisterciense.

La aplicación de la plataforma Transkribus ha resultado especialmente eficaz para el tratamiento de manuscritos con escritura gótica textual y ha facilitado una recuperación ágil y precisa del contenido marginal, así como una segmentación y clasificación rigurosas de las anotaciones. No obstante, esta tecnología complementa, pero no reemplaza, el análisis experto ni la contextualización histórica, pues amplía la base textual y abre nuevas perspectivas interpretativas.

Las anotaciones recuperadas, junto con el desgaste físico de los folios, confirman un uso prolongado y consciente del códice como un instrumento litúrgico vivo. En este sentido, los márgenes del códice dejan de ser espacios residuales para convertirse en lugares activos de memoria, adaptación y renovación, que reflejan las transformaciones litúrgicas, pastorales e institucionales que afectaron a la comunidad usuaria.

Los resultados permiten situar la confección del códice entre 1270 y 1295 en un *scriptorium* cisterciense castellano, y documentar su uso continuo hasta mediados del siglo xvii. Esto subraya su valor como objeto litúrgico activo, más allá de ser un simple testimonio textual conservado.

Este estudio ha recuperado información valiosa hasta ahora invisible y ha dado un nuevo significado a un manuscrito tradicionalmente citado, pero rara vez leído en profundidad. La combinación entre la tradición filológica y el uso de tecnología avanzada ha permitido una lectura renovada del códice y ha establecido las bases para futuros trabajos que devuelvan voz, lugar y función a los márgenes de la historia escrita.

Finalmente, el proyecto destaca la importancia de seguir desarrollando herramientas digitales adaptadas a las particularidades del patrimonio medieval, y de fomentar una formación especializada en su manejo para investigadores. La colaboración interdisciplinaria, que involucre historia, liturgia, filología, informática, música y codicología, se presenta como el camino más fructífero para alcanzar una comprensión profunda, precisa y contextualizada de los testimonios escritos del pasado.

Referencias

Anglés, H. y Subirá, J. (1946). *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. Vol. 1: Manuscritos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología.

Asensio Palacios, J. C. (2001). *El Códice de Las Huelgas: Introducción, estudio codicológico y transcripción musical*. Alpuerto y Fundación Caja Madrid.

Backaert, B. (1950–1951). L'évolution du calendrier cistercien. *Collectanea Ordinis Cisterciensium Reformatorum*, 12 (2), 81-94; 12 (4), 302-316; 13 (2), 108-127.

Baury, G. (2010). Une bibliothèque de moniales cisterciennes en Castille: Cañas et les *membra disjecta* de son missel. *Cîteaux: Commentarii Cistercienses,* 61 (2-4), 141-183.

Fernández de la Cuesta, I. (1980). *Manuscritos y fuentes musicales en España: Edad Media*. Alpuerto.

Gómez Muntané, M. C. (2001a). *La música medieval en España*. Reichenberger.

Gómez Muntané, M. C. (2001b). Acerca de las vías de difusión de la polifonía antigua en Castilla y León: Del Códice Calixtino al Códice de Las Huelgas. En J. López-Calo y C. Villanueva (eds.), *El Códice Calixtino y la música de su tiempo* (pp. 163-180). Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Gutiérrez González, C. J. (2018). El Prosario-Tropario con polifonía de San Esteban de Burgos. *Studi musicali,* IX (2), 233-318.

Janini, J. y Serrano, J. (1969). *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional.* Dirección General de Archivos y Bibliotecas.

López-Monís Yuste, M. (2024). La construcción de un culto: Santa Isabel de Hungría en Castilla. En M. J. Lop Otín, D. Igual Luis, y J. Pérez Burgueño (Eds.), *Alfonso X: el universo político y cultural de un reinado* (pp. 359-372). Universidad de Castilla-La Mancha. https://doi.org/10.18239/jornadas_2024.47.00

Misal Cisterciense para uso del Monasterio de las Huelgas (s.f.). Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España. https://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000215268

Muehlberger, G., Seaward, L., Terras, M., Ares Oliveira, S., Bosch, V., Bryan, M. y Colutto, S. (2019). Transforming Scholarship in the Archives through Handwritten Text Recognition: Transkribus as a Case Study. *Journal of Documentation,* 75 (5), 954-976. https://doi.org/10.1108/JD-07-2018-0114

READ-COOP SCE (2023). *Transkribus* (versión 1.16.0) [software]. https://www.transkribus.org/es

Ruiz Torres, S. y Rubio Sadia, J. P. (2014). El Ms. 270 de la Biblioteca Nacional de Madrid, ¿un misal aragonés del siglo xii-xiii? *Miscel·lània litúrgica catalana,* 22, 219-254. https://raco.cat/index.php/Miscellania/article/view/311424

Scott-Fleming, S. (1989). *The analysis of pen flourishing in thirteenth-century manuscripts.* Brill.

Spanish Early Music Manuscripts Database (2015). Universidad Complutense. https://musicahispanica.eu

Stirnemann, P. (1990). Fils de la vierge. L'initiale à filigranes parisiennes: 1140-1314. *Revue de l'Art,* 90, 58-73.

Terras, M. (2006). *Image to Interpretation: An Intelligent Approach to Manuscript*s. Oxford University Press.

35

ARTISTAS DISIDENTES DE GÉNERO Y SEXUALES DE LA PINTURA ESPAÑOLA DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO

Carlos Treviño Avellaneda
Universidad Complutense de Madrid (España)

El presente texto es resultado del proyecto Arte español contemporáneo de disidencias de género y sexuales en el franquismo (1939-1975), llevado a cabo por la concesión de la residencia de investigación sobre Arte contemporáneo en España) del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dentro del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia financiado por la Unión Europea Next Generation.

1. Introducción

Los regímenes totalitarios han influido sobre muy diversos ámbitos de las libertades y de igual modo en la creación artística en algunos casos desde la legislación y, en prácticamente todos, mediante presión económica y social. Esta determinación no se produce únicamente en el mensaje que se transmite, sino también en temáticas y estilos. Se entremezclan distintas tendencias y situaciones biográficas que se venían dando desde los años de la Guerra Civil: artistas que permanecieron en España durante todo el periodo; los que estaban fuera durante la Guerra Civil y volvieron durante la dictadura; y los que se exiliaron definitivamente (Real, 2024). Este estudio se basa en artistas con creación en el territorio nacional durante el primer franquismo.

Cuando el arte lo realizan creadores disidentes las directrices afectan al cambio en su obra con mayor intensidad. Para calibrar esta circunstancia es necesario partir de su obra anterior y realizar un análisis de la realizada ya dentro del periodo autárquico. Cada artista tiene una forma de responder a la represión desde la expresión artística propia que utiliza para sobrevivir en un ambiente que le es hostil dentro de una sociedad o sistema político que no acepta su voluntad de ser. La creación artística lleva implícitas la libertad creativa, la expresión de la personalidad y sentimientos, es base de la autoestima y cumple otras funciones sociales y psicológicas que sobrepasan al propio artista y su tiempo.

> La obra de arte le dice a uno algo y no le dice únicamente como el documento histórico le dice al historiador, sino que le dice a cada uno algo como si le fuese dicho a él, como algo actual y contemporáneo. Así, se plantea la tarea de comprender el sentido de lo que ella dice y de hacerlo comprensible para uno mismo y para los demás. (Gadamer, 1964).

Por ello hay que tener muy en cuenta la obra de arte primero en su contexto, pero también la capacidad de interpretar el mensaje desde la mirada actual en relación con otros aspectos que los propios creadores quizás ni se habían planteado conscientemente.

El periodo del primer franquismo abarca desde el triunfo del bando nacional en la Guerra Civil española hasta el año en el que comienza el Plan de Estabilización, aprobado por Decreto Ley, de 21 de julio de 1959, que dio pie al periodo desarrollista (Ortega y Núñez, 2002). No obstante, toda la teoría del arte que había planteado Giménez Caballero en *Arte y Estado* (1935) es la que se puso en práctica en los primeros lustros del franquismo.

Se puede resumir que esta teoría del arte propugna en la plástica un abandono de las tres décadas anteriores de vanguardia y dar paso a una represión y autocensura de la creación que empuja en estilo hacia un naturalismo austero y mimético en pintura y escultura, y a un clasicismo y vuelta a los estilos nacionales en arquitectura. Se establece la censura en las artes plásticas, con la dirección de Gregorio Toledo desde febrero de 1942, que informaba exhaustivamente de las exposiciones a través de las delegaciones provinciales. Con el nombramiento de Joaquín Ruiz Jiménez como ministro de Educación, entre 1951 y 1956, se inició una apertura cultural de la mano de los «falangistas liberales».

El arte debía huir de lo individual (burgués contrario a lo falangista) y someterse a la política y la uniformidad, para lo que se articulan diversos instrumentos como el Ministerio de Propaganda, la sindicación de artistas, las escuelas de arte, los premios nacionales, etc., que tienen como fin «control, centralización y dirigismo» (Llorente, 1995, p. 87). La temática y el mensaje deben perseguir la espiritualidad católica, el historicismo patriótico basado en los hechos históricos de la España imperial con la representación del paisaje y la conformación de una iconografía falangista y franquista que exalte las nuevas figuras políticas y símbolos de la nueva sociedad (Llorente, pp. 24-40).

