

afluir

revista de investigación  
y creación artística

ISSN 2659-7721  
DOI: 10.48260/raif.7



Nº 07 OCTUBRE 2023

# AASA

**Asociación Cultural Acción Social y Arte. AASA**

Inscrita en el Registro Nacional de Asociaciones con N.º: 607830  
Jaén, España

AFLUIR es una Revista de Investigación y Creación Artística.  
Su edición es responsabilidad de la Asociación Acción Social y Arte. AASA

ISSN 2659-7721  
DOI: 10.48260/raif

<https://www.afluir.es/index.php/afluir>

**CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD****Director. Editor Jefe:**

Jesús Caballero Caballero. Universidad de Jaén

**Coeditor Jefe**

Pedro Ernesto Moreno García. Universidad de Jaén

**Comité Editorial / Editorial Board**

María Isabel Moreno Montoro. Universidad de Jaén, España  
María Lorena Cueva Ramírez. Universidad de Jaén, España  
Martha Patricia Espiritu Zavalza. Universidad de Guadalajara, México  
Lorenza Olivares Bremond. Asociación Iniciativas, Andamios para las Ideas, España  
Francisco Rafael Nevado Moreno. Conservatorio Superior de Danza de Málaga "Ángel Pericet", España  
Ana María Ezqueta Figueroa. Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba "Miguel Salcedo Hierro", España  
Josué Vladimir Ramírez Tarazona. Universidad Antonio Nariño, Colombia  
María Guadalupe Valladares González. Universidad de las Artes ISA, Cuba  
Giselda Hernández Ramírez. Universidad de las Artes ISA, Cuba  
Inírida Morales Villegas. Universidad Libre Sede de Bogotá, Colombia  
Myriam Romero Sánchez. Universidad de Sevilla, España  
Rafael Moreno Pineda. Universidad de Barcelona. España

**Comité Científico / Scientific Committee**

Katia Pangrazi. Directora en el Departamento de Comunicación de la Accademia Belle Arti Terni, Italia  
Teresa Pereira Torres-Eça. Profesora de Arte en ESAM, presidenta de APECV, fundadora de la RIAEA, representante europea en el consejo mundial de INSEA, Portugal  
Lucía Loren Atienza. Universidad Nebrija, España  
Francisco Rafael Nevado Moreno. Conservatorio Superior de Danza de Málaga "Ángel Pericet", España  
Giselda Hernández Ramírez. Universidad de las Artes ISA, Cuba  
María Guadalupe Valladares González. Universidad de las Artes ISA, Cuba

ISSN 2659-7721

DOI: 10.48260/ralf.7

Bibiana Vélez Medina. Vicerrectora Académica Universidad La Gran Colombia, Colombia  
Celia Ferreira. Asociación APECV, Portugal  
Nazaret García Cuadrado. Personal Técnico en Investigación de la Universidad de Extremadura, España  
Alexandra Murray-Leslie. NTNU ARTEC (Art and Technology), Noruega  
Antonio Ruano Ruano. Culturhaza, España  
Antonio Félix Vico Prieto. Universidad de Jaén, España  
Angela Saldanha. Universidade Aberta, Portugal  
Maja Maksimovic. Univerzitet u Beogradu, Serbia  
Hester Elzermann. Hogeschool Inholland, Holanda  
Ana Rita Antunes. Asociación APECV, Portugal  
Teresa López Castilla. Universidad de Granada, España  
Clara Monteiro Brito. Universidade Federal do Ceará, Brasil  
Fernanda Boscolo Georgiadis. Centro Universitário Senac, Brasil  
María Letsiou. Athens School of Fine Arts, Grecia  
Estrella Luna Muñoz. Universidade Estadual de Campinas, Portugal  
Paloma Palau Pellicer. Universitat Jaume I, España  
Viviana Pérez Riveros. Universidad de Jaén, España  
Paulo Emilio Macedo Pinto. Profesor Asistente de la Universidade do Porto, Portugal  
Ilaria Degradi. Universidad de Jaén

**Diseño y maquetación / Design and layout**

Jesús Caballero Caballero

Pedro Ernesto Moreno García

**Tipografía afluir / Typography afluir**

Leelwade UI 7pt

Montserrat 10pt

**Imagen de portada / Cover image**

Jesús Caballero Caballero

**Contacto editorial / Editorial contact**

revistaafluir@gmail.com

**Lugar de edición:**

Jaén, España



# Sumario

## Contents

- 7        **Karele Maxinahí Félix Piña**  
**La educación Artística en México**  
**Artistic education in Mexico**
- 17       **Belén León-Río**  
**El arte de la mujer como reactivador de los vínculos con la Madre Tierra a través del símbolo, el rito y la sacralidad**  
**The art of women as a reactivator of the links with Mother Earth through the symbol, the rite and the sacredity**
- 35       **Federico Fort**  
**Violencias, espectralidades y anacronismo de las imágenes en la “Bolivia del Centenario” (1925)**  
**Violence, spectralities and anachronism of images in the “Bolivia del Centenario” (1925)**
- 53       **María Gárgoles Navas**  
**Activación corporal y procesos de cognición espacial a través de la experiencia de creación de video inmersivo**  
**Body activation and spatial cognition processes through the experience of immersive video creation**
- 65       **Silvano Roberto Herman Hernández**  
**Chucho Valdez y la Orquesta Irakere: antecedentes, influencias y aportes a la música cubana y al latin-jazz en Cuba**  
**Chucho Valdez and the Irakere Orchestra: background, influences and contributions to Cuban music and Latin-jazz in Cuba.**
- 75       **Elisa Rodríguez Gordo**  
**Composición experimental y empírica en base a la escala pentatónica**  
**Experimental and empirical composition based on the pentatonic scale**

# EDITORIAL

Afluir, en esta edición, acerca la hibridación desde las distintas miradas de sus autoras, como una convergencia de estudios e investigaciones desde una diversidad de disciplinas y campos. Como un intrincado rizoma y trenzado conceptual, este número explora y conecta miradas y perspectivas que enriquecen las artes y la educación desde la propia práctica y experimentación.

Este número explora las sinergias entre distintos enfoques para nutrir la creatividad y la comprensión en el ámbito artístico, destacando la interdisciplinariedad y epistemología en el campo artístico como claves para la transformación, la crítica y evolución de las artes y el pensamiento.

Afluir, in this edition, approaches hybridization from the different perspectives of its authors, as a convergence of studies and research from a diversity of disciplines and fields. Like an intricate rhizome and conceptual braiding, this issue explores and connects views and perspectives that enrich the arts and education from own practice and experimentation.

This issue explores the synergies between different approaches to nurture creativity and understanding in the artistic field, highlighting interdisciplinarity and epistemology in the artistic field as keys to the transformation, criticism and evolution of the arts and thought.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.166>

## La educación Artística en México

### *Artistic education in Mexico*

**Karele Maxinahí Félix Piña**

Universidad Autónoma de Sinaloa (México)

[karele.felix.fce@uas.edu.mx](mailto:karele.felix.fce@uas.edu.mx)

Recibido 14/06/2023 Revisado 13/09/2023

Aceptado 17/07/2023 Publicado 30/10/2023

### Resumen:

La educación formal del arte en México está en construcción. Históricamente la educación artística ha tenido que pasar por diferentes momentos para incluirse en el currículum, y aunque ha aparecido gradualmente y se ha logrado posicionar como un área a desarrollar en los planes de estudio de educación básica, todavía enfrenta falta de formalidad, escaso tiempo en las aulas, falta de materiales y diversos factores que dificultan el logro de propósitos en los estudiantes. Además, la ausencia de investigaciones y documentación en el campo, debilitan la defensa de la incorporación y formalización del área, un reto que, sin duda, debe de enfrentarse para tener un posicionamiento crítico y reflexivo que permita la solución de problemas y un debido desarrollo creativo y estético en los estudiantes desde la educación básica.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Félix Piña, Karele Maxinahí (2023). La educación Artística en México. Afluir (Ordinario VII), págs. 7-16, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.166>

FÉLIX PIÑA, KARELE MAXINAHÍ (2023). La educación Artística en México. Afluir (Ordinario VII), octubre 2023, pp. 7-16, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.166>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.166>**Abstract:**

Formal art education in Mexico is under construction. Historically, artistic education has had to go through different moments to be included in the curriculum, and although it has gradually appeared and has managed to position itself as an area to be developed in basic education study plans, it still faces a lack of formality, little time in classrooms, lack of materials and various factors that make it difficult for students to achieve their goals. Furthermore, the absence of research and documentation in the field weakens the defense of the incorporation and formalization of the area, a challenge that, without a doubt, must be faced to have a critical and reflective position that allows for the solution of problems and due development. creative and aesthetic in students from basic education.

***Palabras Clave: Educación Artística, Educación, México***

***Key words: Art Education, Education, Mexico***

*Sugerencias para citar este artículo,*

Félix Piña, Karele Maxinahí (2023). La educación Artística en México. Afluir (Ordinario VII), págs. 7-16, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.166>

FÉLIX PIÑA, KARELE MAXINAHÍ (2023). La educación Artística en México. Afluir (Ordinario VII), octubre 2023, pp. 7-16, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.166>

## La educación artística en el Sistema Educativo Mexicano

En México, los intentos más sistemáticos para establecer una política cultural datan de la época posrevolucionaria, fue José Vasconcelos, titular de la entonces recién creada Secretaría de Instrucción Pública, el impulsor del primer gran proyecto educativo y cultural en el periodo 1920-24. A partir de entonces el arte, las instituciones de arte y la educación artística que se impartía en las escuelas de educación básica, media superior y de nivel superior del país, sufrieron transformaciones notables que se siguen hasta el día de hoy (Ayala, 2013). Posteriormente, ante un esfuerzo del mismo, se realizaron grupos de trabajo especialistas en el arte, sin embargo, se ofrecía como talleres de expresiones artísticas a los cuales podían acceder las personas que tenían la forma de obtener materiales y recursos para las mismas. Sin embargo, la educación artística en ese momento era apenas una aparición que llegaba a la formación de los estudiantes en general, y solo se concebía como una actividad elitista, de ocio o para quienes pudiesen tener acceso.

Pasaron muchos años para que la educación artística en la educación tomara una posición, sin embargo, es en 1993 que se formuló un nuevo enfoque pedagógico a partir del cual se incentivó la producción de material didáctico para la enseñanza de las disciplinas artísticas en educación básica. En el año 2000 se publicó el *Libro para el Maestro. Educación Artística. Primaria* (SEP), el cual contiene actividades para lograr los fines formativos de las artes, pero tanto los materiales didácticos como el libro se circunscriben a la educación primaria y no orientan claras para los otros niveles. Cabe mencionar que las orientaciones se dirigen a docentes titulares frente a grupo, y con ello, se realiza la consigna a los mismos para el desarrollo de las artes y estética en educación independientemente de su perfil o formación profesional.

Posteriormente, en el marco de la Reforma de la Educación Preescolar del 2004, y de la Reforma de la Educación Secundaria, del 2006, se realizan cambios curriculares desde el enfoque por competencias: “la actividad de educación artística deja de ser una actividad de desarrollo y se considera ya una asignatura dentro del Plan de estudios de secundaria, cuya denominación será Artes. Con esta denominación se busca expresar que el arte constituye un campo de conocimiento humano” (SEP, 2006, p.8). El enfoque se marca integralmente, atendiendo cuatro expresiones artísticas, en las cuales se desarrolla la música, danza, artes visuales y teatro para la apreciación y expresión estética en los estudiantes.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.166>

Dada la prevalencia de esos problemas en la mayoría de los sistemas de enseñanza básica de los países, la UNESCO formuló una serie de recomendaciones las cuales se consignan en el documento titulado *Hoja de Ruta para la Educación Artística* (2006). Entendida ésta como una estrategia básica para una sólida educación artística, para contar con profesores de arte y de asignaturas generales altamente capacitados; así como, asegurar la colaboración de los profesores con artistas de talento, el cual México participa y se compromete con este objetivo.

Sin embargo, la importancia que se otorga a la educación artística en los planes y programas de estudio de primaria en México, fue hasta el ciclo 2009-2010 cuando ésta aparece como una materia formativa obligatoria, ya no más de carácter electivo. Sin embargo, su peso en el currículum es significativamente menor que la de los otros campos, cuestión manifiesta en el número de horas que le asignan; lo cual limita, dice, la formación integral, tanto en el plano cognoscitivo, como en el creativo y emocional.

Unos años más tarde, según datos del Consorcio Internacional Arte y Escuela (CONARTE, 2010), de un total de 800 horas clase previstas para un ciclo escolar cada grado de educación primaria en México, únicamente 40 de ellas corresponden a la asignatura de educación artística; esto es, sólo el 5 por ciento del total de horas del ciclo escolar. Un dato desalentador, puesto que es muy poco tiempo dedicado a la enseñanza de las artes en el nivel preescolar y primaria, incluso cuando se habla de proyectos con transversalidad, pues esto deviene a que el estudiante, por ejemplo, solo pueda tener la clase de artes una vez a la semana, sumado a los aspectos administrativos y políticos que aparecen en los centros escolares, y en algunas ocasiones, se prolongan o bien, se da prioridad a otras actividades que se consideran más importantes.

Otra problemática en la enseñanza de las artes, es que la percepción de muchos supervisores, directivos y docentes en esta área, es la creación de eventos y festivales escolares, en donde absorbe la gran parte de tiempo destinada a la asignatura, y con ello, debilita el propósito central del plan de estudios, donde plantean contenidos que al final, se delegan por realizar precipitadas y extenuantes actividades artísticas para el propósito de un fin mayormente administrativo.

En el año 2011, con la administración del presidente de México, Felipe Calderón Hinojosa se presenta el plan de estudios 2011, en el cual se considera que existe un avance importante, además de lograr una vinculación de contenidos de la educación básica, la enseñanza artística forma parte del currículum, específicamente en el campo formativo de *Desarrollo personal y para la convivencia* (SEP, 2011). En el caso de nivel primaria, dicho campo contempla la asignatura de educación artística en los seis grados escolares, la cual se organiza en torno a las artes visuales, expresión corporal y danza, música y teatro (SEP, 2011).

Cabe mencionar que en educación preescolar y primaria, los contenidos se dirigen para que el docente titular frente a grupo sea quien brinde la formación artística en caso de no contar con docente especializados en el campo, el cual deviene una problemática, ya que muy pocos estados de la República Mexicana cuentan con docentes especialistas en el área y consideran que los contenidos son muy básicos o elementales, como en el caso del estado de Sinaloa, en donde por recurso estatal se cuenta con docentes especialistas en artes y se realiza una adecuación del currículum por parte de Secretaría de Educación Pública y Cultura (SEPyC) para elevar los contenidos que profesionales de la educación artística que trabajarán en educación preescolar y primaria. En este sentido, en el mismo plan de estudios sí se contempla que la educación secundaria tiene docentes especialistas en las áreas de música, danza, teatro y artes visuales, y puede manejar solamente una de las expresiones artísticas, sin embargo, se menciona la importancia de la integralidad en el abordaje de los contenidos y si el docente cuenta con el perfil, pueda desarrollar otras habilidades donde no implica solo la que es titular, si no, tener el compromiso de implicarse en otras expresiones que eleven la calidad del área artística.

Este plan de estudios 2011 se plantea la asignatura como tal, *educación artística* y se enmarca desde tres ejes: apreciación, expresión y contextualización. En la apreciación, se tiene como objetivo que el estudiante logre desarrollar capacidades y percepción estética, en la expresión artística, el objetivo es que logre desarrollar actividades artísticas con bases y fundamentos teóricos y metodológicos para su desarrollo y la contextualización, el momento en que las actividades tienen una trascendencia no solo en el aula, si no, en la comunidad (SEP, 2011). Cabe mencionar que en este plan de estudios se presentan contenidos sistemáticos de temas por bloques, de acuerdo al desarrollo del estudiante, además, presenta orientaciones didácticas que facilitan el desarrollo de las mismas a los docentes a cargo y también, como un hecho histórico, se brindan libros de texto gratuitos de educación artística a los estudiantes.

Por lo tanto, en el plan de estudios, 2011, se manejó sobre el propósito de la educación artística es que los estudiantes:

- a) Desarrollen la competencia artística y cultural a partir del acercamiento a los lenguajes, procesos y recursos de las artes, con base en el trabajo pedagógico diseñado para potencializar sus capacidades, atender sus intereses y satisfacer sus necesidades socioculturales;
- b) Adquieran los conocimientos y las habilidades propios de los lenguajes artísticos: artes visuales, expresión corporal y danza, música y teatro, que les permitan desarrollar su pensamiento artístico, paralelamente a sus actitudes y valores, mediante experiencias estéticas que mejoren su desempeño creador y
- c) Valoren la importancia de la diversidad y la riqueza del patrimonio artístico y cultural por medio del descubrimiento y de la experimentación de los diferentes aspectos del arte al vivenciar actividades cognitivas, afectivas y estéticas (SEP, 2011, p. 177).

Es factible afirmar que tales propósitos recuperan de forma puntual los lineamientos que en esta materia ha formulado la UNESCO (2006), y que el desarrollo artístico que propone en el estudiante va más allá de contenidos prácticos, si no, que presenta una articulación teórica, metodológica y práctica de las artes en educación básica.