En cuanto a la represión por orientación sexual y disidencias de identidad de género, ya en el código penal de Primo de Rivera se incluía la homosexualidad como agravante de delito dentro de los abusos deshonestos y del escándalo público. Los científicos más reputados aseguraban relaciones directas de tendencia al crimen, como aseguraba Navarro Fernández, la consideración de enfermedad contagiosa, la perversión y la necesaria castración, como opina Vallejo Nágera, así como las teorías biologicistas de Gregorio Marañón quien, aun reconociendo la existencia de las disidencias sexuales, propugnaba su tratamiento como comportamiento anormal (Mora, 2016).

En cualquier caso, la discriminación y persecución no comenzó durante el franquismo ni está únicamente relacionado con una tendencia política, como muestran los estudios de Piro Subrat (2019), sino que la homofobia y el odio a la

intersexualidad y las disidencias de género se acrecentaron paulatinamente desde finales de la década de 1920.

Los escritos de supuestos expertos, como Carlavilla en la década de 1930, difundían como ciertos sucesos inventados como el de que los homosexuales profanaban tumbas, practicaban la necrofilia y utilizaban los cuerpos de los difuntos para fabricar jabón, se sumaron a los discursos la «adecuación de roles» nacionalcatólicos de función reproductiva, de necesidad de virilidad y agresividad del varón. El ambiente social se hacía cada vez más intolerante institucionalizándose el insulto y la relación del marxismo con la homosexualidad.

Todo ello provocó que el régimen franquista utilizara la excusa para la inclusión de artículos discriminatorios en la reglamentación menor, como los del código penal de 1944, Art. 429, 432 y 451, y el de justicia militar de 1945 que en su artículo 352 castigaba los «actos deshonestos con individuos del mismo sexo», que culminó con la modificación de la mantenida en vigor Ley de Vagos y Maleantes, aprobada durante la II República en 1933, que incluyó como delito la homosexualidad y la equiparó con proxenetas, pornógrafos, traficantes, etc., con la consiguiente apertura de centros de internamiento y cárceles específicas (Mora, 2016).

> Durante la guerra, la homosexualidad (la sodomía, el uranismo, etcétera) como concepto se asociaba o bien a las profesiones institucionales adineradas desde el ámbito progresista, o bien al afeminamiento de los enemigos del bando sublevado (…). Sin embargo, eran invertidos (capones, violetas, sodomitas y un largo etcétera en lenguaje coloquial) aquellos individuos que mostraban un afeminamiento muy acusado; es decir, la cuestión de la práctica no afectaba socialmente a todos los sujetos que la ejercían (Mora, 2016, p. 38).

Por un lado, en tendencia política la izquierda utilizaba el insulto para referirse a los burgueses y las clases altas, por otro la falta de virilidad era lo más achacado por las derechas a la facción de izquierdas. Tras la guerra civil se instauró una obligatoriedad de vestimenta clara de roles de género y una legislación específica discriminatoria, pero se daba por hecho su existencia inevitable, aplicándose la ley de manera más laxa en los círculos privados y acomodados, siempre y cuando no se mostrara públicamente ni se reconociera verbalmente ni en los ademanes.

En cuanto al transformismo en las artes escénicas, desde el comienzo de la Guerra Civil, se prohibió el uso de falda por los varones, pero sí se permitía vestir con volantes, colores llamativos y tejidos brillantes en las prendas de cintura para arriba, tacones (tradicionalmente para bailar flamenco) y el maquillaje en los espectáculos de copla y cancionero. La copla y sus imitadores, por tanto, se convierten en un refugio para la expresión (Rodríguez, 2024) y en un nuevo elemento iconográfico disidente.

Si bien existió este ambiente de represión que afectó especialmente a la creación, se establecieron experiencias de resistencia (Peiró y Rosón, 2017) que se vislumbran en el mensaje desde una iconografía que se inscribe en la adaptación a las temáticas pictóricas e influyó en las técnicas y la forma plástica.

2. Objetivos e hipótesis

El objetivo general del estudio es analizar las coincidencias iconográficas, temáticas y plásticas de la creación pictórica de artistas disidentes de género y sexuales que permanecieron en España durante los primeros años del franquismo, teniendo especial consideración la modificación y adaptación con la creación anterior para mostrar más claramente la influencia de las nuevas directrices del régimen político autárquico en el arte.

También hay que dar cumplimiento a otros objetivos subyacentes entre los que se encuentra rescatar la memoria de artistas. El muchos de estos casos el olvido es doble, dado que fueron acallados durante el franquismo, pero tampoco fueron recuperados tras la transición por la sospecha de sus tendencias políticas por no haberse exiliado físicamente.

Este análisis de las coincidencias iconográficas, temáticas y plásticas da lugar a otros tres objetivos específicos que tienen como fin analizar el mensaje desde la iconografía, las variaciones temáticas y las cualidades formales y plásticas.

En este sentido, las hipótesis de las que se parte son: la represión franquista afectó a la creación visual de artistas disidentes de género y sexuales en el mensaje en el que la iconografía utilizada varía desde lo explícito a lo velado; existe una actualización de las temáticas con respecto al periodo político anterior o del establecimiento de artistas exiliados o que permanecían fuera al momento de pervivencia con el primer franquismo; el contexto determinó la variación en los estilos de los artistas.

3. Metodología

El sistema de trabajo planteado ha contado con un exhaustivo trabajo y tratamiento de información de fuentes primarias, entre ellas la prensa especializada de la época consultada en los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (en adelante MNCARS) y en los centros de documentación de artistas, de los que cabe destacar el de López-Villaseñor. También entre estas fuentes primarias se han consultado archivos de artistas, en algunos casos digitalizados y en otros se ha accedido gracias a sus custodios, como es el caso del de Benjamín Palencia.

Cabe destacar como fuente primaria la propia obra de arte a la que se ha tenido acceso bien contemplándola directamente, bien a través de catálogos de la época o bien mediante consulta de fondos digitalizados de los museos.

Se ha acudido, a la par, a la consulta de un extenso catálogo de fuentes bibliográficas secundarias que incluyen la recopilación de material mediante búsqueda online de textos y la presencial en la biblioteca del MNCARS.

Además de la información de contexto, fue primordial en el primer estadio una investigación biográfica para determinar qué artistas encajaban con las disidencias propuestas. Dilucidar esta cuestión no ha resultado fácil puesto que el nivel de represión abocaba a la ocultación en la mayoría de los casos (incluido el

llamado matrimonio blanco), por lo que se establecieron criterios o niveles para acercarse a esta realidad. Para ello se realizó una primera tabla con un glosario de artistas en el que se anotó cómo se llegó a su inclusión en ella: si era explícita la orientación sexual o la disidencia por la forma de vida; si no era explícita, acercarse a ella por testimonio del entorno más directo o por estudios biográficos.

Si los datos biográficos no arrojaban suficiente luz, se acudía a la inferencia iconográfica. Para ello se partió del método Sergent (1986), con las actualizaciones necesarias de conceptos, basando la búsqueda en elementos iconográficos y símbolos relacionados con el género desde la representación de figuras feminizadas o masculinizadas, el rechazo al género contrario, la exaltación de la estética del mismo género, la omisión de uno de los géneros, la representación de parejas y amistades íntimas o el carácter educativo con representaciones de diferencia de edad.

Se han realizado búsquedas en bases de datos especializadas y catálogos impresos, no únicamente de museos sino acudiendo a otras de carácter mundial de galerías y salas de subastas con el fin de recabar las representaciones más concretas de la larga tradición homoerótica occidental: arlequines, marineros, San Sebastián, ángeles, maniquís, estatuas, etc.

Se elaboró una tabla que cruzaba el glosario de artistas con cada elemento iconográfico para observar su utilización y dilucidar el posible «secreto», teniendo en cuenta si había modificaciones notables con respecto al periodo político anterior.

Por último, se analizaron las tendencias temáticas, de recursos y el análisis formal plástico, para establecer similitudes y tendencias que justificaran los cambios estilísticos comunes para corroborar cómo pudo afectar la represión sobre la creación artística durante la autarquía.

4. Desarrollo de la investigación y marco teórico

El desarrollo de la investigación ha partido de un marco teórico en el que se han llevado a cabo diversos estudios sobre sobre artistas y teoría del arte en el periodo franquista. Se han tenido en consideración cuatro áreas teóricas fundamentales en los que se asienta la investigación.

La primera de ellas tiene que ver con el contexto, en este sentido hay una vertiente histórica, económica y social con infinidad de textos de uno y otro bando, y estudios específicos de género y disidencias sexuales durante el franquismo de los que destacan los estudios de Víctor Mora (2016), Miguel Rivas (2024), Piro Subrat (2019), Estefanía Sanz (2021), Paula Villanueva (2024), María Rosón (2016) y Raquel Osborne (2012), entre otros.

Sobre teoría del arte franquista son tan fundamentales el estudio de Ángel Llorente (1995) como el manifiesto del arte del régimen *Arte y Estado* (Giménez Caballero, 1935). Si se habla de estudios actuales de teoría del arte y disidencias, los de Juan Vicente Aliaga (2004 y 2023), cine de Alejandro Melero (2017) y artes escéncicas de Anto Rodríguez (2024).

Especificar todas las monografías de artistas, catálogos de exposiciones, acceso a archivos, etc., sería imposible, pero sí es pertinente nombrar los archivos de la Fundación Gregorio Prieto y el catálogo razonado y biografía que está llevando a cabo Ramón Palencia, sobrino de Benjamín Palencia. Toda esta información se ha tratado desde una mirada homoerótica y se han utilizado como base los estudios anteriores del autor de este estudio.

En cuanto al término utilizado, disidencia, se utiliza como el más cercano en castellano al término *queer* que se basa en las teorías de género y sexuales de Butler (2006 y 2022).

5. Resultados

Sobre el glosario de artistas de la investigación, que se ha materializado sin perjuicio de que puedan añadirse más en el futuro, es necesario comentar que la mayor dificultad fue encontrar mujeres disidentes.

Artistas	**Deducción**
Caballero, José (1913-1991)	Ambiente / Iconografía
Calvo, Germán (1910-1995)	Ambiente / Iconografía
Chicharro Briones, Eduardo (1905-1964)	Ocultación
Condeminas, Teresa (1905-2002)	Explícito
Durán, Victorina (1899-1993)	Explícito
Gaya, Ramón (1910-2005)	Ambiente / Iconografía
Herreros, Enrique (1903-1977)	Ambiente / Iconografía
Ismael, Juan (1907-1982)	Ambiente / Iconografía
Juez, Antonio (1893-1963)	Ocultación
Lahuerta, Genaro (1905-1985)	Ambiente / Iconografía
López-Villaseñor, Manuel (1924-1996)	Explícito
Mallo, Cristino (1905-1989)	Aliado/a
Mallo, Maruja (1902-1995)	Aliado/a

Mateos, Francisco (1894-1976)	Ambiente / Iconografía
Morales, Juan Antonio (1909-1984)	Ambiente / Iconografía
Morcillo, Gabriel (1887-1973)	Ocultación
Navarro Ramón, Juan (1903-1989)	Ocultación
Opisso, Ricardo (1880-1966)	Ambiente / Iconografía
Palencia, Benjamín (1894-1980)	Ambiente / Iconografía
Prieto, Gregorio (1897-1992)	Ambiente / Iconografía
Pruna, Pere (1904-1977)	Ambiente / Iconografía
Roesset y Velasco, Marisa (1904-1976)	Explícito
Sáenz de la Calzada, Luis (1912-1994)	Ambiente / Iconografía
Sánchez Saornil, Lucía (1895-1970)	Explícito
Serrano i Serra, Josep Miquel (1912-1982)	Ambiente / Iconografía
Sim (José Luis Rey Vila) (1900-1983)	Ambiente / Iconografía
Tejero, Delhy (1904-1968)	Aliado/a
Viola, Manuel (1916-1987)	Ambiente / Iconografía

Tabla 1. Glosario de artistas y forma en la que se ha deducido su disidencia. Las palabras ambiente e iconografía se refieren a relaciones de amistad o espacios seguros reconocidos como de reunión disidente y la inferencia por representación en la pintura. Fuente: Elaboración propia, 2025.

Hay que destacar en los casos explícitos los datos biográficos de mujeres que son anteriores a la Guerra Civil y tienen que ver con la pertenencia a los Círculos Sáficos, si bien tampoco es absolutamente definitorio de sexualidad puesto que hay casos de mujeres aliadas no lesbianas. En el del artista López-Villaseñor su salida del armario es más cercana al final de la dictadura. En Gregorio Prieto y Benjamín Palencia, era algo que «se sabía» pero no llegaron a explicitarlo públicamente en ninguna entrevista, por lo que se han incluido por inferencia del ambiente e iconografía.

La investigación de la artista Lucía Sánchez Saornil es especialmente complicada puesto que, por sus biografías, se sabe que fue pintora copista y de abanicos

(Soriano, 2022), pero no se ha encontrado obra suya al finalizar este escrito por lo que el estudio iconográfico y plástico ha quedado frustrado.

5.1 *Temática y plástica*

En cuanto a temática, en referencia a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941, comenta Llorente: «en la pintura la triada paisaje, género y bodegón era la dominante, siéndolo el retrato en escultura», y sobre estilística «El naturalismo fue abrumador, plasmándose con más rigidez en la modalidad de figura – en la que abundaron los desnudos y asuntos costumbristas – y en los retratos, y con más libertad en los paisajes y bodegones» (1995, p. 143 y 156-157).

Hay una clara tendencia a la vuelta al paisaje en diversos autores. La representación del paisaje castellano concordaba perfectamente con los postulados patrióticos del régimen franquista. Además, daba continuidad de acercamiento a la vanguardia que algunos artistas habían realizado previamente (Benjamín Palencia, Gregorio Prieto, Genaro Lahuerta y Juan Navarro Ramón). El paisaje se convirtió en uno de los pocos temas en los que se podía experimentar con mayor libertad sin comprometerse políticamente. El caso de López-Villaseñor a este respecto es más claro, si cabe, puesto que, durante su beca en la Academia Española en Roma, pudo representar figuras mitológicas con carga homoerótica (*Narciso,* 1950) y transitó hacia la representación del paisaje para poder experimentar con libertad con las forma de los postulados vanguardistas que habían sido enterrados hasta llegar al informalismo a final de la década de 1950, para volver a la figuración y una representación de la homosexualidad más explícita en los últimos años del franquismo y la Transición.

El bodegón fue otro tema que, a priori, no era conflictivo por lo que fue utilizado asiduamente. En el caso de artistas del glosario de este artículo hay que destacar el retrato-bodegón como creación a la que se suman elementos simbólicos que conforman la alusión alegórica de personas disidentes a las que se homenajeaba, ejemplo de ello son Gaya y Prieto, entre otros.

El retrato fue uno de los temas promovidos por el franquismo que se manifiesta en tres vertientes, los retratos oficiales de personalidades que se pretendían convertir en iconos (Franco, José Antonio Primo de Rivera, etc.), los encargados por personas pudientes y los espontáneos realizados a familiares, amigos o famosos a los que admiraban los artistas, sin intención de venderlos. El caso de Gabriel Morcillo es especialmente llamativo al pintar desde la década de 1920 retratos de grupos chaperos de la calle Chapiz de Granada ataviados con vestimentas orientales (pendientes, turbantes, joyas, etc.), semidesnudos en posiciones sugerentes homoeróticas. Tras su éxito en la exposición *Arte Español en Berlín (*1942) y el interés de Goebbels por comprar estos cuadros de desnudos de efebos, fue reclamado por Franco y otros altos cargos para retratarlos, por lo que abandonó su anterior pintura homoerótica.

La llamada línea mórbida en los dibujos realizados con línea sinuosa, en ocasiones de un solo trazo con intención de acercar la línea a la poesía, se cargaban

de emoción y sensualidad. Se realizaba desplazando el lápiz o la tinta como si se estuviera escribiendo y tenía una fuerte carga erótica, en muchos casos. Los ejecutaron con destreza Prieto y Caballero (Cocteau lo hizo famoso por su *Libro blanco*, 1938). Caballero abandonó esta técnica para tender a una plástica surrealista en la que daba importancia al volumen desde finales de la década de 1950 para posteriormente dar paso al informalismo.

El único movimiento vanguardista que se produce en la España franquista fue el Postismo, heredero directo de dadaísmo y surrealismo aunque pretendiendo ser lo suficientemente amplio para incluir otros movimientos de vanguardia previos como evolución de todos ellos. En el Postismo se dan cita Eduardo Chicharro Briones, Gregorio Prieto, Benjamín Palencia (que rápidamente se desvincula para no tener problemas con posibles represalias) junto a poetas.

Si el desnudo masculino prácticamente desaparece como retrato, se ejecuta mayoritariamente dentro de una técnica que se pretende potenciar, la pintura mural que responde a la monumentalidad de los sistemas autárquicos y a los tradicionales encargos de la iglesia católica. Artistas como Germán Calvo muestran una iconografía homoerótica en su mural del edificio Parque Móvil del Estado (fechado entre 1945-1950). Aprovechando el objetivo de mostrar los diferentes trabajos en la industria automovilística aparece el desnudo masculino y las relaciones entre de complicidad de los trabajadores que se muestra en las posiciones, miradas, etc., no únicamente en algunos desnudos con exaltación anatómica miguelangelesca. El trabajo físico se convierte en un refugio de la representación iconográfica homoerótica masculina.

Villaseñor también utiliza la pintura mural para mostrar desnudos masculinos, posiciones y relaciones de contacto entre hombres desde la temática religiosa y de las representaciones alegóricas de Aragón y España en sus murales de los salones de sesiones de las diputaciones provinciales de Ciudad Real y Zaragoza.