Con el objetivo de lograr una mejor calidad educativa en el Sistema Educativo Mexicano, la administración del presidente Enrique Peña Nieto, Secretaría de Educación Pública (SEP) presenta al plan de estudios 2017 *Aprendizajes clave para una educación integral*, en el cual se rescatan los preceptos y contenidos del plan 2011, sin embargo, realizan una adecuación y simplificación de los contenidos, tratando de rescatar los elementos más importantes y presentan un aprendizaje clave como “un conjunto de conocimientos, prácticas, habilidades, actitudes y valores fundamentales que contribuyen sustancialmente al crecimiento integral del estudiante” (SEP, 2011, p.107). En el mismo, se presenta la organización de los contenidos programáticos en tres componentes curriculares: Campos de Formación Académica; Áreas de Desarrollo Personal y Social; y Ámbitos de la Autonomía Curricular, a los que, en conjunto, se denomina Aprendizajes clave para la educación integral. En este plan se denomina la asignatura como *Artes*, que aparece en el componente curricular de Desarrollo Personal y Social, junto con Educación Socioemocional y Educación Física.

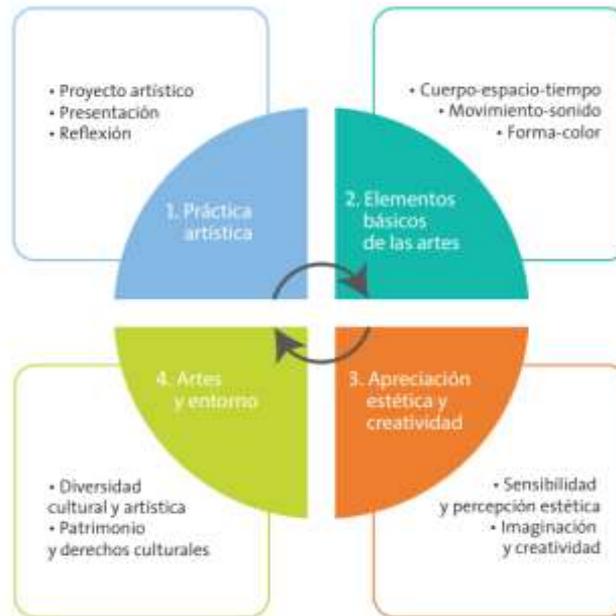
Las *Artes*, se presentan con un rasgo del perfil de egreso de la *Apreciación y expresión artísticas*, donde manifiesta que el estudiante explora y experimenta distintas manifestaciones artísticas y se expresa de manera creativa por medio de elementos de la música, la danza, el teatro y las artes visuales. Si bien, se mantienen las expresiones del diseño curricular anterior, se relacionan con el siguiente enfoque pedagógico:

*Las artes en el contexto escolar contribuyen a la equidad y calidad de la educación, al brindar a los estudiantes experiencias de aprendizaje sólidas y desafiantes en relación con la práctica artística, la apreciación estética y el desarrollo del pensamiento artístico, sin que esto implique la formación de artistas. Las manifestaciones artísticas que se incluyen en el currículo nacional son Artes visuales, Danza, Música y Teatro; y para su trabajo en el aula se organizan en ejes y temas que se abordan con mayor complejidad en cada nivel educativo, y que guardan una relación de gradualidad entre sí* (SEP, 2017, p. 466).

Para su estudio y logro de propósitos, el área de “Artes se organiza en cuatro ejes que hacen posible, desde la didáctica, dosificar los tipos de experiencia que se propone a los estudiantes: 1. Práctica artística 2. Elementos básicos de las artes 3. Apreciación estética y creatividad 4. Artes y entorno” (SEP, 2017, p.476). Cada eje es organizado en temas, como se puede visualizar en la siguiente figura:

**Figura 1**

*Organización de temas de acuerdo a los ejes de la asignatura de Artes*



*Nota:* Figura sobre temas de acuerdo a los ejes de *Artes* del plan de estudios 2017 de México “Aprendizajes clave para una educación integral” realizado por Secretaría de Educación Pública.

Recuperado de:

[https://www.sep.gob.mx/work/models/sep1/Resource/10933/1/images/Aprendizajes\\_clave\\_para\\_la\\_educacion\\_integral.pdf](https://www.sep.gob.mx/work/models/sep1/Resource/10933/1/images/Aprendizajes_clave_para_la_educacion_integral.pdf)

En este plan de estudio se presentan orientaciones didácticas dirigidas al docente para facilitar su ejecución, así mismo, proponen una evaluación formativa y cualitativa en el proceso, presentando una puntual dosificación de los aprendizajes esperados en la asignatura.

En la implementación del plan de estudios 2017, las artes tuvieron un seguimiento y vinculación en las etapas de preescolar, primaria y secundaria, y se logró establecer un sistema de evaluación formal que se había desarrollado a lo largo de la misma.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.166>

Sin embargo, el logro de esos propósitos educativos, particularmente los concernientes a la enseñanza artística en educación primaria, está mediado por una multiplicidad de factores entre los que destacan los siguientes: el peso que se otorga a cada eje y asignatura en el mapa curricular, en términos de tiempo; los contenidos y apoyos didácticos; las estrategias de enseñanza aprendizaje utilizadas; el perfil de los profesores; la infraestructura y recursos financieros disponibles, entre otros factores no menos importantes.

Actualmente, en la presidencia de Andrés Manuel López Obrador, se realiza una transformación de currículum con el Plan de estudios 2022, con la Nueva Escuela Mexicana (NEM) el cual se inicia su implementación en el ciclo escolar 2023-2024, la cual se declara como un proyecto educativo con enfoque crítico, humanista y comunitario para formar estudiantes con una visión integral, es decir, educar no solo para adquirir conocimientos y habilidades cognitivas sino también para: 1) conocerse, cuidarse y valorarse a sí mismos; 2) aprender acerca de cómo pensar y no en qué pensar; 3) ejercer el diálogo como base para relacionarse y convivir con los demás; 4) adquirir valores éticos y democráticos; y 5) colaborar e integrarse en comunidad para lograr la transformación social (NEM, 2023).

Las artes en el plan de estudios 2022 se encuentran como el octavo eje articulador del currículum, en el campo formativo de lenguajes. En este proyecto se establece que este eje busca valorar la exploración sensible del mundo al reconocer y recuperar el valor formativo de las experiencias artísticas y estéticas que se producen en las y los estudiantes en la relación con las manifestaciones culturales, las producciones del arte y la naturaleza, en el reconocimiento de las artes como expresión, cultura, comunicación y cognición, pero de igual manera como otras formas de conocimiento inalienables de la experiencia humana (SEP, 2022, p.138).

Este plan de estudios es considerado de nueva creación y, por lo tanto, su implementación es muy temprana, sin embargo, se mantiene la intención de que las artes sigan perteneciendo como parte del currículum de educación básica, a través de la música, la danza, las artes visuales y teatro, contemplándole como parte importante de la educación humanista. No obstante, los tiempos destinados a la educación artística no cambian, sigue siendo una asignatura con poco tiempo destinado en las aulas, falta de profesionalización de especialistas en el campo, situaciones de materiales e infraestructura deficientes y con diversos retos que se tendrán que enfrentar si se desea el cumplimiento de los objetivos propuestos, sobre todo, cuando es un eje primordial en el desarrollo integral de los estudiantes.

Respecto a la educación media superior y superior en México, la educación artística en la mayoría de diseños curriculares es opcional u optativa, en el cual, solo los estudiantes interesados en el arte se desarrollan profesionalmente en el área, lo que puede mostrar una desvinculación ante el proceso creativo y estético. Un estudiante con bases correctas en cuanto al desarrollo artístico, tiene la necesidad de seguir desarrollándose en ese ámbito, como parte de su formación integral, sea o no obligatoria en su formación de nivel bachillerato o profesional.

## Conclusiones

El acercamiento de los estudiantes de educación básica con el arte es un asunto de particular relevancia cuyo análisis puede ser abordado desde distintos ámbitos y actores. Como Fernández (2003) afirma, la educación artística en México, al igual que en el resto de los países latinoamericanos, es un campo relativamente nuevo que se encuentra en proceso de construcción, lo cual lo explica que en el ámbito de la ciencia y la investigación se estén gestando trabajos inter y transdisciplinarios que conciben el arte como parte de la formación integral del ser humano, ya que favorecen la socialización, el aprendizaje y la creatividad.

Se reconoce que se han realizado avances, sin embargo, no son suficientes para una educación artística formal y reconocida en México, donde desde el currículum sigue proponiéndose como una asignatura con poco tiempo para su implementación, además que se propone abordar por docentes que en muchas ocasiones no dominan los contenidos propuestos, por no contar con el perfil profesional de las artes. Se deben focalizar las principales problemáticas que enfrentan las artes en la educación, sobre todo, la falta de importancia que le brindan en el Sistema Educativo Mexicano, no solo en el currículum, si no, en procesos administrativos y políticos.

Lamentablemente en la investigación, la producción de este tipo de trabajos no tiene alta frecuencia en México, el cual inhibe su difusión. Sumado a la falta de propuestas formales de divulgación y difusión de la educación artística sobre su situación actual en nuestro país, es complicado realizar una defensa ante la necesidad de la implementación de las artes como una disciplina formal y con tiempo destinado al desarrollo creativo, de valores estéticos y la creación de posibilidades de experiencias estéticas en los estudiantes.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.166>

Es necesario crear espacios de investigación, difusión y divulgación de la educación artística en México, en el cual, se pueda analizar, documentar y evaluar procesos que permitan una mejora en su implementación para el bien de la sociedad, ya que un ser que tiene acercamiento al arte desde su formación inicial, es un ser humano que se desarrolla su capacidad crítica y reflexiva, y ejerce su derecho a la educación, desde una verdadera perspectiva de desarrollo integral.

Las bellas artes son aquellas que nos permiten expresar, comunicar, comprender y analizar a través del raciocinio, sentimiento y emoción en conjunto, características que la educación nunca debe dejar de lado, puesto que es lo que nos hace seres humanos.

## Referencias

- CONARTE, (2010). Mayor número de horas de educación artística en las primarias de México.
- Efland, A. (2004). *Arte y cognición*. (Octaedro, Ed.) (1st ed.). Barcelona.
- Fernández, A. 2003 "La educación artística y musical en México: incompleta, elitista y excluyente", en *Cuadernos Interamericanos de Investigación en Educación Musical*, vol. I, núm. 4, pp. 87-100.
- Ayala, A., (24 de noviembre de 2013). El proceso histórico de la educación artística en México. *El sol de Puebla*. Recuperado de <http://www.oem.com.mx/elsoldepuebla/notas/n3203242.htm>
- SEP, (2006). Reforma de la educación secundaria. Fundamentación curricular. México, SEP.
- SEP, (2011). Las artes y su enseñanza en la educación básica, recuperado de: <http://basica.sep.gob.mx/ARTESweb.pdf>.
- SEP, (2011) Programas de estudio. México, SEP.
- SEP, (2017) Aprendizajes clave. Para una educación integral. México: SEP.
- SEP, (2019) Nueva Escuela Mexicana. Educación básica 2019-2021. México: SEP.
- UNESCO, (2006). Hoja de ruta de la educación artística. En Conferencia Mundial sobre Educación Artística: Construir capacidades creativas para el siglo XXI. Lisboa, 6-9 de marzo de 2006.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

## El arte de la mujer como reactivador de los vínculos con la Madre Tierra a través del símbolo, el rito y la sacralidad

*The art of women as a reactivator of the links with Mother Earth through the symbol, the rite and the sacredity*

**Belén León-Río**  
Universidad de Sevilla  
[belenleon@us.es](mailto:belenleon@us.es)

Recibido 22/01/2023 Revisado 13/09/2023  
Aceptado 19/09/2023 Publicado 30/10/2023

### Resumen:

Las mujeres artistas siempre han tenido un especial interés en la participación colectiva de la sociedad y la ecología, donde el espectador pueda tomar consciencia de las limitaciones de nuestro actual modelo social que ha perdido su relación con lo misterioso y con la naturaleza. Desde el siglo pasado hasta la actualidad las artistas han reconocido a la Tierra como un organismo vivo reactivado sus vínculos con la Diosa Madre a través del rito y lo sagrado, esto se habría traducido a través de sus creaciones en símbolos que encarnarían las fuerzas y energías que reproducen la acción universal que se oculta en la naturaleza. En este artículo, veremos el significado simbólico de sus obras donde encontraríamos imágenes y asociaciones arquetípicas análogas a mitos y ritos primitivos, constituyendo representaciones de totalidad donde la naturaleza y el principio femenino se nos presentan en toda su plenitud y poder.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

León-Río, Belén (2023). El arte de la mujer como reactivador de los vínculos con la Madre Tierra a través del símbolo, el rito y la sacralidad. Afluir (Ordinario VII), págs. 17-34, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

LEÓN-RÍO, BELÉN (2023). El arte de la mujer como reactivador de los vínculos con la Madre Tierra a través del símbolo, el rito y la sacralidad. Afluir (Ordinario VII), octubre 2023, pp. 17-34, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>**Abstract:**

Women artists have always had a special interest in the collective participation of society and ecology, where the viewer can become aware of the limitations of our current social model that has lost its relationship with the mysterious and with nature. From the last century to the present, artists have recognized the Earth as a living organism, reactivating its links with the Mother Goddess through ritual and sacredness; this would have been translated through their creations into symbols that would embody the forces and energies that reproduce the universal action that is hidden in nature. In this article, we will see the symbolic meaning of their works where we would find archetypal images and associations analogous to myths and primitive rites, constituting representations of totality where nature and the feminine principle are presented to us in all their fullness and power.

**Palabras Clave:** *Diosa-Madre, naturaleza, tierra, símbolo, arquetipo*

**Key words:** *Goddess-Mother, nature, earth, symbol, archetype*

*Sugerencias para citar este artículo,*

León-Río, Belén (2023). El arte de la mujer como reactivador de los vínculos con la Madre Tierra a través del símbolo, el rito y la sacralidad. Afluir (Ordinario VII), págs. 17-34, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

LEÓN-RÍO, BELÉN (2023). El arte de la mujer como reactivador de los vínculos con la Madre Tierra a través del símbolo, el rito y la sacralidad. Afluir (Ordinario VII), octubre 2023, pp. 17-34, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

## El culto a la Gran Madre y la animación de la naturaleza en la actualidad

El poder mágico y la energía que se esconde en el principio femenino siempre ha estado ligado profundamente a las fuerzas de la naturaleza, fuerzas que cautivaron al hombre desde los primeros tiempos, dando a la mujer un poder prodigioso que según J. Campbell desembocó en una preocupación por parte del hombre de destruir, controlar y emplear este poder para su provecho como atestiguan las leyendas de numerosas razas cazadoras primitivas que hablan como las mujeres de aquellos tiempos remotos eran las únicas que poseían el arte mágico. La leyenda de los ona de Tierra del Fuego relata como las mujeres que hacían uso de estos conocimientos prohibidos a los hombres fueron masacradas por la logia *Hain*:

En los días en que *krren* (el sol) y *kreeb* (la luna) andaban por la tierra como hombre y mujer y muchas de las grandes montañas durmientes eran seres humanos: en aquellos días lejanos, sólo las mujeres de la tierra ona conocían la brujería. Ellas tenían su propia logia a la que ningún hombre se atrevía a acercarse. (como se citó en Campbell, 1991, pp. 358-359).

Según F. Hancar durante el paleolítico superior comienza en el hombre a surgir un “sentimiento y reconocimiento de la mujer, especialmente durante sus periodos de preñez, como el centro y la fuente de una fuerza mágica afectiva” (como se citó en Campbell, 1991, pp. 358-359). Esto habría conducido al hombre a enlazar simbólicamente la fertilidad de la mujer con la maternidad de la naturaleza traduciéndose en el culto a la Madre Tierra, veneración que se manifiesta por la gran cantidad de estatuillas de Venus encontradas en este periodo, halladas muchas de ellas en posición vertical dentro de capillas. Para Carole Schneemann estas figuras talladas de la Madre Tierra pertenecientes al Paleolítico y el Mesolítico fueron realizadas con toda probabilidad por mujeres “pues la experiencia y complejidad de su propio cuerpo fue el origen de conceptualizar o entremezclar materiales, de imaginar el mundo y componer sus imágenes” (como se citó en Taylor, 2000, p. 27). La diosa Madre era protectora del hogar, la familia, las labores del campo o las del mar, extendiéndose su culto a las primeras sociedades agrícolas de Oriente Próximo donde “el cuerpo femenino se experimentaba en su propia índole como un foco de fuerza divina, y todo un sistema de ritos estaba dedicado a su misterio” (Campbell, 1991, p. 356). Para Campbell este papel asignado a la madre-diosa se puede ver en el tiempo “examinando la <Letanía de Nuestra Señora>, romanocatólica que está dirigida a la Virgen María” (Campbell, 1991, p. 172). La Gran Diosa tanto lunar como marina se refleja en los vocablos con los que la ortodoxia designa a la Virgen María en la liturgia donde se la nombra como “<luna espiritual>, <estrella del mar>, <reina del océano>” (Durand, 1981, p. 217).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

A través de estas terminologías vemos como la tradición cristiana siempre tuvo presente a la Madre Tierra mantenida por la devoción a la Virgen, este culto se mantuvo desde la Edad Media en Europa un carácter animado y maternal de la naturaleza llegando esta visión hasta el Renacimiento donde la tierra era considerada como un organismo vivo como corroboran estas palabras de Leonardo da Vinci: “Podemos decir que la Tierra tiene un alma vegetativa, y que su carne es la tierra; sus huesos la estructura de las rocas [...] su respiración y su pulso, el flujo y reflujo del mar.” (como se citó en Sheldrake, 2013, pp. 45-46)

En Europa al llegar la Reforma Protestante del siglo XVI, la supremacía del Dios Padre quedó establecida junto a la desacralización de la naturaleza debido a la supresión del culto a la Virgen, prohibiéndose la peregrinación a los santuarios. Este proceso llegó hasta el siglo XVII convirtiendo a la naturaleza en una materia inanimada creada por Dios que obedecía a leyes de un movimiento mecánico eterno: “La naturaleza dejó de ser reconocida como Madre, y también de ser considerada viva. Se convirtió en la máquina del mundo, y Dios en el ingeniero todopoderoso.” (Sheldrake, 2020, p. 32) R. Sheldrake señala como Francis Bacon postulaba en su época la conquista de la naturaleza por el hombre, equiparando su dominación con la designación de todos los animales que realizó Adán en el Génesis y donde Eva no tomó parte al ser creada después. Este hecho no tenía en cuenta la creación como algo nuevo, sino que el dominio tecnológico de la naturaleza sería una recuperación del poder que otorgaba Dios al hombre, como argumentaba el propio Bacon que consideraba la nueva ciencia “como un <nacimiento masculino> que engendraría una <raza bendita de Héroes y Superhombres>” (como se citó en Sheldrake, 1994, p. 55). Los miembros de la Royal Society que siguieron este pensamiento del filósofo comenzaron a emplear el adjetivo “masculino» y su concepto de sometimiento de la naturaleza como Robert Boyle que vituperaría a aquellos individuos que veneraban la naturaleza, ya que esto limitaba el imperio que ejercía el hombre sobre las criaturas de condición inferior, además de proponer que no se utilizara y se rechazara la palabra naturaleza “tomada por una diosa o por una especie de semideidad” (como se citó en Sheldrake, 1994, p. 56). De esta forma la ciencia de finales del siglo XVII dejó de considerar la naturaleza como femenina convirtiéndose “simplemente en materia inanimada en movimiento” (Sheldrake, 1994, p. 56).