5.2 *Iconografía*

El desnudo fue una de las formas de mostrar homoerotismo, especialmente al ser el desnudo femenino una de las recurrencias en la pintura de óleo, la producción por parte de mujeres como la de Teresa Condeminas se produjo de manera libre (aunque con la restricción de la eliminación de parejas de mujeres para realizar retratos desnudos individuales). Se reestablece la relación línea recta y ángulo con lo masculino y la curva y línea sinuosa con lo femenino (jugando con ello para destacar la no concordancia del canon con el sexo biológico de la figura representada). Por ello se representa a hombres viscosos feminizados, como los denomina Rivas (2024), contrarios a los hombres viriles.

La obligada iconografía católica y la evitada mitología lleva a los artistas a rescatar los elementos iconográficos homoeróticos tradicionales religiosos como la Visitación y San Sebastián para mostrar parejas de mujeres que muestran cariño y desnudos masculinos viscosos sin entrar en conflicto con las obligaciones de representación impuestas. Un caso representativo de ello es el de Pere Pruna, con

su *Saludo* (1942) y *San Sebastián* (1951), el primero en clara actitud homoerótica y el segundo un desnudo atado a una palmera (que parece un tocado de cabaré) con Sitges como fondo, municipio que ya se consideraba espacio seguro de libertad desde las fiestas de Rusiñol y sus amigos artistas desde principios del siglo xx. En Sitges vivió Serrano i Serra y murió Navarro Ramón.

Otros símbolos religiosos relacionados con la disidencia sexual, como las decapitaciones y los ángeles son representados asiduamente.

La tabla que se ha llevado a cabo cruzando el glosario de artistas con 31 símbolos de carácter homoerótico, bien sea por iconología en occidente o bien por mostrar de manera más explícita la atracción por el mismo sexo, demuestra que se utilizan símbolos para no explicitar el mensaje y que algunos símbolos que tienen que encorsetarse convirtiéndose en crípticos para esconder mejor su doble significado. Es el caso de las amapolas y los molinos de viento en los paisajes.

Muchos artistas recurren a la representación de parejas del mismo sexo, aunque de manera velada. La posición de las figuras es recurrente e insinuante, como mostrar de espaldas al varón para marcar las nalgas, los abrazos, etc. El cuerpo de la mujer erotizado realizado por mujeres o el de hombres feminizados se continúan realizando. Los marineros tan utilizados en los años 20 y 30 desaparecen paulatinamente, aunque siguen apareciendo en dibujos no pensados para exponer, y dan paso a los arlequines como representación más utilizada para mostrar homosexualidad y soledad.

El torero, que ya había sido representado antes de la dictadura con carácter homoerótico (nalgas, torsos desnudos, etc.) por Romero de Torres y Benjamín Palencia, se sigue representando dada la excusa del carácter nacional y la vestimenta ajustada y colorista. Se añaden cantantes de copla con especial atención a los iconos femeninos de la canción y los masculinos que siguen la tradición de imitadores y especialistas en cancionero español.

En el diseño de decorados y el ambiente de teatro se refugian José Caballero (bajo la protección de Luis Escobar, marqués de las Marismas) y Victorina Durán, dejando libertad de creación al diseño de vestimenta. La representación de elementos relacionados con el teatro, como la máscara, en su sentido de doble cara y la necesidad de fingir la utilizan Maruja y Cristino Mallo, Herreros, Lahuerta y Villaseñor, entre otros.

Símbolos como caballos y gallos son en algunos casos complicados de dilucidar en su carácter disidente. Serrano i Serra pinta gallos, aunque no parece haber doble sentido, pero es claro que cuando Manuel Viola pinta arlequines con gallos en 1975, haciendo pintura figurativa y abandonando la abstracción, está haciendo una clara referencia al regalo del *erasta* al *erómenos* que nuestra cultura occidental había mantenido históricamente y fue recuperado a principios del siglo xx en España.

5. Conclusiones

Se puede afirmar que la llegada del franquismo al poder afectó radicalmente al devenir de la pintura, paralizando el arte de vanguardia, asociado con mayor

libertad en cuanto a plástica, temática y mensaje. Se potenció, como en la mayoría de las dictaduras, la exaltación de las personalidades políticas mediante el retrato, lo nacional y las tradiciones patrióticas, la pintura mural para el trabajo y las gestas de la historia y la religión, que los artistas disidentes adaptaron para mantener su mensaje, su expresión y crear símbolos aglutinadores y esperanzadores.

La persecución de la homosexualidad y otras disidencias no fue únicamente patrimonio de la derecha y ya había habido restricciones a las libertades y utilización de terminología despectiva durante la II República en España, pero no había afectado aún a la autocensura de los artistas. De hecho, la homosexualidad durante la dictadura se asumía siempre que se tuviera una situación económica desahogada, no se hiciera gala de feminidad ni se saliera de los roles establecidos

Se han analizado coincidencias iconográficas, destacando el abandono de lo eróticamente explícito, utilizando símbolos más velados y permitidos adaptándolos a la nueva situación (abandono de parejas anónimas abrazándose para utilizar la Visitación, por ejemplo). Esta coincidencia al mensaje oculto se da en todos los artistas analizados. Sigue habiendo producción homoerótica algo más explícita (desnudos masculinos realizados por hombres, por ejemplo) cuando se trata de dibujos personales realizados de manera espontánea que no se pensó en exponer.

Hubo un claro cambio en temática, plástica e iconografía en la creación de artistas disidentes que se manifiesta en la comparación de obra creada fuera de territorio español y dentro durante los años de dictadura y la realizada antes y después del advenimiento del franquismo.

En este proyecto se rescatan del olvido algunos artistas olvidados, hasta el punto de casos como el de Sánchez Saornil, de la que no se sabe el paradero de ninguna de sus obras. Hay que contar con el hecho de que, de la mayor parte de artistas, al no tener descendencia se ha perdido su archivo personal.

Se han encontrado coincidencias en cambios de temática, del desnudo y lo erótico al paisaje, al bodegón y el retrato (temas que no comprometían). En plástica del mensaje simbólico y la figuración a la abstracción a finales de los años 50, cuando se permitió mayor apertura. La abstracción, al no contener mensaje figurativo, era menos incómodo al régimen cuando hubo que comenzar la apertura al exterior tras la II Guerra Mundial para dar visos de modernización.

Referencias

Aliaga, J. V. (2023). *Un mundo perseguido. Del silencio a la eclosión de la diversidad sexual y de género en el arte del siglo xx*. Akal.

Butler, J. y Bixio, A. (2022). *Cuerpos que importan*. Paidós.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.

Gadamer, H. G. (1996). Estética y Hermenéutica (1964) [trad. de José Francisco Zúñiga García]. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (12), 5-12. http://hdl.handle.net/10201/8795

Giménez Caballero, E. (1935). *Arte y Estado*. Gráfica Universal.

Llorente, A. (1995). *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951).* Visor.
Melero, A. (2017). *Violetas de España. Gays y lesbianas en el cine de Franco*. Notorious.
Mora, V. (2016). *Al margen de la naturaleza.* Penguin Random House.
Ortega, B. y Núñez, J. A. (2002). El proceso de crecimiento de la economía española (I): Los cambios que introduce el Decreto-Ley de Ordenación Económica de 21 de julio de 1959. En *Economía española* (pp. 57-82). Ariel.
Osborne, R. (2012). *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980.* Fundamentos.
Peiró, R. y Rosón, M. (2017). Una historia encriptada: aproximaciones a las prácticas artísticas de la posguerra española. En *Poesía, cine y humor: relatos de excepción en los años de autarquía* (pp. 13-39). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Real, I. (2024). *Los otros guernicas.* Trea.
Rivas, M. (2024). *Lo viril y lo viscoso. Alteridades, fantasmas y héroes en el primer franquismo.* Cátedra.
Rodríguez, A. (2024). *¡Eres tan travesti! Breve historia del transformismo en España.* Egales.
Rosón, M. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo.* Cátedra.
Sanz, E. (2021). *Silenciadas. Represión de la homosexualidad en el franquismo*. LES, Letras Raras Ediciones.
Sergent, B. (1986). *La homosexualidad en la mitología griega.* Alta Fulla.
Subrat, P. (2019). *Invertides y rompepatrias.* Edición Imperdible.
Treviño, C. (2016). *Fuentes grecolatinas en la iconografía homoerótica de la obra de Gregorio Prieto (1927-1937)* (Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid). http://bit.ly/3TOBymw
Treviño, C. (2019). El marinero como símbolo homoerótico masculino en las artes visuales del siglo xx. *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, 15, 99-128. https://doi.org/10.22530/ayc.2019.N15-16.548
Treviño, C. (2023). Un código para sobrevivir a la intolerancia. El mundo vegetal en la iconografía homoerótica de la obra de Gregorio Prieto. *Arte y políticas de identidad*, 29, 143-161. https://doi.org/10.6018/reapi.598761
Villanueva, P. (2024). *El Círculo Sáfico.* Levanta Fuego.

36

SPAZI E TEMPI DELLA FESTA. MUSICA E DANZE POPOLARI COME PATRIMONIO IDENTITARIO MARCHIGIANO

Monica Ugolini
Università C. Bo Urbino (Italia)

1. Introduzione

Cesare Brandi, critico d'arte in visita ad Isfahan, di fronte alla grande piazza, compresa tra le due moschee dello sceicco Lotfollah e dell'Imam (già del Re) e l'elevato palazzo Ali Kapu da cui la famiglia reale assisteva alle partite di polo a cavallo, così si esprime con fine senso artistico e musicale: "Il colore celestino che aleggia lungo tutta la piazza, è come un modo di preludiare quello che avverrà nell'interno della Moschea del re…si entra ed è come entrare in una fuga di Bach …." (Brandi, 2002, p. 33). Spazio e tempo, categorie kantiane, che dalla ricerca teoretica passano a quella esperienziale, quindi ai vissuti umani e al territorio, nonché alla geografia come sapere applicato ad uno spazio tormentato, continuamente rimodellato, perennemente arricchito di simboli e di visioni sognatrici, cui si sono ispirati i popoli nel loro scontrarsi e avvicendarsi, le ideologie nelle loro instancabili ed effimere dialettiche, le sfere culturali nel loro frenetico sovrapporsi e fagocitarsi. Immediate le implicazioni non solo con l'ambiente e il paesaggio, ma anche con le identità di donne e uomini impegnati nella costruzione di mondi nuovi e auspicabilmente migliori, sovente sedotti da illusioni e inganni del momento.

È possibile annodare, in un'unica tessitura, il territorio, con il suo farsi e dispiegarsi, e il linguaggio della musica? È possibile legare melodia, ritmo, pause e silenzi musicali con il tempo della storia sociale e con un ambito regionale tanto complesso e diversificato come quello marchigiano? (Persi & Ugolini, 2020). La realtà fisica ed economico-sociale delle Marche, infatti, si rivela singolare per la frammentazione fisica prodotta da fasce altimetriche e tracciati fluviali che si intersecano, il tutto reso ancora più complicato dal contrasto tra fascia appenninica e quella costiera, con differenti morfologie montuose e collinari, incisioni vallive, coperture di boschi e pascoli, coltivazioni già mezzadrili e insediamenti

sommitali e di fondo valle. A questo si aggiunge una idrografia irregolare, con fiumi di modesta estensione, ma dal regime variabile e rovinoso, tali da diventare barriere linguistiche e distrettuali, confini di aree economico-amministrative e di circoscrizioni ecclesiastiche. Tale singolare condizione ha prodotto uno spazio frammentato, dal disegno irregolare e anarchico, così da connotare il paesaggio regionale, molto simile ai suoi abitanti, pratici, caparbi, individualisti e tendenzialmente ribelli, con una propria prerogativa culturale, fatta di tradizioni popolari, dialetti e storie locali, che con fatica e forte resilienza si è inquadrata in un contesto nazionale (Ciavarini-Doni & Pallottini, 2023).

Sull'articolazione fisica si sovrappone dunque una scacchiera immateriale, ancora più composita prodotta dalle vicende storiche in un'area rimasta a lungo periferica rispetto ai centri di potere, con conseguenti complicazioni della rete civile e amministrativa: dalle aree di dominio diretto pontificio nel Cinquecento, alle mobili aggregazioni dei secoli successivi: a nord la Legazione di Urbino erede del Ducato urbinate e, a sud, la forte frammentazione tra Governatorato di Macerata, Stato di Fermo, Presidiato di Montalto, Stato di Ascoli ed entità minori, ricomposti temporaneamente prima in tre Dipartimenti Napoleonici (Metauro, Musone e Tronto) e, con la restaurazione, in una Legazione (Urbino) e cinque delegazioni (Ancona, Macerata, Fermo, Camerino, Ascoli) (Persi & Ugolini, 2020).

Seguono: una scacchiera funzionale-produttiva tra entroterra e litorale da E-O (attività agricole e zootecnico-forestali e attività marinare: pesca, commerci e contatti culturali con i litorali orientali del Mediterraneo); una scacchiera insediativa: città murate, borghi e mercatali (insediamento accentrato) e insediamenti sparsi (mezzadrili) con le sinergie e i conflitti tra città e contado, tra poteri vecchi e nuovi (nobiltà-clero e borghesia), per arrivare alle polarità urbane lungo la costa che, fino alla transizione al Novecento, sono di piccola entità, omogenee per entità demografica e uniforme diffusione sul territorio regionale. E infine le Marche sono area d'incontro e di transizione: chi non è passato per le Marche nei flussi N-S ed E-O? La Via Flaminia ha rappresentato per tanti secoli il grande cordone ombelicale tra Settentrione continentale e Roma e poi col Mediterraneo. Ma, anche tra est ed ovest, gli assi vallivi si sono rivelati straordinari corridoi di storia e di cultura tra versante adriatico e tirrenico (Persi, 1987).

Alla molteplicità territoriale dell'area corrisponde una pluralità di canti e balli che fanno da corollario alle feste sacre e profane, sovente puntuali riscontri tra calendario liturgico e pratiche produttive. Lo Stato Pontificio, che fino al 1860 ha governato questo territorio, ha qui impresso una profonda impronta socio-culturale non solo con riti, ma anche con canti e musiche di chiesa, poi portate lungo le contrade urbane e rurali nel corso delle processioni in occasione delle principali festività.

2. Obiettivi

La musica è qualcosa di personale o, piuttosto, può essere anche un rilevatore sociale ed esprimere quindi l'anima di un territorio, l'identità di chi lo abita

e il suo genius loci? Il presente contributo intende fornire una risposta a questa domanda. È infatti innegabile che molti brani celebri di musica sono dedicati ad eventi o personaggi illustri dell'epoca, a re, imperatori ed alti prelati ecclesiastici, o solamente al nume protettore o ispiratore del compositore. Ma è altrettanto innegabile che interpretano uno stato d'animo, come quello delle genti lombardo-venete sottomesse all'Austria, che vibra con potenza in alcuni passi del Nabucco di G. Verdi. E ancora, J. Sibelius con il suo poema sinfonico Finlandia e la suite *Karelia* fa intuire e sentire musicalmente la sua terra, anzi mentalmente la fa vedere (secondo alcuni critici avrebbe trasformato la natura in musica, le foreste, le acque correnti, i paesaggi in incantevoli seduzioni sonore). Tant'è che, insieme con la letteratura di un paese, non c'è viatico migliore, né più sottile e penetrante, per accostarci a genti, luoghi, tempi e percepirne le segrete e mutevoli atmosfere. Ma rispetto ad un libro e del suo incipit "l'attacco di un concerto gode di più previlegi. Rispetto alle parole… è privilegiato il suono in sé… I nostri pensieri prendono forma nelle parole; quindi le parole della pagina scritta devono competere con le parole che abbiamo nella mente. La musica dispone di un mondo ben più vasto di associazioni proprio in virtù della sua natura ambivalente: essa è nel mondo, ma è anche fuori dal mondo" (Barenboim, 2007, p. 9).

Relazioni e ricadute territoriali sono frequenti, a cominciare da quelle più semplici e immediate dei parchi urbani dedicati ad autori celebri (a Sibelius, ad Helsinki; a Chopin, a Varsavia…) o dalle incidenze toponomastiche come le denominazioni aggiuntive ai centri dove gli stessi compositori sono nati o vissuti (Roncole Verdi frazione di Busseto, Torre del Lago Puccini, Maiolati Spontini …). Essi sono conferma di un primo intreccio tra musica e territorio. Come lo sono, nell'area marchigiana, l'intitolazione del Teatro a concittadini distintisi nella musica: a Nicola Vaccaj (Tolentino), a Domenico Alaleona (Montegiorgio), a Lauro Rossi (Macerata), a Gian Battista Pergolesi (Jesi), a Gioacchino Rossini a Pesaro. Canti e brani musicali sono stati dedicati a città come, per limitarci al caso italiano, a Napoli, Roma, Milano, Firenze, Genova, Venezia, ecc. (Canesi, 2018). Altre amano fregiarsi con una connotazione musicale: Pesaro città della musica, Modena Città del Belcanto 2, Treviso dei Giovani Musicisti, Città Sant'Angelo del Music Festival, Pavia del Festival Barocco di Natale, Padova della Rassegna Musicale "Città di Padova", ecc.

3. Metodologia

Grazie ai frequenti contatti con studiosi e rappresentanti di comunità dell'entroterra e della costa è stato possibile osservare come le sedimentazioni del passato fossero ancora reperibili e utilizzabili soprattutto in aree periferiche per riscostruire un quadro d'insieme e valutarne le prospettive sociali. A questi incontri si è aggiunta l'indagine documentaria su varie fonti archivistiche e bibliografiche, cartografiche e toponomastiche, utilizzando repertori storico-geografici e intensificando le frequentazioni di archivi pubblici e privati.

La ricerca qualitativa, sostenuta dall'indagine diretta sul campo e dall'intervista a testimoni qualificati, ultimi superstiti di una società tramontata, ha messo in evidenza il sopravvivere di tradizioni canore e coreutiche, che talora localmente vengono riprese e riattivate da gruppi giovanili. Anche ad uso turistico, ma non limitate a questo, dal momento che sono seguite con passione e interesse dalla comunità del luogo, formata per lo più da anziani desiderosi di non disperdere il loro patrimonio di memorie, che l'esodo demografico e funzionale dell'entroterra minaccia di definitiva scomparsa. Vi si aggiunge la crescente presenza di famiglie straniere, spesso extraeuropee, che non conoscono il territorio, con i suoi beni materiali e immateriali, e non possono quindi coglierne i valori nascosti e, tanto meno, assicurarne la cura o il rispetto.