L. Irigaray afirma como el hombre siempre habría pretendido apropiarse de lo que recibe de la Diosa, sin embargo, en este intento se habría desposeído perdiendo esta gracia, por lo que el hombre vuelve a dirigirse a ella constantemente implorando de nuevo su favor, ya que al fin y al cabo sería su depositario, aunque no lo pueda descifrar ni expresar: “Misterio que lo desborda a él, pero que él ha percibido, al menos parcialmente, en el encuentro con Ella.” (Irigaray, 2016, p. 84) Sri Aurobindo señala como tanto en Europa como en Asia siempre habría existido la idea de la existencia de una maternidad espiritual como verdad eterna, así en la tradición tántrica se sustentaría en el aspecto de Shakti o Ishwari, haciendo “que todo dependa de la Madre Divina; su propósito es poseer y dominar la naturaleza del mundo y alcanzar por este medio la realización suprema” (como se citó en Nieto, 2011, p. 101). La Madre sería una, pero se presentaría con diferentes aspectos, siendo la divina Fuerza Consciente que dominaría toda la existencia: “La Madre es la consciencia y fuerza del Supremo y está más allá de todas sus creaciones.” (como se citó en Nieto, 2011, p. 102)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

R. Sheldrake llama la atención de como en la actualidad se estaría produciendo en Occidente un reconocimiento de la Tierra como organismo vivo, siendo un paso esencial hacia el reconocimiento también del cosmos como un ser viviente. Con el ascenso de los movimientos ecológicos se estaría originando una reafirmación de la Madre Naturaleza, la cual tocaría “una cuerda sensible en millones de personas; nos reconecta con nuestra experiencia intuitiva personal de la naturaleza y con su comprensión tradicional como algo vivo” (Sheldrake, 1994, p. 22). La nueva filosofía orgánica y holística de la naturaleza de los últimos sesenta años sería una nueva concepción de animismo: “Implícitamente o explícitamente considera que toda la naturaleza está viva. El universo como un todo es un organismo en desarrollo, y también lo son las galaxias, los sistemas solares y las biosferas que comprenden entre ellas la Tierra.” (Sheldrake, 1994, p. 163) El animismo sería una concepción de la naturaleza que conectaría con el pansiquismo que contempla la existencia de consciencia en aquellos sistemas autoorganizados, de forma que “el surgimiento de mentes humanas en cerebros y cuerpos humanos supone una diferencia de grado, pero no de clase, respecto a otras formas de la materia” (Sheldrake, 2020, p. 333). Esto se puede comprobar en el pensamiento infantil donde se produciría una formación inconsciente del símbolo como ocurre con las impresiones interiores que el niño proyecta en muchas ocasiones sobre los elementos, los fenómenos o los movimientos de la naturaleza que constituirían “esquemas de asimilación que deforman esos datos exteriores en función del Yo” (Piaget, 2019, p. 347). Esto se produciría en las primeras etapas de la infancia sobre todo la comprendida entre los cuatro a los siete años donde más de la mitad de los niños concebirían las montañas como vivas y por esta causa los montes habrían crecido. Este animismo nos muestra como el niño poseería un pensamiento que no se puede encerrar en formulas topándonos con una combinación de imágenes y esquemas motores donde existiría ideas de fuerza y de vida que “están penetradas por estos enlaces inexpresables” (Piaget, 2008, p. 32). Esta asimilación egocéntrica del niño característica de las estructuras preconceptuales de la naturaleza tendría que ver al mismo tiempo con una asimilación simbólica que estaría presente en la consciencia colectiva de la sociedad, donde se puede comprobar como el ser humano persistiría todavía en experimentar el carácter sacro de la naturaleza donde sentimos la necesidad “de volver a la naturaleza, o bien la necesidad de encontrar inspiración en el campo o en los lugares salvajes” (Sheldrake, 202, p. 34). Esta aspiración ancestral provendría de un sentido residual de lo sacro que en la actualidad se encontraría “fragmentado y desarticulado” (Sheldrake, 2020, p. 34). Esto se debería según M. L. von Franz a la acentuada falta de una personificación femenina del inconsciente que se habría compensado mediante un materialismo exacerbado que incluso se habría apoderado de la tradición cristiana, produciéndose una oscilación que habría ido de un extremo al otro en la historia de la religión. Desde el principio “hubo una falta de consciencia, una actitud desequilibrada hacia el problema de la deidad femenina y por consiguiente de la materia, porque la Divinidad femenina en todas las religiones se proyecta siempre en la materia y está ligada con el concepto de materia” (Von Franz, 1999, p. 314). El culto a la Gran Madre sería análogo a la *materia prima*, el mercurio de la alquimia que tendría el significado de metal o plata viva y al mismo tiempo de alma cósmica.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

Así la Madre Lousine que habita en las aguas representa el aquáster de los alquimistas, es decir el principio de la materia densa y confusa, el alma vital que tendría que ver con el inconsciente. Para Basile Valentin “este mercurio es el <huevo de la naturaleza>, madre de <todos los seres engendrados por la bruma tenebrosa>” (Durand, 1981, p. 216). Las aguas serían las madres del mundo y la tierra sería madre de los seres vivos, la tierra y el agua eran considerados primitivamente como “la primordial materia del misterio, aquello que se penetra, aquella que se excava y que se diferencia simplemente por una resistencia mayor a la penetración” (Durand, 1981, p. 219).

R. Sheldrake señala como experimentaríamos lo sagrado cuando dejamos de estar separados y desconectados de las demás personas, de forma que lo sacro puede entrar en nuestra vida cuando somos capaces de romper con las limitaciones. Esta experiencia puede evocarse en ciertos lugares por su numinosidad como ocurriría en las montañas, manantiales, cascadas o cuevas que tendrían un poder especial debido a las corrientes telúricas, las corrientes subterráneas de agua o los flujos subterráneos de electricidad: “Las propiedades de estos lugares dependen de sus conexiones con sus entornos terrestres, y también de su relación con el firmamento y los cuerpos celestes.” (Sheldrake, 2019, p. 267) Sri Aurobindo señala como las fuerzas cósmicas se moverían incesantemente mediante masas, olas y corrientes que constituirían y reconstituirían no solo a los seres sino también a los objetos incluso a los “movimientos y sucesos, entrando en ellos, pasando a través de ellos, formándose en ellos, arrojándose desde ellos en otros seres y objetos” (como se citó en Dalal, 2012, p. 76). Estas propiedades eran conocidas por Emma Kunz, artista autodidacta que investigó remedios medicinales que se basaban en minerales y plantas de su entorno. En 1940 descubrió en una cantera romana una piedra con propiedades curativas antiinflamatorias debido a “su composición mineral y sus energías biodinámicas (Fig. 1). Kunz bautizó a la piedra como AIONA, que significa <sin límites> en griego” (Straine, 2020, p. 42).



Figura. 1. Cantera romana donde Emma Kunz descubre la roca que denominó AIONA  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Krafort\\_im\\_Emma\\_Kunz\\_Zentrum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Krafort_im_Emma_Kunz_Zentrum.jpg)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

## La Madre Tierra: ritual y naturaleza en el arte de la mujer.

En los años setenta habría una tendencia en el movimiento feminista de búsqueda de una nueva imagen poderosa de la mujer vinculado con la naturaleza y el culto a la Diosa, con el fin de “enmendar las equivocaciones de la cultura con los <derechos de la naturaleza>” (Jones, 2006, p. 144). Artistas como Rebeca Horn llevan a cabo performances en plena naturaleza como *Einhorn* (1970) donde la artista camina por un trigal y un bosque ornamentada por un cuerno único que porta en su cabeza, este símbolo del unicornio sería para los alquimistas una imagen hermafrodita que trasciende la unión de la doble sexualidad, mientras que en la Edad Media se convertiría “en símbolo de la encarnación del Verbo de Dios en el seno de la virgen María” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 1037). En la *Tabula smaragdina* vemos este arquetipo del unicornio representado junto a la Virgen donde aparece “un <hijo> de inconmensurable fortaleza, que baja a la Tierra y penetra todo lo sólido” (Jung, 2005, p. 276). Para C. G. Jung la Virgen desde el punto de vista astrológico no sería sólo un signo de tierra, sino que significaría la Tierra, llamando la atención como el cuerno del unicornio sería un símbolo andrógino que enlaza con el misterio de la copa, ya que al igual que ésta, sería un continente teniendo una significación femenina además de un carácter masculino de poder y fuerza. *Einhorn* representa una fecundación espiritual de carácter andrógino donde la propia artista experimenta esta consciencia fuerza, diciendo la artista sobre su experiencia:

La *performance* tuvo lugar a primera hora de la mañana –con la intensidad de la luz y el rocío de fondo- con un sol más desafiante que cualquier público...

Su consciencia apasionadamente eléctrica: nada podía detener su viaje en trance... (como se citó en Reckitt y Phelan, 2005, p. 104)

El arte de la mujer contemporánea respecto de la naturaleza tendría un carácter cósmico y sacro ya que las artistas sienten como la tierra sería un elemento esencial de nuestra consciencia como vemos en la obra de Louise Bourgeois realizada en 1976 titula *Solf Landscape* (Paisajes blandos), creación escultórica donde representa el cuerpo humano como un territorio análogo a la naturaleza con sus montañas, cuevas, oquedades y agujeros, diciendo al respecto: “Me parece evidente que nuestro cuerpo es una figuración que aparece en la Madre Tierra.” (como se citó en Mayo, 2002, p. 27)

A. Daniélou señala como las cavernas nos permiten penetrar en el seno de la tierra siendo lugares sagrados desde sus orígenes, así en el Trantismo, las cavernas simbolizarían “una especie de vaginas en el cuerpo de la Tierra Madre. Son veneradas como el órgano femenino. Son refugios que permiten un regreso al seno de la madre y lugares propicios para los ritos más sagrados” (Daniélou, 2021, p. 180).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

En Occidente la representación románica de Sheela-na-Gigs sería un ejemplo de este simbolismo. Esta figura enigmática de una mujer desnuda que muestra una vagina desmesurada, constituiría una imagen arquetípica análoga a las entrañas de una cueva como vemos en la famosa ménsula de la *Iglesia de Santa María y San David de Herefordshire* en Inglaterra, cuya imagen nos retrotrae la diosa Laja Gauri de la tradición hindú. En el arte románico de la Península Ibérica también estará presente este simbolismo como se aprecia en los canecillos bajo el alero del ábside de la ermita románica del siglo XIII de *San Miguel* de Población de Campos (Palencia), donde vemos en conjunción de forma simplificada la representación del órgano masculino y femenino (Fig. 2-3).



Figura 2



Figura 3

Figuras 2 y 3. Canecillos de la Ermita de San Miguel, Población de Campos (Palencia), siglo XIII.

Las imágenes sagradas hindúes del *ligam* y del *yoni* que aparecen en los templos, en el campo y en los hogares serían símbolos sexuales, formas primitivas del neolítico que habrían subsistido a través del tiempo, asociándose con el dios Shiva y su diosa Devi, constituyendo “como un símbolo primario del connubium divino, a través del cual el mundo es a la vez generado y disuelto” (Campbel, 1991, p. 495). Este simbolismo aparece en la *performance* de Carole Schneemann titulada *Interior Scroll (Rollo interior)* de 1975, donde la artista concibe la vagina como un arquetipo de totalidad “que une el espíritu y la carne en la veneración de la Diosa” (como se citó en Jones, 2006, p. 144). Este lugar cavernoso donde se conjuga según Schneemann lo masculino y lo femenino, sería como una “cámara traslúcida» en la cual la serpiente desenroscada se convierte en el modelo externo, un puente de unión entre el conocimiento interior y exterior, diciendo la artista al respecto: “... animada por su tránsito de lo visible a lo invisible, una espiral rodeada por la forma del deseo y los misterios generativos, atributos del poder sexual femenino y masculino” (como se citó en Jones, 2006, p. 144).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

La serpiente como arquetipo de totalidad tendría que ver con la energía primordial o principio de desarrollo de la manifestación representada por Shakti que simboliza el poder de realización de Shiva. Cuando se desplaza el universo la serpiente se desenrosca, ya que la energía primordial sería el origen de los ciclos del tiempo, mientras que cuando el universo “se repliega sobre sí mismo, se enrosca de nuevo y sirve de cama a Vishnú (la fuerza de cohesión) dormido, según un mito cosmológico nacido de la experiencia del Yoga” (Daniélou, 2021, p. 171).

Las grandes diosas madres de la naturaleza que tendrían a la serpiente como atributo como ocurre con Cibeles, Deméter, Atenea o Isis. En la tradición universal la serpiente sería dueña de la mujer porque también lo es de su fecundidad como se puede comprobar en la cultura india donde las mujeres adoptan una cobra para quedarse embarazadas apareciendo también esta costumbre en las sociedades matriarcales africanas. En las descripciones de unos petroglifos en Australia realizadas por padre E. F. Worms, de Broome, en el desierto noroeste en el alto río Yule que se denomina como Mangulagura o “Isla de la mujer” se han encontrado una serie de grabados donde sólo aparecen figuras femeninas: “De sus prominentes vulvas salen tres líneas, que pueden representar emanaciones mágicas de algún tipo, y sobre ellas hay un dibujo de una serpiente arco iris”. (Campdell, 1991, p. 362). La serpiente sería lo mismo que el cuerpo del unicornio ya que constituiría “el principio que hace madurar y realizar todas las cosas” (Jung, 2015, p. 278). Para C. G. Jung este arquetipo no solo encarnaría nuestro psiquismo inferior sino también tendría que ver con nuestro misterio, ya que, si renegamos de la vida original y la serpiente que la encarna, estaríamos igualmente renegando “de todos los valores nocturnos de los que ella participa, y que constituyen el barro del espíritu” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 937).

En los años setenta artistas como Ana Mendieta presentan el cuerpo femenino como elemento simbólico de reconexión con la naturaleza a través de una obra intimista donde siente la fuerza de la tierra a través de su cuerpo que se convierte en un elemento de conocimiento que conecta con lo cósmico. Sus acciones terrestres o siluetas de 1979 se convierten en rituales destinados a reactivar sus creencias arcaicas en los parajes naturales de Iowa y México, lugares donde imprime la huella de su cuerpo desnudo sobre la tierra, la arcilla o las rocas en combinación con hojas, musgos, flores o sangre, además de grabar su figura con fuego, ceniza, agua y humo. Estas imágenes arquetípicas nos retrotraen a los rituales de enterramiento curativo que se producirían en numerosas culturas o a los cultos neolíticos relacionados con la Madre Tierra, como los nichos iniciáticos excavados aprovechando los afloramientos de roca arenisca de Santiuste-Corvio (Palencia) donde se encuentran diversos huecos antropomorfos cuyas dimensiones varían desde los dos metros hasta un metro como los encontrados en la sierra de Cádiz, cuya finalidad tendría que ver con ritos religiosos, y de fecundidad, estando situados generalmente cerca de dólmenes y de los abrigos con arte rupestre. Si nos tumbamos dentro de esta cavidad que nos envuelve completamente se puede sentir la unión del cielo y la tierra (Fig. 4-5).