Va anche detto che l'attenzione, da alcuni decenni sempre più avvertita, verso le aree interne e verso il loro recupero in una politica di riequilibrio regionale, impone la ricerca e messa in valore di patrimoni comuni e sopravvivenze spirituali, così da rianimare territori marginali e bisognosi di riattivazione economica e sociale. Non solo per l'inclusione di spazi obsoleti altrimenti condannati a progressivo degrado, ma per scoprire e rivalorizzare risorse umane locali su cui contare per le prospettive di sviluppo e di soggiorno, partecipato e costruttivo, da parte di outsiders.

Se dunque questo potrebbe rientrare tra le finalità applicate, di cui tenere debito conto, nella metodologia si confrontano e comparano gli aspetti musicali, canori e coreutici con il territorio regionale, dove agli elementi comuni e identitari si sovrappongono localismi di campanile, che complicano il composito quadro generale ed aggiungono nuovi elementi di giudizio sullo spirito e sulla civiltà marchigiana.

4. Primi risultati

La realtà musicale e canora, emersa da ricerche e minuziosi sopralluoghi, è ricca e diversificata e interessa un ampio ventaglio che va dalla musica aulica a quella popolare, senza trascurare quella sacra. La prima, legata alla città e alla vita cittadina, rappresenta un carattere fortemente connotativo della regione, che si rispecchia e concretizza nei numerosi teatri storici presenti nella maggior parte dei centri marchigiani, ed è rappresentata da nomi universalmente noti come Rossini, Spontini, Pergolesi: grandi maestri che hanno finito col porre in ombra il pur nutrito novero di musicisti minori, nati e formatisi nelle Marche. La seconda, connessa con l'agricoltura mezzadrile e l'industria serica, si accompagna e si integra con quella religiosa di cui segue il calendario liturgico ed è portata lungo le vie delle città murate in occasione delle principali festività (Corpus Domini, Domenica in Albis, santo Patrono ecc.). Così anche nelle campagne, durante le cosiddette Rogazioni, processioni propiziatorie per invocare la protezione dei raccolti dalle calamità naturali ("A fulgure et tempestate"), ma anche dalle genti: "A peste, fame et bello libera nos Domine". Entrambe le tipologie

musicali e canore si legano in modo diretto o indiretto alla ruralità cristiana e, pertanto, trovano largo seguito e con modalità esteriori ben appariscenti: cortei, addobbi di finestre e balconi, archi trionfali, tutti elementi di sensibilizzazione e partecipazione popolare avviati in ogni famiglia già nelle settimane precedenti. In ogni caso protagonisti esterni alle mura ecclesiastiche sono la banda cittadina e il ballo generale al termine della cerimonia religiosa, questo accompagnato da degustazione di prodotti preparati, per la circostanza, dalle abili mani delle donne marchigiane o frutto della sapiente e paziente elaborazione di uve e olive.

4.1 *Musica aulica*

La musica aulica nelle Marche coincide pressoché totalmente con la triade Rossini, Spontini, Pergolesi, quanto meno quella più conosciuta e riconosciuta. Tre musicisti diversi, variamente collocati nello spazio e nel tempo, che hanno risentito di indubbi impulsi della loro terra, ma sarebbe arbitrario ogni tentativo di rigida identificazione in tal senso anche per il carattere universale della loro musica. Rintracciare quanto negli spartiti di Rossini palpiti l'identità pesarese o in quelli di Spontini l'anima della Vallesina e, ancora, dello Jesino nei pentagrammi di Pergolesi è impresa più che ardua. Sicuramente, però, lo Stabat Mater di Pergolesi e Rossini che con dissimile efficacia e suggestione esprimono in modo struggente e commovente il dolore della Madonna, si ritrova come sequenza cantata nella tradizione popolare ed è profondamente radicato nella tradizione marchigiana. In tale incontro tra aulico e sacro si possono trovare elementi di contaminazione e di solidarietà sociale e religiosa, tipici dell'identità regionale pronta a rinunciare all'individualismo di fronte a casi di emergenza e di devozione.

Se è difficile rintracciare aspetti identitari in ciò che è universale, nello stile musicale innovativo di Pergolesi si possono ritrovare la fantasia e la genialità creativa del marchigiano mentre nelle sue melodie riemergono la semplicità e la vivacità pragmatica della cultura mezzadrile. La sua doppia produzione religiosa (Stabat Mater) e buffa (*Il prigionier superbo* e *La serva padrona*) non rispecchia forse l'animo del marchigiano profondamente diviso tra sacro e profano, tra credenze e leggende, tra religioso e magico, ma anche tra dura quotidianità e bisogno di evasione almeno nello scherzo e nel gioco? Inoltre, l'esuberanza delle opere buffe ricorda la musica popolare di quest'area e rievoca personaggi tipici dei piccoli borghi. In essi si riflettono aspetti sociali e regionali, quali ad esempio, la netta differenziazione e separazione tra classi sociali, la curiosa relazione tra servi e padroni e l'attenzione alle contraddittorie problematiche domestiche della realtà marchigiana del tempo.

Anche in Rossini la briosa vivacità e l'energia della musica sembrerebbero rammentare le feste e l'allegria di motivi popolari. A giudizio di alcuni studiosi rifletterebbero, inoltre, l'essenzialità e la spontaneità della cultura regionale, mentre in alcune opere, quali *La Cenerentola* e *Il Barbiere di Siviglia*, affiorano la semplice e sincera cordialità della gente. In particolare, nel Barbiere, Rossini sembra

ispirarsi alle atmosfere rumorose e allegre delle feste contadine e campagnole. In *La Cenerentola*, inoltre, le parole del protagonista esprimono, forse cinicamente, una filosofia di vita (*Vasto teatro è il mondo; siam tutti commedianti*), che è quella del marchigiano sempre pronto a non prendersi sul serio (Giorgini, 2023).

Identificare nelle composizioni di Spontini elementi di marchigianità è ancora più difficile. Egli lascia molto presto le Marche per Napoli e successivamente per Parigi, ma volendo tentare un aggancio col territorio regionale, potremmo rintracciarlo nei brani che descrivono scene di vita locale. Nonostante il breve soggiorno nella regione, Spontini ha stabilito con questa un forte legame sicché la sua figura continua ad essere ricordata e celebrata. Non solo il paese dove è nato si è fregiato col suo cognome, ma a lui è intitolata un'importante fondazione.

Un accenno infine alla tradizione di canti religiosi: accanto a quelli comuni a tutta la cristianità, troviamo canti, in passato ben conosciuti e abitualmente utilizzati, così da rientrare nel patrimonio regionale, seppure differenziato da una Parrocchia all'altra per impulso del clero locale, più conservatore nelle comunità arroccate e interne (come Mondavio) o più aperto alle innovazioni (centri di fondovalle, sede di mercato e di traffici). Nelle aree dell'entroterra e in quelle montane la perpetuazione di canti e preci canore si è più a lungo conservata, rispetto ai centri più vivaci della costa e a quelli comunque più propensi al cambiamento e ammodernamento dei repertori. Non solo, ma in alcune località i cori religiosi sono appannaggio femminile (Castelleone di Suasa), mentre in altri, più tradizionalisti (Mondavio, capoluogo di Vicariato) sono esclusivo retaggio maschile. Anche questo aspetto aggiunge un'ulteriore variante nel già multiforme panorama regionale.

4.2 *La musica popolare*

È fuor di dubbio che all'animo musicale regionale si leghino i canti religiosi, che nelle Marche si annodano all'anno liturgico e al 'lunario agricolo': sono i canti di questua eseguiti da gruppi maschili di questuanti, che accompagnati da strumenti (organetto, cembalo, triangolo, violino, fisarmonica) percorrono le strade del paese e della campagna, sostando innanzi ad ogni dimora. A gran voce invitano il proprietario terriero o la padrona di casa a donare qualcosa. Sono pratici espedienti adottati, in un'economia povera, per raccogliere risorse indispensabili all'organizzazione di celebrazioni popolari. Per un quadro sinottico delle musiche popolari e dei canti di questua vanno considerati almeno i seguenti: la Pasquella, lo Scacciamarzo, i Canti per le anime sante del Purgatorio, le Passioni e il Cantamaggio (Pietrucci, 2019).

La Pasquella, canto rituale di colletta, per lo più effettuato alla vigilia del Capodanno e dell'Epifania, da gruppi maschili e femminili che, passando di casa in casa, incoraggiano una donazione di prodotti della terra e del piccolo allevamento (uova, formaggi, pollame, ecc.). La tradizione era presente in tutte le Marche, e presentava due momenti principali; prima un canto a tema religioso, e poi, la richiesta di un'offerta sollecitata con battute canore di tipo scherzoso.