Figura 4. Nichos iniciáticos de Santiuste- Corvio (Palencia)



Figura 5. Nichos iniciáticos de Santiuste- Corvio (Palencia)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

Este simbolismo aparece en la acción de Cecilia Vicuña de 1985, donde la artista realiza una composición con pigmento rojo y madera que es arrastrada por la corriente en el rompiente de Salter Island en Maine, esta obra es titulada por la artista *Kijillu* que significa en quechua “una rajadura profunda de las rocas -símbolo de comunicación entre los mundos de arriba y abajo-” (Lippard, 2021, p. 105). Otras artistas recrean estos espacios como símbolo del devenir de la naturaleza como vemos en la escultura efímera de la escultora minimalista estadounidense Meg Webster titulada *Glen* de 1988, realizada mediante tierra, acero, plantas y piedras, para ello excavó una hondonada en la pendiente situada en el extremo oriental del Minneapolis Sculpture Garden. Este espacio flanqueado por dos planchas de acero triangulares es designado por Webster como una tumba, ya que exige que el espectador se adentre en este lugar que daría acceso a unas estructuras de terrazas llenas de flores: “Las plantas en flor y la actividad de los insectos en primavera realzan la idea de procreación, nacimiento y regeneración.” (Kastner y Wallis, 2005, p. 111)

G. Durand señala como la intimidad de la tumba sería un retorno a la madre como ocurre con la caverna o sepulcro materno. En muchos pueblos creen en la gestación de los niños dentro de las grutas, en las hendiduras de las rocas y en las fuentes. Entrar en la caverna es como el retorno al origen, penetrar en la matriz de la Madre Tierra significaría una metamorfosis del adepto que sale con una renovada consciencia después de su descenso iniciático. Estos lugares han sido siempre espacios misteriosos empleados para entrar en nuevas consciencias como vemos en esta gran roca excavada de la ermita rupestre de San Vicente Vado en Cervera de Pisuerga (Palencia) en cuyo alrededor volvemos a encontrar varios huecos antropomorfos (Fig. 6-7).



Figuras 6-7. Ermita rupestre de San Vicente Vado en Cervera de Pisuerga (Palencia).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

En algunas tradiciones la piedra es un arquetipo de la Madre Tierra ya que, la roca estaría viva y daría la vida. Las piedras erguidas como los megalíticos celtas o la piedra negra de Cibeles serían una imagen cónica de la montaña, un *omphalos* como la de “*Beith-et* de Jacob, la casa de Dios” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 828). Barbara Hepworth llevará a cabo una serie de churingas o tótems, emparejados que constituirían una imagen relacionada con la antigua práctica de levantar monolitos de piedra al igual que raíces fállicas y minerales de la tierra que tendría como función la atracción “hacia abajo de la fértil atmósfera cósmica” (Lawlor, 1993, p. 30). E. Pérez de Carrera nos introduce en el misterio de estas antiguas construcciones arquetípicas:

Antiguas leyendas más allá de la Teogonía de Hesiodo describen a la Tierra como un ser vivo y relatan la vida en la Tierra como una asociación parasitaria de mutuas conveniencias; los postulados herméticos, la Cábala, la Alquimia y casi todas las viejas mancias hablan de la memoria de la Tierra, de las piedras sagradas, de los poderes de las gemas, de los lugares especiales donde la vida transcurre a otra velocidad. Cientos de fantasías de lugares ocultos donde se forman los sabios circulan por todos los caminos y traspasan las fronteras de las lenguas. Esas fantasías anidaron en la consciencia de los hombres, se insertaron en sus culturas y fueron transmitidas simbólicamente y oralmente durante generaciones y aún continúan vivas. A veces guardadas fielmente por brujos o iniciados, otras insertadas en mitos y cuentos populares, pero siempre rodeadas de una atmósfera de magias y secretos. (Pérez de Carrera, 2004, p. 29)

Para Cecilia Vicuña las fuerzas orgánicas de la naturaleza o la misma geología de la tierra fueron campos de exploración idóneos para llevar a cabo sus creaciones como vemos en sus esculturas e instalaciones de carácter animista basadas en el quipu (*kipu*) que significa nudo y que tendría que ver según la artista con los aparejos indígenas que representan el conjunto de líneas energéticas que conectarían las comunidades de los Andes con el agua procedente de las fuentes de las montañas y el polvo intergaláctico cósmico. En la década de 1960 sus intervenciones ambientales se relacionan con una visión cósmica sobre el tema del planeta Tierra visto como una gran casa. En la instalación textil titulada *El hilo azul* realizada en 1972 la artista “líricamente teje una red en los confines de su habitación haciendo un gesto al espacio expansivo y una interconexión erótica entre un cuarto terrestre y el cosmos” (Bryan-Wilson, 2021, p. 64). L. Lippard señala como gran parte de la obra de Vicuña se realizaría en los canales y los cursos de los ríos, como la ofrenda que la artista realiza a base de hilos y telas enredados sobre las rocas de un “un arroyo elevado de los Andes que se va contaminando conforme desciende” (Lippard, 2021, p. 103). Esta relación en la obra de Vicuña entre el agua y la tierra nos retrotrae al culto de la Gran Madre además de su referencia filosófica a la *materia prima* que tendría un simbolismo que oscilaría entre un significado acuático y telúrico al mismo tiempo. Según C. G. Jung existiría un vínculo latino entre “*mater* y *materia*, así como la etimología de la *ulê* griega que primitivamente significa <madera> pero que en mayor profundidad remite a la raíz endogermánica *sû*, que se encontraría *ûo*, <mojar, hacer llover>,”

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

(uetos, la lluvia)” (Durand, 1981, p. 215). En la tradición hindú la Gran Madre se identifica con el símbolo del río, así el Gangâ celeste sería el depósito de la totalidad de las aguas terrestres, mientras que en la tradición avéstica *Arđvî* tendría el significado al mismo tiempo de “El Río” como de “La Dama”. También en los *Vedas* se designa a las aguas *mâtritamah* es decir “las más maternales” (Durand, 1981, p. 214). En Occidente el nombre del río Don se debería a la diosa Tanais, siendo Don y Danubio una deformación escita y celta “de un nombre antiquísimo de la diosa madre análoga a Tanais” (Durand, 1981, p. 215). Según G. Durand la Gran Diosa tendría dos hijos de nombre Artemis-Ardvi y por otro Tanaï-Danaï que “se resuelven en una realidad común prearí y presemítica, diosa que personifica a la vez a la tierra fecunda y las aguas fertilizadoras, <Tierra madre y Venus marina” (Durand, 1981, p. 215). Este binomio tierra-agua ya aparece en los primeros ensamblajes de Vicuña llevados a cabo en 1966 llamados *Precarios* o *metáforas espaciales* (*spatial metaphors*) a los que define como poemas multidimensionales, realizados en la misma playa mediante madera, piedras, plumas o hilos, estos objetos que recoge la artista y con los que entabla una comunicación con la naturaleza tienen la finalidad de volver de nuevo a su entorno, reflejando de esta forma el concepto de tiempo de la cultura andina donde el presente y el pasado serían parte de un todo y el tiempo no sería lineal y determinista, sino que estaría “basado en circunvoluciones o bucles llamado *pacha*” (López, 2021, p. 23). La artista describe su experiencia con *Precarios* diciendo: “Estaba en una playa en Concón [en Chile, en 1966], cuando sentí el viento y el mar sintiéndome. Sabía que tenía que responder a la Tierra en un idioma que la marea borraría.” (como se citó en López, 2021, p. 41) Para Vicuña *Precarios* nacería como un deseo de expansión: “Empezaron como una forma de comunicarme con el sol y el gran océano que me daba mucho placer y mucha fuerza.” (como se citó en Lippard, 2021, p. 98)

Mirra Alfassa que fundó junto a Sri Aurobindo el *āśram* de Pondicherry donde ejerció como educadora impartió numerosas enseñanzas relacionadas con el poder de la naturaleza, afirmando como el ser humano a través del entorno natural puede contactar con las fuerzas vitales universales, además de comulgar con estas fuerzas y sentirnos cerca de ellas en el campo o entre los árboles. Esta impresión se puede volver a recordar en otras circunstancias y lograr así un nuevo contacto. Llamando la atención de como estas fuerzas se pueden no solo recibir, sino también acumular dentro de nosotros de forma indefinida, para ello debemos vivir permanentemente en una consciencia vasta y expansiva como algo que se extiende de forma homogénea y al mismo tiempo quietamente “como cuando la marea está al máximo y el agua salpica silenciosamente” (como se citó en Dalal, 2012, p. 87).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

## La integración de la consciencia mediante los elementos de la naturaleza: una visión cósmica a través de la creatividad de las mujeres artistas.

El arte puede poner en marcha nuestra subjetividad a través de una simbología relacionada con un conocimiento por identidad que tendría que ver con una unidad profunda de la existencia frente a nuestro conocimiento mental que operaría fuera de nosotros mediante la división y el juicio racional, ayudando así al espectador a entrar a través de sus imágenes simbólicas en el ritmo de los movimientos de la naturaleza mediante el rompimiento de nuestros límites impuestos por la razón. La vida en su evolución se nos presenta como un tiempo de transformación donde el mundo fenoménico formaría un reflejo transitorio constituido por el pasado y el futuro de una eternidad que estaría siempre presente. En este proceso las formas naturales son símbolos que revelan “los principios arquetípicos metafísicos que guían y controlan la evolución universal” (Lawlor, 1993, p. 30). Según Sri Aurobindo el ser humano sería un receptáculo de las fuerzas cósmicas pudiendo actuar como si fuera un dínamo para su propagación, además de ser un recipiente en el que residen también las corrientes de energías mentales y vitales que se mueven en ondas y las fuerzas de la naturaleza física:

Toda esta actividad está velada a nuestros sentidos y conocimiento directos de la superficie de la mente, pero es conocido y sentido por el interior, aunque solo a través de un contacto directo; cuando el ser entra en la consciencia cósmica, está aún más abierta, incluyente e íntimamente advertido de este juego de fuerzas cósmicas. (como se citó en Dalal, 2012, p. 76).

Sri Aurobindo llama la atención de como existiría una consciencia de la Naturaleza física y vital, el problema sería que no somos capaces de captar la verdadera naturaleza de nuestras experiencias porque nos separamos de lo esencial y de lo universal, identificándonos solamente con “los accidentes separados, con la forma y modalidad inesenciales y con el aspecto y vehículo separados” (Aurobindo, 1980, p. 106). Esta autodivisión nos autolimitaría para “poseer la verdadera naturaleza del ser y la experiencia” (Aurobindo, 1980, p. 107), por lo que debemos recobrar “la unidad con lo universal y con lo que lo universal ha de expresar aquí” (Aurobindo, 1980, p. 107). Peter Deunov afirma como el cuerpo humano sería una síntesis de todos los procesos de la naturaleza que se puede comparar con un libro divino cuyo contenido escribimos a lo largo de nuestra vida:

Todo lo que ha sucedido y está sucediendo en la tierra y en el cielo, está escrito en el hombre. Todo lo que Dios ha creado, existe también en miniatura en el hombre. Todos los animales, plantas, minerales, cristales, juntamente con todos los seres que existen en el mundo, tienen no sólo su reflejo en tu interior, sino también sus representaciones. (Deunov)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

Peter Deunov señala como la belleza sería un bien colectivo para toda la humanidad, debiendo trabajarse la adquisición de la belleza al mismo tiempo en el mundo físico, en el espiritual y en el mental: “Mirad cosas bellas, pensad en la belleza y cread formas bellas.” (Deunov) Explicando que, para adquirir el calor del ser bello, tenemos que influenciarnos con imágenes bellas como piedras, plantas, flores o imágenes de la naturaleza, de esta manera podemos introducir el sentimiento hacia la belleza, como elemento en nuestra educación. La pintora Georgia O’Keeffe se inspirará en los paisajes del suroeste norteamericano donde recoge los huesos y cráneos de ganado y animales salvajes, teniendo estos huesos el mismo valor que los trozos de madera, las caracolas, las piedras o las flores puesto que forman parte del paisaje del desierto diciendo: “He pintado estos objetos para expresar lo que significan para mí la amplitud y el milagro del mundo en que vivo.” (como se citó en Benke, 2005, p. 57) Los huesos descoloridos por el sol están especialmente vivos reflejando su profunda vinculación con la tierra que se traduce en obras como *Cráneo de vacuno con rosas de percal* de 1932 o *Desde la lejana cercanía* de 1937, diciendo la artista sobre esta cuestión: “Los huesos parecen conducir al centro de lo que está más vivo en el desierto, aunque éste sea grande y vacío e intocable y aunque a pesar de toda su belleza no conozca la amabilidad.” (como se citó en Benke, 2005, p. 60) En 1929 por invitación de Mabel Dodge Luhan viaja en abril al desierto de Nuevo México, donde pasará los meses de verano, en 1939 escribiendo lo siguiente:

Una colina roja no afecta a cualquier corazón de la misma forma que al mío y no creo que exista un motivo para que esto sea de otro modo. La colina roja pertenece a una parte de los “Bad-lands”, donde ni tan siquiera crece una hierba. (como se citó en Benke, 2005, p. 60)

También Cecilia Vicuña siente como la fuerza de la naturaleza sería algo personal, afirmando como nuestra falta de conexión produciría el derrumbamiento del mundo diciendo al respecto: “Tejer es la conexión que falta, la conexión entre las personas y ellas mismas, las personas y la naturaleza” (como se citó en Lippard, 2021, p. 103). La artista combinará el agua de la naturaleza con el hilo siendo la tejedura como una curación. En su libro de poesía de 1992 titulado *Unreveling Word and the Weaving of Water* (Desenredando palabras, tejiendo el agua) escribe: “El agua quiere ser oída.” (como se citó en Lippard, 2021, p. 103) M. A. López afirma como Vicuña dará un valor a sus tejidos y ensambles de carácter ritual, medicinal, sanador e incluso chamánico buscando el propiciamiento de una metamorfosis de las estructuras tanto a nivel de la realidad exterior visible como en los fenómenos no visibles, activando de esta forma la memoria de las civilizaciones antiguas:

El cabello, los hilos, los restos vegetales y minerales que la artista incorpora en sus obras evocan asentamientos indígenas, wak’as andinas (santuarios, ídolos, templos y tumbas) y restos de pueblos nativos originarios que revelan aspectos de ontologías indígenas y otras concepciones de lo sagrado. (López, 2021, p. 23)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

G. Bachelard decía que cuando nos convertimos en autores de nuestra soledad y podemos contemplar la belleza del universo se puede llegar a sentir como se abriría “un ser”, siendo a través de la ensoñación donde no hay límites, ni reservas donde nos daríamos en cuerpo y alma, surgiendo una imagen cósmica que nos unifica y de la que puede dar lugar al nacimiento de un universo: “Cuando la imaginación cósmica trabaja sobre esta imagen primera, el mundo mismo es como un fruto gigantesco. La luna y la tierra son astros frutales.” (Bachelard, 2019, p. 263)

Joseph Beuys cree en una nueva cultura que debe brotar, donde empezemos a vislumbrar que no sólo seríamos seres biológicos o materiales, sino que el lenguaje y el pensamiento que se suscitaría alrededor de un problema sería “una escultura más importante que el fin del proceso al que se llega en los objetos o en las pinturas, o en los dibujos o en las tallas” (como se citó en Klüser, 2006, p. 167). Para Beuys esta cuestión tendría que ver con otro tipo de comunicación suprasensible fuera del alcance de nuestro pensamiento racional un “carácter trascendente de la información, en un mundo invisible” (como se citó en Klüser, 2006, p. 167).

R. Sheldrake apuesta por una visión evolutiva de la naturaleza donde existiría una creatividad que establecería “nuevos hábitos y regularidades a medida que la naturaleza evoluciona” (Sheldrake, 2013, p. 145). Igualmente el ser humano estaría inmerso en esta evolución donde la creatividad formaría parte de un proceso de transformación que se reflejaría en el arte de las mujeres donde la materia, los símbolos, movimientos y ritmos del universo serían los protagonistas, siendo estas cuestiones de la mayor importancia en el desarrollo de nuestra consciencia, pues como nos recuerda E. Pérez de Carrera, la vida nos daría la oportunidad de trascender nuestro estado actual a través de nuestra visión de la naturaleza cuyas geometrías sagradas nos estarían ayudando a impulsar nuestro camino de evolución, diciendo:

Los minerales, todas las formas cristalinas desde el diamante hasta el agua, han sido testigos y han formado parte de millones de vidas, y transitorios fracasos e infructuosos pulsos se han fotografiado y filmado en sus prismas. La atmósfera, la tierra, la luz, todo es una magnífica estructura de geometrías sagradas, un multimandala en latencia de memorias interfundidas. La vida no sería más que una suma de oportunidades para ir adquiriendo los lenguajes que pudieran descodificar planos de memoria que mostrarían realidades o secuencias diferentes desde lo referenciado y el referente. (Pérez de Carrera, 2004, pp. 272-273)

## Conclusiones

El arte de las mujeres del siglo XX hasta nuestros días habría puesto su atención en gran medida en una recuperación del poder de la Diosa y su vinculación con la naturaleza terrestre y acuática, llevando a cabo una obra de carácter cosmológico que nos revelarían esquemas esenciales coincidentes con nuestra propia naturaleza, recuperando en sus creaciones imágenes de totalidad pertenecientes a la herencia histórica de la humanidad como ocurre con Rebeca Horn, Louise Bourgeois, Carole Schneemann, Ana Mendieta, Cecilia Vicuña, Meg Webster, Bárbara Hepworth y Georgia O'Keeffe. En todas estas artistas surgirían reminiscencias de nuestro pasado vinculadas al poder de la Diosa y la naturaleza además de encontrar numerosas huellas de estadios espirituales arcaicos, ayudando así al espectador a establecer una unión con los estratos más antiguos de la historia de la humanidad.

## Referencias

- Aurobindo, Sri. (1980). *Síntesis del Yoga. Libro. III, Yoga de Autoperfección*, Buenos Aires, Argentina: Kier.2019
- Bachelard, G. (2019). *La poética de la ensoñación*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Benke, B. (2005). *O'Keeffe 1887 – 1986. Flores en el desierto*, Köln: Taschen.
- Bryan-Wilson, J. (2021). El *Living Room*, en M. A. López (ed.), *Veroír el fracaso iluminado* [cat. expo] (pp. 45-69). Madrid: CA2M Centro de Arte 2 de Mayo.
- Campbell, J. (1991). *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*, Madrid: Alianza Editorial.
- Chevalier, J. Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Heder.
- Dalal, A. S. (2012). *Las fuerzas ocultas de la vida. Selecciones de las obras de Sri Aurobindo y La Madre*, Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram.
- Daniélou, A (2021). *Shiva y Dionisos. La religión de la Naturaleza y del Eros*, Barcelona: Kairós.
- Deunov, P. (2017). *Institut Solve et Coagula Reus*, www. Omraam. es, Consultado el 3 de enero de 2017
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arqueología general*, Madrid: Taurus.
- Heartney, E. (2008). *Arte hoy*. Barcelona: Phaidon Press Limited.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.130>

- Irigaray L. (2016). *En el principio ere ella. Un retorno al origen griego arcaico de nuestra cultura*, Barcelona: La llave.
- Jones, A. (2006). *El cuerpo del artista*, Londres: Phaidon.
- Jung, C. G. (2005). *Psicología y alquimia Vol. 12*, Madrid: Trota.
- Kastner J. y Wallis, B. (2005). *Land Art y arte medioambiental*, Barcelona: Phaidon.
- Klüser, B. (2006). *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, Madrid: Síntesis.
- Lawlor, R. (1993). *Geometría Sagrada*, Madrid: Debate.
- Lippard, L. (2021). Hilando la hebra común, en M. A. López (ed.), *Veroír el fracaso iluminado* [cat. expo] (pp. 93-111), Madrid: CA2M Centro de Arte 2 de Mayo.
- López, M. A. (2021). Cecilia Vicuña: una retrospectiva para los ojos que no ven, en M. A. López (ed.), *Veroír el fracaso iluminado* [cat. expo] (pp. 13-44), Madrid: CA2M Centro de Arte 2 de Mayo.
- Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Hondarribia: Nerea.
- Nieto, P. (2011). *La mujer. Sri Aurobindo-La Madre*, Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Pérez de Carrera, E. (2004). *49 Respuestas a la aventura del pensamiento*, tomo I. Madrid: Fundación Argos.
- Piaget, J. (2008). *La representación del mundo en el niño*, Madrid: Morata.
- Piaget, J. (2019). *La formación del símbolo en el niño, imitación, juego y sueño, imagen y representación*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Reckitt H. y Phelan, P. (2005). *Arte y feminismo*. Barcelona: Phaidon Press Limited.
- Sheldrake, R. (2013). *El espejismo de la ciencia*, Barcelona: Kairós.
- Sheldrake, R. (2019). *La ciencia y las prácticas espirituales*, Barcelona: Kairós.
- Sheldrake, R. (1994). *El renacimiento de la naturaleza. El resurgimiento de la ciencia y de Dios*, Barcelona: Paidós.
- Sheldrake, R. (2020). *Caminos para ir más allá. Practicas espirituales en la era de la ciencia*, Barcelona: Kairós.
- Straine, S. (2020). *Arte Abstracto*, Barcelona: Blume.
- Taylor, B. (2000). *Arte Hoy*, Madrid: Akal.
- Von Franz, M-L. (1999). *Alquimia*, Barcelona, Océano.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.126>

## Violencias, *espectralidades* y anacronismo de las imágenes en la “Bolivia del Centenario” (1925)

### *Violence, spectralities and anachronism of images in the "Bolivia del Centenario" (1925)*

**Federico Fort**

IEALC. Universidad de Buenos Aires (Argentina)

[federicoignaciofort@gmail.com](mailto:federicoignaciofort@gmail.com)

Recibido 18/11/2022 Revisado 13/09/2023

Aceptado 23/09/2023 Publicado 30/10/2023

### Resumen:

En el presente ensayo visual proponemos al lector, y observador, un recorrido a través de imágenes de Bolivia. Dicho recorrido está construido a partir de las fotografías de dos grandes obras que hacen a los imaginarios sobre Bolivia: *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia, 1825-1925* (una obra compuesta por una gran cantidad de imágenes así como también monografías de distintos intelectuales bolivianos, editada por “The University Society INC.”, bajo supervisión del gobierno republicano de Bautista Saavedra, en el marco de los festejos del “Primer Centenario” de la entonces “República” boliviana) y *Anthropologie Bolivienne* (1908), del antropólogo francés Arthur Chervin (1850-1921). Sin embargo, el presente trabajo no muestra dichas fotografías en su originalidad sino que interviene sobre las mismas. Dicha intervención supone la yuxtaposición de las fotografías de ambas publicaciones, al tiempo que agrega color en determinados elementos. Esta operación tiene por finalidad visibilizar distintas formas de violencia ejercida, a partir de imágenes, en las dos obras mencionadas anteriormente. Asimismo, el trabajo no sólo apunta a “mostrar” las imágenes intervenidas sino que también las articula con un texto escrito. De esta forma, a partir de la conjunción (y tensión) entre los registros de la imagen y la escritura, el ensayo reflexiona sobre la actualidad y anacronismo que conllevan las imágenes intervenidas para pensar a Bolivia (y a América Latina) en el presente.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Fort, Federico (2023). Violencias, *espectralidades* y anacronismo de las imágenes en la “Bolivia del Centenario” (1925). Afluir (Ordinario VII), págs. 35-52, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.126>

FORT, FEDERICO (2023). Violencias, *espectralidades* y anacronismo de las imágenes en la “Bolivia del Centenario” (1925). Afluir (Ordinario VII), octubre 2023, pp. 35-52, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.126>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.126>

## Abstract:

In this visual essay we offer to the reader, and observer, a journey through images of Bolivia. It was created using photographs of two great works that build certain imaginaries about Bolivia: *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia, 1825-1925* (a book, with a large number of images, edited by "The University Society INC.", under the supervision of the republican government of Bautista Saavedra, around the Bolivian centenary celebrations) and *Anthropologie Bolivienne* (1908), by the French anthropologist Arthur Chervin (1850-1921). However, the present work does not show the original photographs, but intervened versions of them. This intervention supposes the juxtaposition of the photographs of both publications, while adding color to certain elements. The purpose of this operation is to make visible different forms of violence exercised, based on images, in the two works mentioned above. Likewise, the work not only aims to "show" the intervened images, but also articulates them with a written text. In this way, based on the combination (and tension) between the images and words, the essay reflects on the present and anachronism that these intervened images entail, and invites to think about the contemporary Bolivia (and Latin America).

**Palabras Clave:** *Bolivia; violencia; racismo; imagen; fotografía*

**Key words:** *Bolivia, violence; racism; image; photography*

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Fort, Federico (2023). Violencias, espectralidades y anacronismo de las imágenes en la "Bolivia del Centenario" (1925). Afluir (Ordinario VII), págs. 35-52, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.126>

FORT, FEDERICO (2023). Violencias, espectralidades y anacronismo de las imágenes en la "Bolivia del Centenario" (1925). Afluir (Ordinario VII), octubre 2023, pp. 35-52, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.126>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.126>

*"Si todavía queda alguna posibilidad de tocar el dolor humano, será a través de las formas fantasmales de los aparecidos de un duelo inconsolable." (Fédida, 2004, pp. 195-196)*

*"La imagen (...) debería considerarse (...) como lo que sobrevive de un pueblo de fantasmas" (Didi-Huberman, 2009, p.36)*

## Introducción

Las ciencias sociales tienen vasta tradición en lo que hace a la utilización de imágenes en tanto recurso u objeto de sus investigaciones, con recepciones dispares en las distintas disciplinas (Cabrera y Guarín, 2012). Sin embargo, la ruptura introducida por lo que autores como Boehm (1996) y Mitchell (2009) han denominado, respectivamente, giro icónico o pictórico, ha renovado las herramientas y el enfoque que, desde dichas disciplinas, se puede aplicar al estudio de las imágenes. En definitiva, estas últimas comienzan a ser pensadas como pasibles de producir sentidos a partir de medios "icónicos" (Boehm, 1996).

En dicho marco, en el presente trabajo nos proponemos no sólo "reflexionar" sobre un tipo particular de imágenes sino también "intervenir" sobre las mismas: articulando, además, dicho registro de las imágenes con la textualidad: resultando así una suerte de "investigación-creación" (Gómez, 2020). De esta forma proponemos al lector, y observador, un recorrido a través de una "Bolivia posible". Dicho recorrido está construido a partir de las imágenes de dos grandes obras que hacen a la historia del país andino: *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia* (1925) y *Anthropologie Bolivienne* (1908). Todas las imágenes que se verán son resultado de una intervención que yuxtapone fotografías de ambas publicaciones, al tiempo que agrega color en determinados elementos de las imágenes. Y, conjunto a dichas producciones, articularemos el registro de la palabra escrita: en donde intentamos componer relaciones entre éstas y las imágenes por nosotros producidas.

En esta dirección, es importante mencionar que las vinculaciones (o bien el quiebre de las mismas) entre palabras e imágenes no están exentas de tensiones. Desde una perspectiva que atañe a los estudios críticos de la cultura visual, Mitchell (2019) define a la conjunción de dichos órdenes de la "representación" como *imagentexto*; al tiempo que afirma que "ruptura, síntesis y relación" (p. 45) son tres de las posibilidades que pueden emerger cuando dichos registros se encuentran. Así, siguiendo a Mitchell (2019), afirmamos que "la palabra e imagen se entrelazan para formar una realidad" (p.53): lo que da cuenta los alcances ontológicos que dicha perspectiva tiene para reflexionar, no sólo sobre las relaciones entre palabra, escritura e imagen, sino para redefinir los límites de la percepción humana.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.126>

Ahora bien, en este trabajo, dicha relación entre palabra e imagen será abordada desde la perspectiva del “ensayo visual”. Ello implica una “forma” de producir conocimiento desde las ciencias sociales que suele articular, justamente, imágenes y texto, resultando una práctica “heterodoxa” en contraposición a las formas de escritura académicas más tradicionales (Pauwels, 2012). Hay una amplia variedad de formas de “ensayos visuales” que, además, tratan múltiples tópicos y temas referentes de las ciencias sociales (Heng, 2019). Asimismo, en muchos de ellos encontramos una gran primacía dada a las imágenes con breves textos que las acompañan (por ejemplo, Yagou, 2011; Garret, 2013; Mastrangelo, 2018) y otros con articulaciones equilibradas entre ambos registros (como por ejemplo, Gómez Cruz, 2013; Abrantes, 2014; Pauwels y Moloney, 2021)

Sin embargo, lo importante a destacar es que, siguiendo a Gómez (2020), en los ensayos visuales las imágenes no brindan, necesariamente, “soporte” al texto (es decir, las mismas no operan como meras descripciones de lo sostenido por la palabra escrita) ni viceversa:

“la potencia del ensayo visual consiste [...] en re-actualizar la pregunta por las relaciones entre los distintos modos de producción e interpretación de los signos, sus soportes y medios. ¿Qué significa pensar con, desde y a través de las imágenes?” (Gómez, 2020, p. 218-219)

Y, a su vez, el mismo es un instrumento que permite, a partir de su “hibridación” (Marquina Vega, Núñez Murillo y Hernani Valderrama, 2018), entre palabra e imagen, construir un argumento que articule “ideas, emociones y afectos” (p. 167), que comprometen tanto la subjetividad del investigador como la del “Otro”.

Todo ello se vincula además, en el marco del presente ensayo, con la (in)disciplina inaugurada por Rivera Cusicanqui, es decir, su *Sociología de la imagen* (2015): perspectiva que se articula fructíferamente con el ensayo visual. Ello se debe, entre otras cosas, dado a que Cusicanqui entiende a la “sociología de la imagen” como “una especie de 'arte del hacer'” (p. 27). En otras palabras, si bien no descuidamos la reflexión analítica respecto a las imágenes, la forma del “ensayo visual” nos permite, justamente, un “hacer” con imágenes: que despierta fructíferas articulaciones entre “la creación artística y la reflexión conceptual y política” (p. 27).

## Nuestro antecedente central

Por último, antes de introducirnos propiamente en nuestro ensayo, es necesario mencionar un antecedente fundamental para el mismo, a saber: el trabajo de Power (2015) titulado “(UN)IDENTIFIED: Détourned photographs from modern Siam”. En dicho ensayo visual, el autor observa cómo en el proceso de formación del estado-nación de Siam (lo que en la actualidad conocemos como Tailandia), los retratos fotográficos han sido clave tanto para construir y comunicar la identidad visual de la elite Thai (Power, 2015, p. 5) así como también para los procesos modernizadores y centralizadores de dicho país. A partir de su trabajo en el

Archivo Nacional de Tailandia, Power da cuenta de dos grandes “anomalías”<sup>1</sup> o “fisuras” en la lógica clasificatoria del archivo. La primera tiene que ver con una colección de retratos fotográficos los cuales no estaban categorizados, o en otras palabras, que los “archivistas no han podido aún identificar” (Power, 2015, p. 2). Dicha “anomalía” se relaciona con algo que la misma historiografía nacionalista tailandesa omite: el proceso de colonización realizado, hacia finales del siglo XIX, por Gran Bretaña.

De esta forma, al calor de los procesos modernizadores y centralizadores del estado, la elite Siam trabó fuertes vínculos con los colonizadores británicos: mientras que estos últimos estaban fuertemente interesados en la explotación de la teca, la elite Siam precisaba imponer un poder centralizado sobre los gobernantes locales (p. 6): la colección de retratos “sin identificación” eran, justamente de “agentes coloniales” (*colonial agents*) y sus familias, hecho omitido por la “historia oficial”.

La segunda anomalía identificada por Power directamente “escapa” a la lógica clasificatoria del archivo: son también retratos fotográficos de estudio, pero de hombres esposados o encadenados. Dichas fotografías estaban “ordenadas”, pero no constituían siquiera una “colección” propiamente dicha y, además, la misma institución archivística las ofrecía a la venta. Power (2015) da cuenta, justamente, que los hombres que aparecían allí eran prisioneros arrestados durante una insurrección que se resistía a la pérdida de sus derechos consuetudinarios, respecto a la explotación de la teca, en mano de los británicos y, asimismo, que también se levantaban en contra del mismo proceso centralizador impulsado por la elite Siam.

En esta dirección, entonces, el trabajo de Power (2015) retoma uno de los términos centrales del *situacionismo*, a saber, la noción de *détournement* (desviación). En palabras del autor, la misma implica “la subversión o un corto-circuito semántico [the subversión or semantic short-circuiting]” (p. 9) introducido a partir de la composición (o montaje) de determinadas series de imágenes.

En otras palabras, se trata de “relacionar” a través de imágenes (en nuestro caso, como en el trabajo de Power, serán imágenes “intervenidas”) aspectos, situaciones o actores que están “aparentemente” desconectados entre sí según las lógicas historiográficas o archivísticas oficiales. De esta forma, Power compone imágenes en las cuales se “funden” o superponen tanto esos retratos de “agentes coloniales” y sus familias como de aquellos prisioneros que se habían sublevado. De esta forma, el autor argumenta (a través de las propias imágenes) cómo el proceso modernizador de la elite Siam va de la mano de la colonización británica y, asimismo, del ejercicio de brutales violencias contra la población local.

---

<sup>1</sup> En rigor, el autor, retomando a Green (2002) utiliza el término *lacunae* para referirse a dichas “fisuras” en la lógica clasificatoria del archivo.