Si tratta di una pratica e di un canto che sta progressivamente scomparendo; sopravvive nel nord della regione, in provincia di Pesaro e soprattutto nel Montefeltro e in alcune località romagnole, limitrofe. Gli anziani ricordano come la tradizione delle Pasquelle fosse alquanto diffusa in areali fra loro molto distanti, ma non lo è il motivo musicale e soprattutto i motteggi, notevolmente diversi da una località all'altra, il che non stupisce per la menzionata cantonalità delle Marche che si sovrapponeva alla voglia di festeggiare e di esorcizzare con il canto eventuali incertezze.

Lo Scacciamarzo era un canto benaugurante di questua che si svolgeva l'ultimo giorno di marzo e coinvolgeva i bambini che, casolare per casolare, suonavano strumenti improvvisati (campanacci, barattoli, batraccola o raganella, usata anche nella settimana santa in sostituzione delle campane 'legate' ecc.) con lo scopo di allontanare gli influssi negativi e il maltempo, e propiziarsi il bene (la primavera finalmente arrivata, l'avvio di nuove attività agricole). Si tratta di un canto che è rimasto solo nella memoria dei più anziani i quali, intervistati, ne sottolineano il fine più pratico: i regali, soprattutto l'ambito uovo, usato per la ciambella, il tipico dolce marchigiano a base di uova, farina e zucchero. Se il dono però non veniva o tardava, i bambini intonavano, verso i malcapitati padroni di casa, una sequela di canore e salaci imprecazioni: "e se nun ce dade niente/che vve pija 'n'accidente/tanti chioi' su' ppe' la porta tanti cegoli lla la groppa/tante bollette sotto le scarpe tanti cegoli llà le chiappe/tanti chioi su' ppe' llu muru/ tanti cegoli lla llu culu" (Pietrucci, 1985, pp. 308-309).

Diffuso in tutta l'Italia centrale e non solo nelle Marche, il canto quaresimale della Passione. Nei riti della Passione è evidente l'intreccio tra sacro e profano: una perfetta fusione di elementi pagani, connessi con la fertilità, con il cristianesimo: un sincretismo perfettamente riuscito, forse perché in quest'area sacro e profano si incontrano anche nelle leggende popolari e nelle interpretazioni di elementi fisici (dito del diavolo a Pietrarubbia).

L'altro canto di questua era legato alle anime sante del Purgatorio. Anche questo è ormai solo un ricordo della componente più anziana che racconta fosse cantato nelle due domeniche precedenti a quelle la Pasqua, per rispettare poi la tradizione del silenzio, del lutto nella Settimana Santa. Rammentava la fragilità della vita, ricordava i cari defunti e raccomandava la preghiera per le loro anime. Per chi abitava in campagna questo canto aveva il valore di una Messa di suffragio e pertanto molto apprezzato e richiesto e, solitamente, ripagato con offerte di uova, vino e qualche volta denaro (Pietrucci, 2019).

Infine il Cantamaggio che festeggia la primavera e propizia la fertilità e la prosperità della famiglia contadina, nonché di tutta la collettività. Nella notte del trenta aprile fino al primo maggio i cantori portano, nelle campagne, il loro augurio di prosperità accompagnati dall'organetto: passando di casa in casa intonano canzoni divertenti, spesso allusive, in grado di strappare risate e anche offerte generose. Era solito nella notte fare scherzi goliardici e abbellire, con fiori, la porta dell'amata, mentre nell'aia si 'piantava il maggio': un albero, simbolo di prosperità, che, adornato con fiori e nastri colorati dai bambini, veniva portato

in processione per il paese. Il canto rituale assolveva diverse funzioni: il 'maggio', prelevato dal bosco, confermava il tentativo di rinsaldare il rapporto tra campagna e città e un gesto di audacia contadina per ottenere ammirazione ed attenzione da parte delle ragazze. Infine il coinvolgimento dei bambini favoriva il passaggio del testimone alle nuove generazioni.

I canti di questua non sono ovunque uguali, ma variano secondo le zone: i motivi musicali possono assumere variazioni significative per testo, melodia e talvolta anche per le modalità canore e di ballo, a sottolineare ricchezza, molteplicità di tradizioni e culture locali.

La musica popolare esprime momenti di gioia e di serenità da parte di genti che conosceva l'indigenza, l'estenuante lavoro e l'umiliante sottomissione ai proprietari terrieri e alle autorità ecclesiastiche. In particolare, si legano alle attività agricole i canti di mietitura e di vendemmia e anche di fienagione, intonati al taglio dell'erba in primavera, il canto 'a batoccu' e a 'méte' che rallegrava le campagne durante la mietitura. Un caso particolare è quello 'a birocco' usato nei momenti di preparazione e ripristino del biroccio, il carro multiuso fondamentale per il lavoro nei campi e per il trasporto di prodotti agricoli. Erano intonati dai lavoratori per alleviare la fatica, per rafforzare lo spirito individuale e il senso di comunità. Vi si faceva ricorso nei momenti di maggior stanchezza, di sconforto per il duro lavoro, per ravvivare l'impegno comune, il senso di collaborazione. Si avviava con una simpatica competizione canora di botta e risposta, da un settore all'altro della campagna. Il ritmo e le parole riflettono la gioia, la speranza dei contadini con orecchiabili stornelli, brevi versi carichi di ironia e anticonformismo tipicamente marchigiani, oppure versi d'amore all'amata, talora appassionati e irruenti come lo 'Strambotto' o il più raffinato 'Rispetto' o 'Dispetto', composizione canzonatoria e beffarda accompagnata da adulazioni eccessive, esagerate quando si rivolgeva ai proprietari terrieri (De Angelis, 1960). Questi canti trovano espressione nelle allegre brigate che accompagnano l'innamorato nelle serenate, rallegrano i convitati ai matrimoni e le veglie disponendo di un vasto repertorio adattabile ad ogni situazione ed ai personaggi presenti, e confermano l'originalità, e la fantasia, mescolata a furbizia, del marchigiano. Particolare è il caso dei cantastorie che animavano le piazze di mercati e i giorni di festa con storie popolari, drammi passionali ed eventi storici. Qui il ruolo della gente si limitava al devoto ascolto e all'obolo finale versato al cantore-dicitore. Tali momenti, comunque, rappresentavano un'importante occasione di trasmissione della cultura popolare, spesso di generazione in generazione, ed erano strumenti di informazione e educazione quando erano proposti come insegnamenti e moniti comportamentali in un'epoca in cui le informazioni erano lente e avvenivano, per lo più, attraverso la comunicazione orale.

4.3 *I balli popolari*

La melodia degli stornelli era sempre accompagnata dal cembalo a sonagli che compare anche nel Saltarello, il principale ballo regionale che insieme alla

Forlana e alla Monferrrina ('manfrin'), era uno di quelli più usati dai contadini (Rondini, 1895). "Si leva 'l sol, si butta su 'na rama/Stasera si fa il giro e la furlana;/ Si leva 'l sol, si butta su 'na stecca/Stasera si fa'l giro e la scarpetta (*ballo strisciato*); /Si leva il sol, si butta su 'n rivello/Stasera si fa il giro e 'l saltarello" (Rondini, 1985, p. 58). Il Saltarello, di origine molto antica, romana e preromana, deriverebbe dalla Saltatio, una danza sacra latina, che i sacerdoti *Salii* eseguivano durante le feste comunitarie. Di allora conserva lo spirito di esorcizzazione del male e di celebrazione della vita, della feracità dei campi e delle stalle (con organetto, tamburello, triangolo e cembalo) ed era un ballo di coppia con forme meno frequenti a quattro persone, in cerchio e processionali. Il Saltarello era il ballo più diffuso, talora con varianti locali, accanto ad altri di importazione dalle regioni limitrofe (Mazurca) e settentrionali (la Furlana, la Paroncina, la Padoanella, la Manfrina).

Col dopoguerra e il rapido spopolamento sono venuti meno i giovani ballerini e gli attempati suonatori, mentre altri balli di coppia, meno scatenati e faticosi, si sono fatti strada. Così il saltarello è diventato una rarità riproposta solamente da pochi gruppi folcloristici (Montecosaro, Civitanova Marche). In realtà le danze popolari regionali sono molto più numerose e costituiscono ulteriore specchio e conferma della varietà e polverizzazione territoriale. Tra i numerosi balli vanno segnalati la Castellana, la Montagnola, il Cembalo vallirì, la Pajaccetta (i movimenti del ballerino sembrano quelli di un pagliaccio), la Gajinella, la Mazurca, la Quadriglia, la Galoppa, la danza di Pasqua (Offida), la Fiera di Montegallo, il Giorno del mercato (lo jornu de lu mercatu), la Jostra, il Ballo del Sospiro, il Ballo dello Specchio. Più recenti, ma anch'essi scomparsi, sono lo Spirù, la Raspa e il Pirulì, un canto/ballo tra moglie e marito, in cui l'uomo si lamenta delle vivande, in un'epoca in cui il menù del contadino era assai poco variato e generalmente molto sobrio. Ne segue un battibecco frizzante e tuttavia scherzoso (Persi, Ugolini, 2022).