## Violencias, *espectralidades* y anacronismo de las imágenes en la “Bolivia del Centenario” (1925)

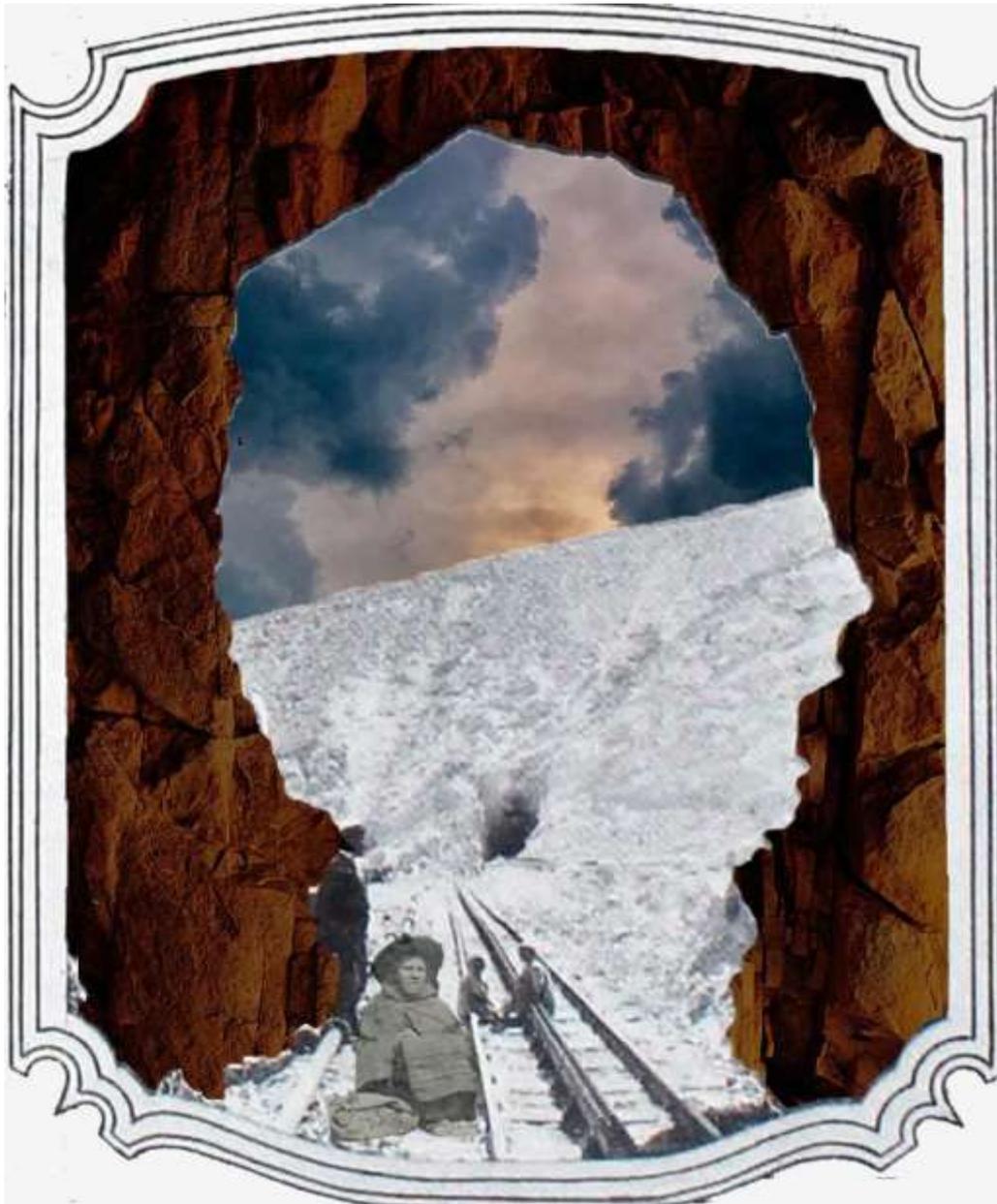


Figura 1. *Puerta de entrada a Bolivia*. Elaboración propia en base a imágenes de Alarcón (1925) y Chervin (1908)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.126>

*Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia* (también conocido como el *Álbum del Centenario*) fue una obra de 1142 páginas. La misma fue publicada en 1925, en conmemoración y homenaje -cómo su título reza- al centenario de la independencia de la entonces llamada "República de Bolivia". Fue dirigida por J. Ricardo Alarcón, financiada y editada por The University Society Inc., con sede en La Paz. Aunque la iniciativa fue privada, la obra fue alentada y controlada por el gobierno del entonces presidente republicano Bautista Saavedra (1921-1925).

En ella encontramos una gran cantidad de fotografías que hacen a paisajes, tanto naturales como urbanos, de la entonces llamada "República de Bolivia". En este marco, distintas autoras, como Cristelli (2004) y Martínez (2013), sostienen que operó, en el álbum, una estrategia de "invisibilización museística" por parte de las elites bolivianas. Con ello, las autoras refieren a que dichas elites borraron la presencia de los pueblos indígenas de la visualidad construida por el álbum (a excepción de unas escasas fotografías que retratan, con gran lejanía, a algunos individuos de dichas comunidades al lado de ruinas arqueológicas de la civilización preincaica Tiwuanaku).

Sin embargo, desde nuestra perspectiva, el término "invisibilización" no alcanza para aprehender la operación ejercida por las clases dirigentes bolivianas en el álbum. Antes que "borrar" sin más la presencia de la mayoría de la población boliviana, el álbum se propuso realizar una suerte de cirugía visual: es decir, recortar, contornear, delimitar y, sobre todo, seleccionar, ciertas visibilidades. Dicha operación que observamos en esas imágenes da cuenta del racismo estructural que se desenvuelve en tanto proceso político e histórico (Almeida, 2019). Sin embargo, es importante comprender que las imágenes no son solo "resultado" sino también constructoras del dispositivo racista.

A su vez, como mencionamos, dicha "cirugía" operó no sólo en la dinámica interna que construye el álbum sino, fundamentalmente, respecto a otro universo de imágenes que circulaban en la época. Puntualmente, nos referimos a *Anthropologie Bolivienne* (1908), libro del antropólogo francés Arthur Chervin. En dicha obra, aparecen múltiples fotografías de miembros de distintas comunidades que habitaban (y habitan también en la actualidad) Bolivia. Esas imágenes, cargadas de una gran violencia, en el sentido en que quién es "retratado" lo es simplemente en tanto "objeto", tampoco aparecen en *Álbum del Centenario*.

ISSN: 2659-7721  
<https://dx.doi.org/10.48260/raif.7.126>



5. EN VIAJE A BOLIVIA. El tren de Antofagasta listo para atravesar la incommensurable llanura del desierto.

Figura 2. *El tren no pasaba por el desierto.* Elaboración propia en base a imágenes de Alarcón (1925) y Chervin (1908).



Figura 3. *¿Para quién era la ciudad?* Elaboración propia en base a imágenes de Alarcón (1925) y Chervin (1908).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.126>

Tratamos, entonces, de intervenir las fotografías, en primer lugar, recortando algunas figuras humanas que se encuentran en la obra de Chervin, para luego ubicarlas en imágenes de distintos paisajes y escenas de la "vida moderna" boliviana que encontramos en el llamado *Álbum del Centenario*. Con esta primera operación, intentamos hacer presente aquellos cuerpos ausentes en las imágenes de este último. A su vez, nos interesa remarcar el anverso de las imágenes de la "Bolivia moderna" que nos presenta el mismo: la existencia de los procesos modernizadores en Latinoamérica fue, la más de las veces, posibilitados por las lógicas de dominación colonial preexistentes. En otras palabras, es harto dificultoso comprender las fotografías del álbum sin visibilizar las otras imágenes que hacen a esa dominación colonial y, por ende, racista<sup>2</sup>.

Sin embargo, entendemos que visibilizar ciertas ausencias, no agota la violencia de la cirugía visual del álbum: no se trata, para nosotros, simplemente, de hacer presente aquello que estaba ausente. Como mencionamos, las fotografías de Chervin, no están exentas del ejercicio de una violencia que, entre otras cosas, podríamos denominar "visual". Dicha violencia operó a través de la puesta en escena de dos formas de "re-presentar": por un lado, según los parámetros de la antropometría y la fisiognomía, la misión enviada por Chervin a Bolivia retrató a habitantes de distintas comunidades de "rostro y de perfil" y, por otro, se tomaron fotografías "pintorescas". Si en las primeras la violencia actúa bajo la aparente "neutralidad del método científico", en las segundas se ejerce "exotizando" ciertas costumbres, vestimentas y viviendas de los individuos fotografiados.

---

<sup>2</sup> Para ver el vínculo entre dominación colonial y racismo se sugiere: Rivera Cusicanqui, 2015, p. 28.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.7.126>

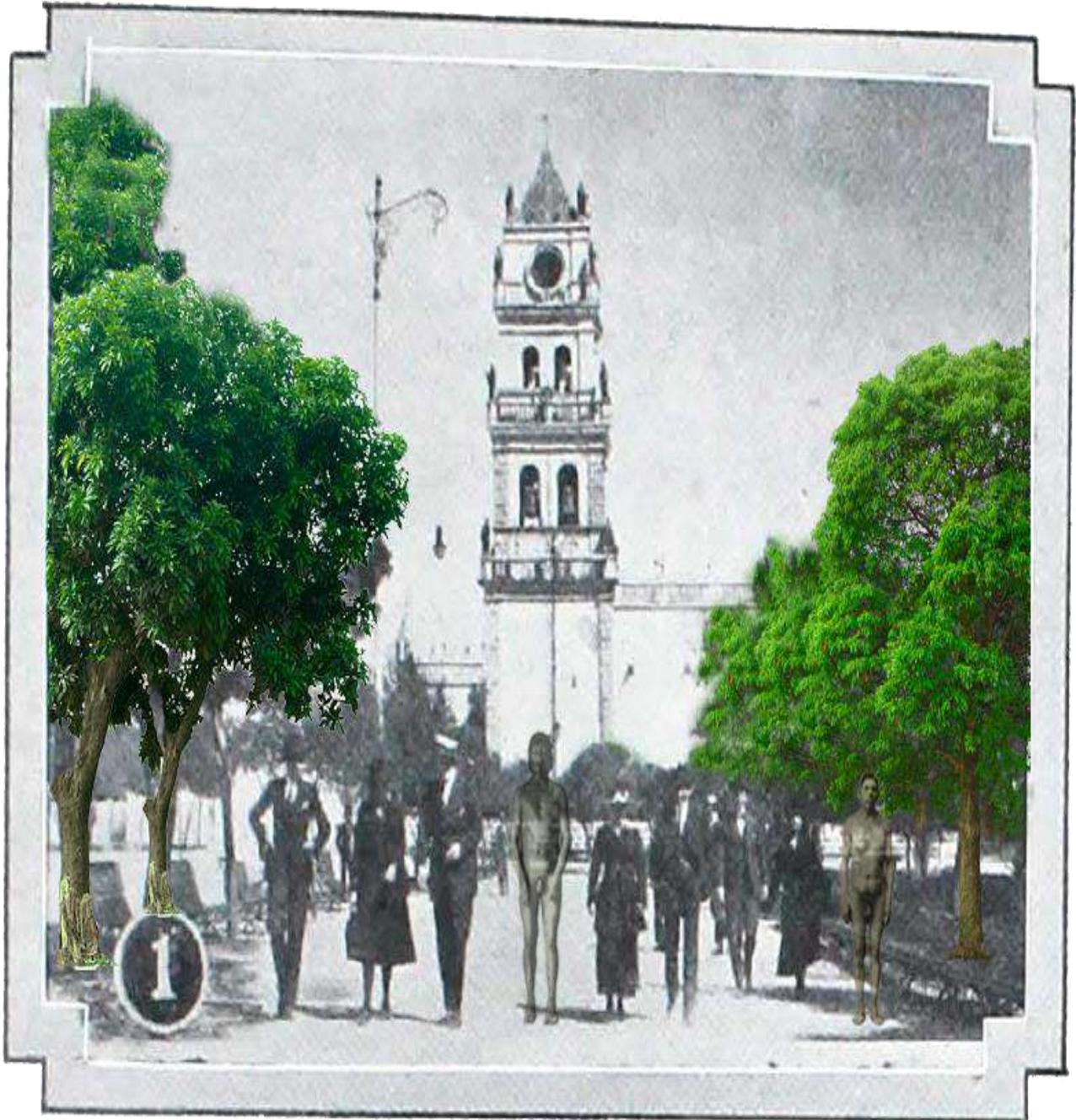


Figura 4. *Moda urbana y desnudez*. Elaboración propia en base a imágenes de Alarcón (1925) y Chervin (1908).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.126>

Es por dicha violencia que el simple "traslado" de las imágenes de esos cuerpos exotizados por Chervin a las fotografías del álbum no está exento de dificultades: ¿no nos encontramos, mientras practicamos dicha operación, en definitiva, reproduciendo la violencia "visual" de Chervin? Pero, al mismo tiempo, nos preguntamos: ¿cómo volver a "mostrar" de otro modo (o de forma "dislocada") aquella violencia? El precario recurso que hallamos fue —y este es el segundo movimiento luego del emplazamiento de las figuras recortadas— trabajar con la "transparencia" de las imágenes recortadas. Aumentando gradualmente la transparencia de las mismas, pero siempre preservando que la figura se siga "presentando" en la composición, intentamos atenuar lo explícito de la representación fotográfica de Chervin, pero sin perder de vista la necesidad de un "volver a ver" esas imágenes. Asimismo, la transparencia nos permite reflexionar no sólo sobre aquellas presencias que "tenían el derecho de estar" en las imágenes del *Álbum del Centenario* (recordemos que dichos habitantes, antes que "minorías", son la mayoría de la sociedad boliviana) pero que no estuvieron, sino sobre lo que Didi-Huberman llama "imagen-fantasma" (2009, p. 7)

Antes que remitirnos a un "pasado" o a un "eso ha sido" (Barthes, 2015), los fantasmas nos hablan del presente: son la expresión de un "ha sido" que insiste en la actualidad, y que por ello "sigue siendo". Irrumpen en lo "normal". Abogamos aquí por un modelo fantasmal de la historia (Didi-Huberman, 2009) en el que los tiempos "se expresan por obsesiones, <<supervivencias>>, remanencias, reparaciones de las formas. Es decir, por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo" (Didi-Huberman, 2009, p. 25).

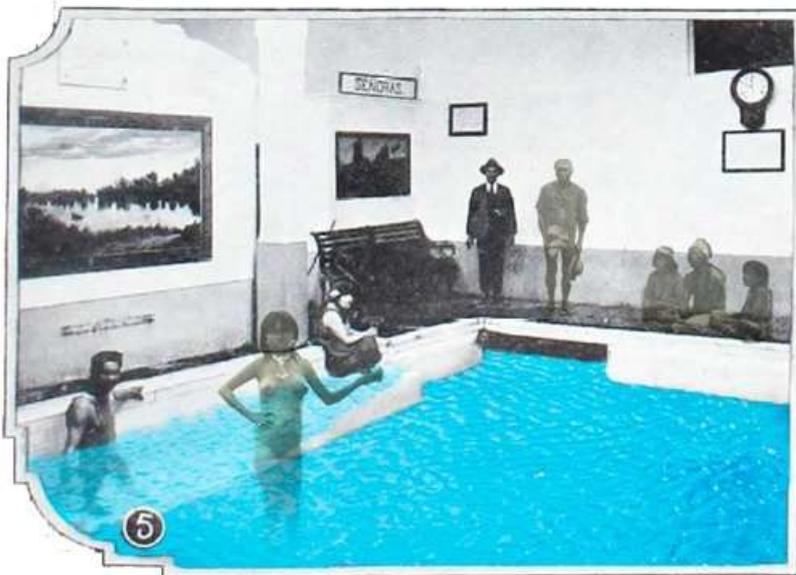
En este sentido, las imágenes, y sus formas, devienen con el tiempo, como aquello que Deleuze llama "virtualidad del acontecimiento". Acontecimiento del orden de lo impersonal que en determinados momentos se "actualiza" (y, nosotros agregamos, "irrumpe") en un orden de cosas:

un eterno retorno como el laberinto más terrible del que hablaba Borges, muy diferente del retorno circular y mono-centrado del Cronos: eterno retorno que ya no es el de los individuos, las personas y los mundos, sino el de los acontecimientos puros que el instante desplazado sobre la línea no deja de dividir en ya pasados y aún por venir. (Deleuze, 2004, p. 147)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.126>

En otras palabras, a través del componente "espectral" nos trasladamos al tercer movimiento operado en las imágenes intervenidas: el tiempo. La forma en que hemos tratado dicha dimensión es, además de las imágenes-fantasmas, a través de la introducción de elementos a color en las fotografías. Cielos, agua, montañas, rocas, árboles, plantas y la Whipala, son imágenes que introducen la dimensión de la actualidad en nuestro ensayo. Trabajar con fotografías que se remontan un siglo atrás corría el riesgo de no comprender que muchas de las tensiones que expresan las imágenes intervenidas son de urgente actualidad en Latinoamérica. Respecto a ello, estas imágenes no sólo invitan a pensar sucesos pasados sino a reflexionar, por ejemplo, sobre los furiosos ataques iconoclastas a la Whipala durante el último golpe de estado (2019) en Bolivia. Dichos ataques incluyeron quemas, la retirada de la Whipala del Palacio de Gobierno e, incluso, de los uniformes de las fuerzas policiales (los cuales se "recortaban" el emblema), entre otras cosas. ¿Acaso es posible entender las violencias actuales sin aprehender el anacronismo y la insistencia de las imágenes (Didi- Huberman, 2011) que aquí intervenimos?



5. ALREDEDORES DE AREQUIPA. Pozo del balneario de Jesús, famoso por el valor curativo de su agua.

Figura 5. *Balneario público*. Elaboración propia en base a imágenes de Alarcón (1925) y Chervin (1908).



Figura 6. *Palacio de gobierno: ¿quiénes nos gobiernan?* Elaboración propia en base a imágenes de Alarcón (1925) v Chervin (1908).



3. *SUCRE. Un patio rodeado de amplias galerías.*

Figura 7. *Patio interno.* Elaboración propia en base a imágenes de Alarcón (1925) y Chervin (1908).



4. *EL CALA-COTO.*  
Los propietarios de la hacienda "Los Manzanos," que han convertido en un vergel aquel pintoresco valle.

Figura 8. *Los propietarios.* Elaboración propia en base a imágenes de Alarcón (1925) y Chervin (1908).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.126>

En definitiva, intentamos, con la intervención y serialización de las fotografías, no sólo ejercer cierta crítica "negativa" a los dispositivos visuales de las obras mencionadas, sino producir otros sentidos políticos a través de las imágenes y del tiempo inscripto en ellas.

Se trata también de una reflexión sobre la memoria, entendida (como expresa Felisa Santos) no "como una mera yuxtaposición de 'ahoras' que transcurren en secuencia [sino como] una imbricación heteróclita y moviente que se configura en cada momento del recuerdo" (Warbug, 2019, pp. 18-19)



Figura 9. Edificio "La Previsora", compañía de seguros. Elaboración propia en base a imágenes de Alarcón (1925) y Chervin (1908).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.7.126>

Por último, invitamos a reflexionar sobre los modos en los que esa memoria se nos presenta hoy. Repetimos, no sólo apuntamos a hacer presentes ciertas ausencias sino en repensar sobre los modos de presentación de las mismas. Tal como explicita García Varas (2013, p. 21) "no solo es la carrera por la referencia la que define la representación en imágenes, sino que se trata fundamentalmente de prestar atención a cómo aparece y cómo se muestra en ella." A esas nuevas formas de "aparición", que se definen en la inmanencia de las imágenes intervenidas, apostamos



Figura 10. *Integrantes de la revista el "Ateneo femenino": algunas no tienen nombre.* Elaboración propia en base a imágenes de Alarcón (1925) y Chervin (1908).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.126>

## Referencias

- Abrantes, H. (2014). Cordeiros da Bahia, festa e trabalho nas cordas do carnaval. *Cadernos de Arte e Antropología*, 3, 85-89.
- Alarcón, J. (Dir.) (1925). *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia. 1825-1925*. La Paz: The University Society Inc.
- Almeida, S. (2019). *Racismo estrutural*. Sao Paulo: Pólen.
- Boehm, G. (ed.) (1996). *Was ist ein Bild?* Múnich: Fink.
- Cabrera, M. y Guarín, O. (2012). Imagen y ciencias sociales: trayectorias de una relación. *Memoria y sociedad*, 16 (33), 7-22.
- Chervin, A. (1908). *Anthropologie Bolivienne*. París: Imprimerie nationale.
- Cristelli, S. (2004) Bolivia en el primer centenario de su ceguera. La centralidad de la cultura visual en el proceso de construcción de la identidad nacional. *Anuario de estudios bolivianos, archivísticos y fotográficos*. (10) 251-270.
- Deleuze, G. (2004). *Lógica del sentido*. Rosario: RB.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen-superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.  
(2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos aires: Adriana Hidalgo.
- Fédida, P. (2004). L'ombre du reflet. L'émanation des ancêtres. *La Part de foieil*, 19, 195-196.
- García Varas, A. (2013). Imágenes con poder: representaciones de la guerra. Referencia, sentido y actos de imagen. *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, 50, 11-29.
- Garret, D. (2013). Visualizing Protest Culture in China's Hong Kong: Recent Tensions over Integration. *Visual Communication*, 12 (1), 55-70. DOI 10.1177/1470357212447910

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.126>

- Gómez, P. (2020). El ensayo visual: una tipología emergente de artículos de investigación-creación. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 15(28), pp. 216-221. <https://doi.org/10.14483/21450706.16901>.
- Gómez Cruz (2013). Trayectorias (sobre ruedas): un ensayo visual sobre los carritos de supermercado en la ciudad. *Cadernos de Arte e Antropología*, 2, 129-136.
- Heng, T. (2019). Creating Visual Essays: Narrative and Thematic Approaches. En Pauwels, Land Mannay, D (eds.) *The Sage Handbook of Visual Research Methods*, London: Sage pp. 617-628.
- Marquina Vega, O.; Núñez Murillo, G.; Hernani Valderrama, V. (2018). El ensayo visual, repensando las comunicaciones desde la hibridez. *Correspondencias & Análisis*, 8, 165-194.
- Mastrangelo, A. (2018). A la lata y al papel: altares de trabajo en centros de acopio cartonero. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 3, 1-18.
- Martínez, F. (2013). Monumentos de papel. Las obras conmemorativas publicadas en México y Bolivia en el primer centenario de su independencia. *Revista Boliviana de Investigación* (10), pp. 47-90.
- Mitchell, W. (2019). *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Madrid: Akal.
- Pauwels, L. (2012). Conceptualising the 'Visual Essay' as a Way of Generating and Imparting Sociological Insight: Issues, Formats and Realisations. *Sociological Research online* 17 (1), 1-11.
- Pauwels, L. y Moloney, A. (2021). City of Words. A Multimodal Collaboration in 'Writing Urban Places'. *Writingplace Journal for Architecture and Literature*, 5, 49-72. <https://doi.org/10.7480/writingplace.5.5868>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.126>

Power, N. (2015). (UN)IDENTIFIED: Détourned photographs from modern Siam. *Visual Communication Journal*, 14 (4), 423-436.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen*. Buenos Aires: Tinta limón.

Warbug, A. (2019). *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno editorial.

Yagou, A. (2011). Walls of Lisbon: a visual essay. *Visual Communication*, 10 (2), 187-192.  
<https://doi.org/10.1177/14703572103823>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.161>

## Activación corporal y procesos de cognición espacial a través de la experiencia de creación de video inmersivo

### *Body activation and spatial cognition processes through the experience of immersive video creation*

**María Gárgoles Navas**  
Universidad Complutense de Madrid  
[marigarg@ucm.es](mailto:marigarg@ucm.es)

Recibido 08/06/2023 Revisado 13/09/2023  
Aceptado 19/09/2023 Publicado 30/10/2023

### Resumen:

En este artículo se abordan los procesos de cognición espacial a través de la experiencia y activación corporal. Los procesos creativos a través de la producción y visionado de videos inmersivos activan el uso corporal y la comprensión espacial. A través de la habilidad visuoespacial y la experiencia individual hay un proceso creativo en el diseño del entorno virtual. Se propone una práctica para el desarrollo de videos inmersivos en el espacio a través de la vivencia. La práctica se puede aplicar a diferentes niveles educativos pero se presenta y analiza llevada a cabo en el ámbito universitario desde una metodología de investigación-acción. Esta muestra como a través de la grabación inmersiva con cámaras trescientos sesenta grados se logra una activación corporal vinculada a los procesos. Esta investigación descubre aplicaciones prácticas de la creación inmersiva para ayudar a las estudiantes a comprender el espacio que les rodea.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Gárgoles Navas, María (2023). Activación corporal y procesos de cognición espacial a través de la experiencia de creación de video inmersivo. Afluir (Ordinario VII), págs. 53-64, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.161>

GÁRGOLES NAVAS, MARÍA (2023). Activación corporal y procesos de cognición espacial a través de la experiencia de creación de video inmersivo. Afluir (Ordinario VII), octubre 2023, pp. 53-64, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.161>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.161>**Abstract:**

This article addresses the processes of spatial cognition through bodily experience and activation. Creative processes through the production and viewing of immersive videos activate bodily use and spatial understanding. Through visuospatial ability and individual experience there is a creative process in the design of the virtual environment. A practice is proposed for the development of immersive videos in space through experience. The practice can be applied to different educational levels but it is presented and analyzed carried out at university environment from an action research methodology. It shows how through immersive recording with three hundred and sixty degree cameras a bodily activation linked to the processes is achieved. This research discovers practical applications of immersive creation to help students understand the space around them.

***Palabras Clave: Tecnología, inmersividad, espacio, video, creación***

***Key words: Technology, immersive, space, video, creation***

*Sugerencias para citar este artículo,*

Gárgoles Navas, María (2023). Activación corporal y procesos de cognición espacial a través de la experiencia de creación de video inmersivo. Afluir (Ordinario VII), págs. 53-64, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.161>

GÁRGOLES NAVAS, MARÍA (2023). Activación corporal y procesos de cognición espacial a través de la experiencia de creación de video inmersivo. Afluir (Ordinario VII), octubre 2023, pp. 53-64, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.161>

## Introducción

Las tecnologías inmersivas han demostrado ser mucho más que una tecnología de entretenimiento. Su influencia se ha extendido a diversas áreas, incluido el mundo del arte, donde ha surgido como un medio innovador y prometedor de expresión artística. En este artículo se aborda la grabación 360° en la práctica creativa y su afectación a los procesos sensoriales y propioceptivos de creadores y experimentadores.

Tecnologías de realidad virtual (RV) o video 360° proponen alternativas inmersivas dando lugar a entornos o propuestas del entorno cotidiano o completamente alternativas. Por otro lado, tecnologías creativas como la realidad aumentada (RA) o la realidad mixta (RM) contienen un grado alto de referencias al espacio que nos rodea en ese instante. El espacio aumentado en estos casos superpone contenido al espacio colindante. Todas estas tecnologías presentes en el continuo de la virtualidad (Milgram y Kishino, 1994) plantean de mayor a menor medida su grado de inmersión entre lo virtual y lo considerado real.

En el caso de las tecnologías anteriormente mencionadas, el movimiento corporal por el espacio es uno de los aspectos relevantes. Concretamente, la activación del cuerpo se puede producir a través de la imagen inmersiva. El papel del antiguo espectador se ve sustituido por un sujeto experimentador activo que participa en la vivencia de la narrativa (Grau, 2003). El antiguo espectador es en estos casos quien se encarga de realizar constantemente el encuadre de la escena. Es esta situación la que provoca que la grabación del video inmersivo se centre en otras particularidades alejada de encuadres estáticos de la grabación de video común.

Es preciso la incorporación de tecnologías inmersivas de realidad virtual en diferentes niveles educativos (Villarreal, 2016). El estudio de las tecnologías en general y de las inmersivas en particular en contextos educativos ha mostrado como se han logrado aprendizajes significativos con el aprendizaje inmersivo experiencial (Ayala Pezzutti et al., 2020). De ahí la importancia de la realidad virtual.

El video inmersivo se relaciona con cuestiones trabajadas en entornos de realidad virtual como la propia experiencia de quien lo experimenta así como las emociones, la empatía o la presencia (Baños et al., 2004; Slater, 2003). Siendo los procesos corporales y vivenciales los que activan el contenido al ser experimentado, de la misma manera que los objetos sensibles existen en cuanto que son percibidos (Berkeley, 2020). Es esta activación de la imagen inmersiva la que activa corporalmente los procesos sensoriales.

Los videos inmersivos conectan con la sensorialidad individual a través de su experimentación, dando lugar a que las propuestas artísticas que emplean este medio busquen una conexión conectada con la experiencia artística como afirmaba Dewey (2008). Uno de los aspectos más relevantes de la realidad virtual en el contexto artístico es su capacidad para ofrecer experiencias multisensoriales y envolventes. A diferencia de las formas de arte tradicionales, que se experimentan de manera pasiva, esta tecnología permite una participación activa y una interacción directa con la obra de arte. Los espectadores pueden moverse dentro de un entorno virtual, explorar diferentes perspectivas y manipular elementos en el espacio, lo que genera una experiencia única para cada individuo.

El entorno 360° hace referencia a la creación o grabación de una experiencia inmersiva. A través del uso de dispositivos como cascos o gafas de RV u otros dispositivos para el visionado de contenido 360°, quienes participan son transportados a un espacio inmersivo. Este medio ha abierto puertas hacia nuevas formas de creación artística, desafiando las limitaciones físicas y permitiendo a los artistas experimentar y compartir su visión de maneras nunca antes imaginadas.

El video inmersivo, también conocido como video 360°, ofrece a los espectadores una experiencia audiovisual envolvente que les permite explorar y sumergirse en el contenido desde cualquier ángulo. Otras propuestas han abordado el uso de tecnologías de la inmersividad desde la experiencia individual y sensorial en el arte (Gárgoles Navas, 2020). Cada año aumentan las propuestas educativas que incluyen tecnologías como la realidad virtual en las aulas (Antonio Jiménez et al., 2000; González-Zamar y Abad-Segura, 2020; Marrero Galván y Hernández Padrón, 2022; Ocete et al., 2003). En este artículo, exploraremos una propuesta educativa que plantea el uso de video 360° o video inmersivo y analizaremos como esta forma narrativa afecta en la propiocepción corporal a partir de la grabación generalmente en entornos euclidianos. Para ello es imprescindible abordar los aspectos clave de la creación de video inmersivo, desde la planificación y la captura hasta la postproducción y visualización.

La perspectiva emergente de la cognición corporeizada desafía las concepciones tradicionales de la cognición al enfocarse en la relación entre el cuerpo y la mente, y cómo la experiencia influye en la forma en que comprendemos y nos relacionamos con el mundo que nos rodea. Esta teoría sostiene que la mente y el cuerpo están intrínsecamente conectados, y que nuestras acciones y experiencias físicas desempeñan un papel fundamental en la forma en que comprendemos y percibimos nuestro entorno.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.161>

A través de la interacción activa con el entorno, se adquiere conocimiento y desarrollan habilidades. Esta interacción incluye no solo la percepción sensorial, sino también la acción y la exploración física. La cognición corporeizada se basa en la idea de que la cognición se construye a través de nuestra participación activa en el mundo, dado que nuestro cuerpo y habilidades motrices desempeñan un papel fundamental en la forma en que procesamos y comprendemos la información. En el ámbito educativo, esta perspectiva destaca la importancia de un enfoque práctico y experiencial.

En definitiva a través de la tecnología de realidad virtual y sus entornos inversivos, es posible abordar procesos sensoriales y corporales. Los procesos cognitivos están directamente relacionados con la emoción (Chanes y Barrett, 2016; López Fernández Cao, 2008; Russell y Barrett, 1999).

### Una propuesta sensorial y conectada con el entorno

La propuesta que aquí se presenta se ha desarrollado con estudiantes de último curso del grado en Bellas Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Se ha trabajado en grupos de 3 a 5 estudiantes con un total de 60 participantes en diferentes sesiones. Con esta propuesta de trabajo se pretende abordar desde la práctica y activación corporal una conexión sensorial con el propio espacio que incluye las aulas y otros espacios de la Facultad. Todo ello desde una perspectiva inmersiva, dejando a un lado propuestas fotográficas o limitantes.

Para la realización de la actividad se ha utilizado un smartphone como visor y para la grabación una cámara de grabación 360° capaz de realizar tanto fotografía como video en 360°. Posteriormente para su visionado se ha empleado un ordenador y dispositivos para RV tipo *cardboard*. Estos dispositivos permiten visualizar fotografías y videos 360° con smartphones compatibles.

La propuesta planteada está pensada y dividida en varias fases de trabajo. El objetivo es aprender principios de grabación inmersiva, al tiempo que se promueven procesos de cognición espacial vinculados con el espacio tridimensional. Con ello se propone la siguiente actividad de visionado y grabación de video 360° inmersivo al tiempo que se fomenta el trabajo grupal.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.161>

El objetivo de esta actividad es ayudar a comprender y activar el espacio que nos rodea y también indagar en los principios de grabación en formatos inmersivos. Estos formatos pueden resultar complejos, si no se ha experimentado con anterioridad, de ahí que el visionado previo pueda ayudar a las estudiantes a la planificación de una grabación.

## Planteamiento de la propuesta

El planteamiento de la actividad requiere la constitución de grupos de trabajo entre las asistentes. Tras la constitución de los grupos de trabajo deben establecerse los objetivos de trabajo grupales y definir la idea narrativa que se abordará.

Los equipos de trabajo deben definir la idea narrativa que desean transmitir con el video inmersivo. Además, en esta fase también se debe establecer cómo se situará la cámara de grabación y si permanecerá quieta o en movimiento. Además, determinarán que y quienes saldrán en la grabación, así como el espacio donde se llevará a cabo.

Previamente a la grabación se deben preparar bocetos adaptados la tridimensionalidad del espacio donde se realizará la grabación. En particular, una de las indicaciones claves es tratar de trabajar el entorno en sus 360° y no limitar las acciones principales en una zona concreta. Estos bocetos deben fomentar el uso global de los 360 grados y alejarse a las limitaciones a pequeños encuadres. Incluso, si resulta conveniente incluir zonas con información secundaria a esta narrativa.

Además, resulta imprescindible planificar el escenario en el que se realizará la grabación donde se desea capturar el video 360° previamente a la grabación. Teniendo en cuenta que se debe considerar factores como la iluminación, el sonido y posibles obstáculos que podrían afectar la experiencia de visualización del contenido.

## Grabación y activación del entorno

La fase de grabación requiere de la planificación previa que se emplea para agilizar la grabación. Pero ha de tenerse en cuenta que en esta fase puede haber variaciones con respecto de lo planificado al ubicar los agentes en el espacio de grabación.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.161>

En el instante de grabación de la escena prediseñada es necesario controlar la totalidad del espacio en sus diferentes dimensiones. Teniendo en cuenta que este tipo de grabación inmersiva captura todos los ángulos posibles y no se limita a un encuadre. La ubicación de la cámara situada a la altura de los ojos en la mayoría de las ocasiones capturaba un ángulo más realista, pero al mismo tiempo capturaba muchos más movimientos del espacio. Sin embargo, colocar la cámara en un espacio cercano a la pared o esquina de un espacio, limitaba la acción a un ángulo mucho menor. Los primeros instantes sirven para adaptarse al material de trabajo y a su ajuste según lo planificado.

Previamente a la grabación es conveniente adecuar el entorno y retirar cualquier objeto no deseado con la intención de que no interfiera en la imagen. Para la grabación es necesario situar la cámara en el lugar previsto y tomar una grabación a distancia de duración determinada, para evitar aparecer en el video si no está planificado. Posteriormente de esa toma de video se puede editar con programas de edición como Adobe Premiere Pro o Photoshop. Estos programas permiten editar la imagen, pero también hacer cortes en la grabación para seleccionar el fragmento deseado y añadir títulos o créditos si fuera necesario.

En muchos casos durante estas fases y con la práctica múltiple de grabación se hacían conscientes de una mayor parte de dimensiones del espacio y no una excesiva atención sobre posibles encuadres centrales.

La fase de grabación en muchos casos sirve para ser consciente de la voluminosidad del espacio y la grabación múltiple en todos los ángulos al mismo tiempo y de forma constante. Esto suponía que debían esconderse en algún lugar de la escena, detrás de algún objeto y les impedía dirigir la mirada hacia el foco de grabación, con lo que eso conlleva. No había posibilidad de visionar como el escenario era cambiante a medida que se grababa la escena y esto era algo que no esperaban. Posiblemente por el hábito de grabación con el móvil u otros dispositivos donde se modifica el encuadre al mismo tiempo que se observa lo que acontece.