La Castellana, ballata da più coppie contemporaneamente, trarrebbe origine dal Castello, ovvero dalla città murata, quella protetta da antiche mura e anche fisicamente separata dal borgo sottostante e dal contado circostante. Probabilmente per questo era più aggraziata ed elegante, ma certamente meno vivace ed esplosiva del Saltarello. Nella Furlana (Friulana) le coppie allacciate mimavano alternativamente il corteggiamento del partner e decantavano le proprie qualità: lui sa arare, vangare, potare e, a sua volta, lei sa filare, tessere, falciare, lavare. Dal Triveneto sembrano derivare la Paroncina, una 'canzone a ballo' che prevede lo scambio di coppia nel corso della danza, ed anche la Padoanella, da cui il nome.

Singolare è il ballo della Montagnola che racconta l'incontro tra personaggi di due mondi culturali differenti e lontani: il pescatore, cioè il marinaio con la sua mobile imbarcazione, e la ragazza di campagna, radicata al podere e limitata ai paraggi. Attraverso il movimento vengono espressi la diffidenza e il pregiudizio della gente dell'entroterra verso il mare e gli uomini di mare, l'educazione rigida data alle ragazze e l'usanza di andare al fiume con la brocca in epoche in cui

l'acquedotto era un privilegio solo di alcune sedi accentrate e l'acqua dei corsi marchigiani era di elevata qualità potabile.

Praticata soprattutto durante il carnevale era la Quadriglia, altro ballo tipico delle Marche, ma non esclusivo. Di origine tardo-settecentesca diffusosi prima nelle corti centrosettentrionali europee e poi esteso alle classi popolari di vari Paesi, nelle Marche presentano maggiori varianti inventate estemporaneamente e sempre inserite nell'evoluzione coreografica.

Inoltre il Girotondo sull'aia era un ballo di sole donne che, al termine di una giornata di lungo lavoro nei campi, si fermavano per un momento di allegria e di divertimento. Era dunque un ballo collettivo fatto per lo più da giovani che ricordava un semplice gioco di bambine e con il solo scopo di costituire una parentesi, tra musica e danza, di rilassamento e di spensierata serenità.

Quella di Pasqua è una danza sacra ballata ad Offida dalle ragazze che per l'occasione vestono abiti tradizionali e multicolori: si tengono per mano e, girando in cerchio, cantano alla Madonna di rallegrarsi per il figlio risorto. È dunque ben diversa dai balli popolari che celebrano circostanze laiche come il mercato, la fiera o la giostra e che favoriscono l'incontro tra i due sessi.

Oggi si osserva una vivace riscoperta e rievocazione dei canti e danze con la nascita di gruppi folcloristici locali che fanno capo, o almeno dovrebbero, all'Unione Gruppi Folkloristici Marchigiani con sede in Ancona, nata con l'intento di coordinamento e promozione per una realtà che continua a risentire del frazionamento e dispersione culturale e territoriale tipicamente marchigiane.

5. Conclusioni

Alla domanda iniziale se la musica possa esprimere un territorio e un'identità, si può rispondere affermativamente. Il musicista compone seguendo il suo animo, ma il suo prodotto è anche il risultato del suo tempo e dello spazio in cui è nato e cresciuto. Dall'indagine emerge che la musica popolare assieme alle danze sono capaci di raccontare un'area, un territorio perché esprimono un senso e un sentimento collettivo fortemente partecipato. Anche quando è personale narra un rapporto con lo spazio di vita, quindi con le connotazioni ambientali e con le questioni sociali dell'epoca. Ai luoghi ed ai momenti della vita si legano sempre canti e canzoni: ai luoghi di chi le scrive e di chi le ascolta, ai luoghi reali e a quelli immaginifici che palpitano in noi. Essi si radicano ai paesaggi ed alle memorie che portiamo dentro e suggeriscono emozionanti echi e risonanze tra geografia e sonorità canore e coreutiche. Ma questo vale in maggiore misura per i canti, specialmente per quelli popolari, le cui origini sono spesso lontane e pregne dei vissuti di generazioni che si sono avvicendate negli stessi spazi territoriali con le loro visioni e rappresentazioni del mondo, con le loro attività ingegnose e industriose, con le speranze e le cocenti delusioni che le hanno accompagnate.

Sono tradizioni che stanno, purtroppo, morendo e per questo Regione Marche e altre associazioni culturali, tra cui l'ARiM (Associazione Marchigiana

Ricerca e Valorizzazione Fonti Musicali), hanno promosso ricerche, conferenze, trascrizioni di musica antica, censimento, archivi e catalogazione delle fonti musicali. Gli studi sono motivati dalla consapevolezza che la tradizione è importante per il popolo perché ne definisce l'anima e l'identità individuale e collettiva connesse con la storia, i valori e le credenze. Un compito particolarmente difficile nelle Marche, perché terra dai tanti campanili e campanilismi che si riscontrano nei canti e nei balli con variazioni originali da zona a zona. Un patrimonio che non è solo una semplice eredità del passato, ma testimonianza della fede e della politica nel senso più nobile del termine che può portare a un rinnovamento spirituale, individuale e comunitario. Ascoltando i canti popolari, e osservando gruppi coreutici infatti, non li si avverte come estranei, ma elementi di appartenenza e di coesione, quindi di identità passata, ma anche presente e, in qualche misura, fondamento di quella futura.

Vorrei chiudere con un auspicio: la sensibilizzazione sul valore del patrimonio tradizionale locale, con conseguente tendenza a recuperare modelli, forme espressive e saperi provenienti dagli anziani, promosso da Pro Loco, gruppi folcloristici ecc., non stravolga i linguaggi musicali e corporei per esigenze spettacolari, turistiche, mediatiche, ma si sottragga all'omologazione, approssimazione, globalizzazione e soccorra lo spirito che sorregge le identità locali, un aspetto di forte e preziosa connotazione regionale.

Riferimenti

Brandi, C. (2002). *Persia mirabile*. Editori Riuniti.

Barenboim, D. (2007). *La musica sveglia il tempo*. Feltrinelli.

Canesi, R. (2018). *Le città da cantare. Atlante semi-ragionato dei luoghi italiani cantati*. Tarka.

Ciavarini-Doni, I., & Pallottini, M. (2013). *Le Marche e i marchigiani*. Independently published.

De Angelis, L. (1960). I canti popolari delle Marche. *Lares*, 26 (3/4), 143-152. http://www.jstor.org/stable/26239731

Giorgini, G. (2023, 7 giugno). Gioacchino Rossini, l'ultimo dei classici. *Radici Cristiane,* 19. https://goo.su/td2WJOV

Persi, P. (1987). Dall'ambiente naturale allo spazio organizzato: la viabilità delle Marche nel tempo. In Deput. Storia Patria Marche (ed.), *Le Strade nelle Marche. Il problema nel tempo* (pp. 9-47). Deputazione di storia patria per le Marche.

Persi, P. & Ugolini, M. (2020). Sulle ali della musica. In R. Cafiero, G. Lucarno, R. G. Rizzo & G. Onorato (eds.), *Turismo musicale: storia, geografia, didattica. Musical tourism: history, geography and didactics* (pp. 232-242). Pàtron.

Pietrucci, G. (1985). *Cultura Popolare Marchigiana. Canti e testi tradizionali raccolti nella Vallesina*. Centro Studi Jesini.

Pietrucci, G. (2019). Cultura popolare marchigiana. *Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche*, II (300), 1-318. https://goo.su/A6SVVr

innovación
y formación

Los nuevos tiempos obligan a la Universidad a convertirse en puntero campo de pruebas de los fulgurantes cambios a los que la sociedad se ve arrastrada por el binomio que forman la ciencia y la tecnología. Ello obliga, como la nobleza, a combinar las modernas teorías y las nuevas prácticas con los saberes antiguos de los que emanan, pero de los que toman distancia con una velocidad nunca antes vista.

La colección *Innovación y Formación* es la ventana por la que los investigadores, y la sociedad por ende, se asoman a este mundo basado en la aplicación del método científico a las nuevas opciones ofrecidas por la tecnología.

El presente libro está formado por 36 capítulos que pretenden ubicar al lector en una atalaya del saber desde donde poder contemplar y comprender los avances que marcarán su día a día desde el momento mismo en que torne estas tapas.

Todos los títulos que conforman la presente colección *Innovación y Formación* han superado una doble revisión por pares ciegos (*peer review*) por parte del Comité Editorial, cuyos miembros encabezan las presentes páginas, compuesto por más de doscientos doctores pertenecientes a más de cuarenta universidades internacionales, expertos en los variados campos tratados en estas investigaciones, lo que asegura que estos capítulos que aquí presentamos alcanzan el nivel de excelencia académica exigible a toda labor científica.

El presente libro está auspiciado por el *Fórum Internacional de Comunicación y Relaciones Públicas* (Fórum XXI), la *Sociedad Española de Estudios de la Comunicación Iberoamericana* (SEECI), la Asociación cultural *Historia de los Sistemas Informativos* y el Grupo Complutense (n.º 931.791) de Investigación en Comunicación *Concilium*.

ISBN:978-84-7133-986-7

9 788471 339867

ARCO/LIBROS