En muchos casos, la programación prevista tuvo que ser modificada ante las pruebas realizadas. Los múltiples factores mencionados con respecto de la grabación inmersiva afectaron a las escenas tal y como se habían planteado.

## Resultados

El trabajo con narrativas y la planificación escénica previa a la grabación contribuye a la comprensión de aquello que se quiere lograr. Posteriormente a la grabación es necesario revisar aquello grabado y analizar si ha sido un acercamiento adecuado o si pudieran hacer mejoras sobre los videos grabados. Si fuere necesario se podría repetir la grabación para mejorar algunos aspectos detectados durante el visionado.

Es importante que, durante el tiempo de visionado individual, posteriormente se ponga en común las cuestiones que pudieran ser mejorables así como un análisis de las dificultades y sugerencias de mejora de la propuesta inmersiva creada.

En esta práctica no es tan relevante el resultado formal como la práctica corporal y aprendizaje espacial que surge de ella. Siendo esta propuesta de investigación práctica relevante entendida como proceso, más allá de los resultados visuales. Sin lugar a duda, los resultados se derivan de la activación a la hora de grabar el proceso en el entorno tridimensional.

Algunos ejemplos trabajados muestran estructuras del espacio. En la Figura 1, se muestra un fotograma de uno de los videos grabados. En ella se observa como para delimitar el espacio se ha buscado la proximidad con un rincón del espacio. Esto es un recurso muy empleado en varias de las propuestas. Esto principalmente puede deberse a una sensación de control sobre aquello que aparece en la grabación. Fueron varias las propuestas que emplearon rincones por deberse a un intento de controlar lo que aparece en la imagen. Sin embargo esto en varias ocasiones ha provocado que las personas que aparecen en los videos estén muy cerca del punto de grabación y por lo tanto de quien lo visiona.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.161>

Figura 1. Captura de video 360. Fotografía de la autora

La Figura 2 muestra como en lugar de emplear un espacio abierto, optaron por un pequeño espacio, tal vez por esa misma intención de control. En este caso la acción sucede dentro de una taquilla, limitando los grados del entorno empleado a la frontalidad de la imagen inmersiva.



Figura 2. Captura de video 360. Fotografía de la autora

## Conclusiones

Los resultados de estas propuestas inmersivas se centran en el proceso, donde a través de la planificación y posteriormente la ubicación de los elementos en el espacio emergen procesos de cognición corporal que contribuyen a conectar espacialmente con lo grabado. Las dificultades por “completar” el espacio inmersivo les llevo a buscar alternativas o lugares espaciales donde pudieran controlar mucho más el proceso de grabación.

El uso de tecnologías de la inmersividad no contribuye a conocer el espacio 360°, son las aplicaciones las que permiten generar dinámicas que contribuyan a una activación corporal y sensorial global y conectada con el entorno donde tiene lugar. Resulta especialmente relevante en esta práctica el trabajo continuado sobre espacios tridimensionales en una escala 1:1. Este hecho hace que el cuerpo se sumerja en espacios inmersivos donde se pone de manifiesto la conexión con el espacio vivido.

En general las personas participantes mostraron un gran interés en trabajar con entornos inmersivos y aproximarse a las artes inmersivas. La creación inmersiva les resultaba de interés, posiblemente debido a que según manifestaron no habían trabajado con tecnologías inmersivas previamente y en general la mayoría no habían tenido contacto con el visionado inmersivo de estas experiencias.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.161>

## Referencias

- Antonio Jiménez, A. de, Villalobos Abarca, M., y Luna Ramírez, E. (2000). Cuándo y Cómo usar la Realidad Virtual en la Enseñanza. *IE Comunicaciones: Revista Iberoamericana de Informática Educativa*, 16 (Enero-Abril), 4.
- Ayala Pezzutti, R. J., Laurente Cárdenas, C. M., Escuza Mesías, C. D., Núñez Lira, L. A., Díaz Dumont, J. R., Ayala Pezzutti, R. J., Laurente Cárdenas, C. M., Escuza Mesías, C. D., Núñez Lira, L. A., y Díaz Dumont, J. R. (2020). Mundos virtuales y el aprendizaje inmersivo en educación superior. *Propósitos y Representaciones*, 8(1). <https://doi.org/10.20511/pyr2020.v8n1.430>
- Baños, R. M., Botella, C., Alcañiz, M., Liaño, V., Guerrero, B., y Rey, B. (2004). Immersion and emotion: Their impact on the sense of presence. *Cyberpsychology & behavior*, 7(6), 734-741. <https://doi.org/doi.org/10.1089/cpb.2004.7.734>
- Berkeley, G. (2020). *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Editorial Verbum.
- Chanes, L., y Barrett, L. F. (2016). Redefining the role of limbic areas in cortical processing. *Trends in cognitive sciences*, 20(2), 96-106. <https://doi.org/doi.org/10.1016/j.tics.2015.11.005>
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. (J. Claramonte, Trad.). Paidós.
- Gárgoles Navas, M. (2020). Deambulando por entornos inmersivos: La imagen 360°. En T. Raquejo Grado (Ed.), *El arte de corporeizar el entorno. Prácticas artísticas para una pedagogía del sentir* (pp. 113-133). McGrawHill.
- González-Zamar, M.-D., y Abad-Segura, E. (2020). Implications of virtual reality in arts education: Research analysis in the context of higher education. *Education Sciences*, 10(9), 225. <https://doi.org/doi.org/10.3390/educsci10090225>
- Grau, O. (2003). *Virtual Art: From illusion to immersion* (G. Custance, Trad.). MIT press.
- López Fernández Cao, M. (2008). Cognición y emoción: El derecho a la experiencia a través del arte. *Pulso*. <http://hdl.handle.net/11162/76065>
- Marrero Galván, J. J., y Hernández Padrón, M. (2022). La trascendencia de la realidad virtual en la educación STEM: Una revisión sistemática desde el punto de vista de la experimentación en el aula. *Bordón: Revista de pedagogía*, 74(4), 45-63.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.7.161>

- Milgram, P., y Kishino, F. (1994). A taxonomy of mixed reality visual displays. *IEICE TRANSACTIONS on Information and Systems*, 77(12), 1321-1329.
- Ocete, G. V., Carrillo, J. A. O., y González, M. Á. B. (2003). La realidad virtual y sus posibilidades didácticas. *Etic@ net: Revista científica electrónica de Educación y Comunicación en la Sociedad del Conocimiento*, 2, 12.
- Russell, J. A., y Barrett, L. F. (1999). Core affect, prototypical emotional episodes, and other things called emotion: Dissecting the elephant. *Journal of Personality and Social Psychology*, 76(5), 805-819. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.76.5.805>
- Slater, M. (2003). A note on presence terminology. *Presence connect*, 3(3), 1-5. [http://www0.cs.ucl.ac.uk/research/vr/Projects/Presencia/ConsortiumPublications/ucl\\_cs\\_papers/presence-terminology.htm](http://www0.cs.ucl.ac.uk/research/vr/Projects/Presencia/ConsortiumPublications/ucl_cs_papers/presence-terminology.htm)
- Villarreal, J. C. S. (2016). Realidad Virtual en la Educación el Próximo Desafío. *Journal of Science and Research*, 1(CITT2016), Article CITT2016. <https://doi.org/10.26910/issn.2528-8083vol1issCITT2016.2016pp57-61>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.145>

## Chucho Valdez y la Orquesta Irakere: antecedentes, influencias y aportes a la música cubana y al latin-jazz en Cuba

*Chucho Valdez and the Irakere Orchestra: background, influences and contributions to Cuban music and Latin-jazz in Cuba.*

**Silvano Roberto Herman Hernández**

Universidad de Jaén

[srhh0001@red.ujaen.es](mailto:srhh0001@red.ujaen.es)

Recibido 23/02/2023 Revisado 27/09/2023

Aceptado 19/10/2023 Publicado 30/10/2023

### Resumen:

El siguiente trabajo aborda acerca del latín-jazz en Cuba, basándose en el proceso de gestación y creación de la orquesta Irakere, dirigida por el reconocido pianista cubano Dionisio Jesús Valdez Rodríguez (Chucho Valdez). Se analiza los parámetros que influyeron en la creación de dicha orquesta, así como también, su sonoridad inigualable, la particularidad de su repertorio y la excelencia de todos sus integrantes, quienes en conjunto, realizaron grandes aportes musicales para contribuir al desarrollo del jazz, del latín-jazz y de la música cubana en general; rompiendo con muchos de los esquemas y estereotipos impuestos en esa época, llena de conflictos políticos y sociales, para de esta forma, poder dar paso a lo que hoy en día se conoce como latín-jazz cubano.

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Herman Hernández, Silvano Roberto (2023). Chucho Valdez y la Orquesta Irakere: antecedentes, influencias y aportes a la música cubana y al latin-jazz en Cuba. Afluir (Ordinario VII), págs. 65-74, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.145>

HERMAN HERNÁNDEZ, SILVANO ROBERTO (2023). Chucho Valdez y la Orquesta Irakere: antecedentes, influencias y aportes a la música cubana y al latin-jazz en Cuba. Afluir (Ordinario VII), octubre 2023, pp. 65-74, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.145>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.145>**Abstract:**

The following work deals with Latin-jazz in Cuba, based on the process of gestation and creation of the Irakere orchestra, directed by the renowned Cuban pianist Dionisio Jesús Valdez Rodríguez (Chucho Valdez). The parameters that influenced the creation of this orchestra are analyzed, as well as its unique sound, the particularity of its repertoire and the excellence of all its members, who together made great musical contributions to contribute to the development of jazz, Latin-jazz and Cuban music in general; breaking with many of the schemes and stereotypes imposed at that time, full of political and social conflicts, in order to give way to what is known today as Cuban Latin-jazz.

***Palabras Clave: Irakere, Latin-Jazz, Música afrocubana, Chucho Valdez***

***Key words: Irakere, Latin-Jazz, Afrocuban Music, Chucho Valdez***

*Sugerencias para citar este artículo,*

Herman Hernández, Silvano Roberto (2023). Chucho Valdez y la Orquesta Irakere: antecedentes, influencias y aportes a la música cubana y al latin-jazz en Cuba. *Afluir* (Ordinario VII), págs. 65-74, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.145>

HERMAN HERNÁNDEZ, SILVANO ROBERTO (2023). Chucho Valdez y la Orquesta Irakere: antecedentes, influencias y aportes a la música cubana y al latin-jazz en Cuba. *Afluir* (Ordinario VII), octubre 2023, pp. 65-74, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.145>

## Introducción

Si hablamos de música y de músicos cubanos, hay muchos nombres que deben mencionarse, ya que a través de los años han existido figuras que han marcado una pauta, un antes y un después, en la historia de la música cubana. Pero si se habla de jazz afrocubano o de latín jazz en Cuba, es necesario mencionar a Dionisio Jesús Valdez Rodríguez ``Chucho Valdez`` y la orquesta Irakere, la cual fue oficialmente fundada por el mismo en el año 1973, jugando un papel fundamental en el desarrollo de la música cubana, afrocubana y el latín-jazz, desacralizando el papel de los instrumentos musicales dentro del concepto narrativo a la hora de ser utilizados con determinadas funciones y en determinados géneros musicales. Incorporando elementos de frases cortas de vocablos que habían quedado provenientes de esa hibridez afrocubana, rompiendo así un poco con la división de música popular y música clásica existente en la época. Se puede decir que Irakere fue portadora de un sonido y una identidad adelantada para su tiempo, la cual sirvió como influencia y dejó como herencia sonora, recursos y enseñanzas que le abrieron un sendero a grupos cubanos tales como: Opus 13, Afrocuba, y Ng La Banda entre muchos otros.

## Contexto

Para llegar a entender un poco la grandeza y la hazaña realizada por Chucho Valdez en la creación de Irakere, debemos partir de la situación política de la época. El año 1973 se encuentra inmerso dentro de lo que se denominó en Cuba como Quinquenio Gris o el Pavonato como también solía decirse. Según (Ambrosio Fornet, 2007) en este período se intentó despojar del poder a todos aquellos grupos que hasta aquel entonces habían impuesto su predominio en el campo de la cultura y que por lo visto no eran, salvo algunas excepciones, políticamente confiables. Únicamente se salvaron, aunque con facultades bastante reducidas, los que pertenecían a instituciones autónomas encabezadas por figuras prestigiosas, como eran Casa de las Américas y el ICAIC. En esta época se impuso una política cultural por decreto y otra complementaria, de exclusiones y marginaciones, convirtiendo al campo intelectual en un páramo, por lo menos para los portadores del virus del diversionismo ideológico y para los jóvenes proclives a la extravagancia, es decir, para todos aquellos aficionados a las melenas, el jazz, los Beatles y los pantalones ajustados, así como a los Evangelios y los escapularios. En ocasiones llegando hasta a encarcelar a quién no respondiera a el pensamiento político e ideológico impuesto por el gobierno en esa época.

## Antecedentes

### Mario Bauzá

Mario Bauzá fue un músico cubano que alcanzó todas las metas profesionales que se propuso, al entrar al lugar más sagrado de la élite de las bandas de swing de New York, por la fortaleza de sus habilidades musicales y de su disciplina personal. A lo largo de los años treinta, tocó el saxofón y la trompeta con las orquestas de Noble Sissle, Don Redman, Cab Calloway y Chick Webb, entre otros, y en el circuito de discotecas del Norte más prestigioso de la ciudad que incluía el Savoy Ballroom y el Cotton Club. Chick Webb designó a Bauzá como líder de banda, en cuya capacidad él delegaba partes, seleccionaba números, elegía arreglistas y creaba listas de canciones. Claramente, Bauzá prosperó en la meritocracia musical que subyacía a la familia de élite de las orquestas de swing negras norteamericanas basadas en Nueva York. A pesar de todo el éxito obtenido, Bauzá observó la falta de representación de los músicos latinos negros en la música que él consideraba impensable sin su contribución. Cada vez que las veía, observaba que las bandas latinas eran blancas como una azucena o algo parecido a eso. Los músicos latinos negros no tenían oportunidad en esas bandas.

El deseo urgente de representación y la lucha por un reconocimiento músico-expresivo y por opciones económicas auto-reguladas empezó con un análisis que ya no veía las asimetrías existentes en los términos binarios del racismo de los Estados Unidos. Esto lo conlleva a crear conjuntamente con Francisco Pérez Gutiérrez, Fran Grillo o ``Machito`` the Machito band and his afro-cubans (La Banda Machito y sus afro-cubanos). Bauzá y Machito organizaron esta orquesta para presentar una nueva forma de música que mezclaba elementos afro-cubanos y de jazz. En la misma, Bauzá, como director musical, acentuaba los elementos de la percusión, las sensibilidades rítmicas y las orientaciones métricas de la música de baile cubana y ponía en primer plano su predisposición de élite. Según (Jairo Moreno 2011), Bauzá logra un matrimonio de las dos músicas: el jazz y la música afrocubana, dado que el ritmo estaba asociado con la música afrocubana, a la improvisación vocal e instrumental, como también otros marcadores músico-culturales afrocubanos como la llamada-y-respuesta. Igualmente, le dio buen uso a su vasto conocimiento y dominio sin acento de los idiomas del jazz, adquiridos en los círculos de swing mientras que la orquestación y la armonía estaban asociadas con el swing norteamericano negro.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.145>

A principios de los años cuarenta, Machito y sus afrocubanos se habían establecido como el ensamble latino predominante en la ciudad de Nueva York y para mediados de los años cuarenta se mantenían en el Palladium, en la calle 54, donde músicos de jazz de los alrededores de la calle 52 iban a verlos todo el tiempo. Los más reconocidos del mundo del jazz tocaron y/o grabaron con la orquesta de Machito bajo la dirección musical de Bauzá: Charlie Parker, Dexter Gordon y Doc Cheatham, entre otros. Se le atribuye además, la creación del primer tema de jazz afrocubano, con una composición realizada en 1943 que se llamó ``Tanga´´. La táctica de Bauzá y Machito había funcionado. Mientras tanto, Gillespie había reunido una Big Band para la que buscó, en 1947, un conguero (una idea que recuerda haberle mencionado a Bauzá en una fecha tan temprana como 1938).

### **Chano y Dizzy**

Luciano “Chano” Pozo y John Birks “Dizzy” Gillespie. Fue el propio Mario Bauza quién le presentó a Chano Pozo a Dizzy Gillespie en el año 1947. La relación de estos dos grandes músicos fue, aunque muy corta por el fallecimiento temprano de Chano Pozo en el 1948, muy especial. Se dice que Chano chapurreaba para decir que Dizzy no hablaba español ni él inglés, que se comunicaban en africano. Según (Jairo Moreno, 2011) La barrera lingüística entre los dos hizo de Pozo objeto del ventriloquismo de Gillespie. El hecho de que suministrara las palabras en un inglés grotescamente roto y con acento, habla claramente del control estructural de Gillespie sobre su relación y de la subordinación de Pozo. Las dinámicas que circundaban sus distintos campos de experticia musical eran más sutiles, como se puede ver en la manera en la que Dizzy caracterizaba las habilidades de Chano. Con una mezcla distintiva de paternalismo y de admiración desenfrenada, pues se dio cuenta de que Chano fue el primer intérprete de conga que tocó con una banda de jazz y era inusual que lo hiciera de forma comprensiva. Chano, quien no sabía leer música, fue rápidamente instruido por Dizzy sobre la subdivisión rítmica apropiada de un sentimiento de jazz. Chano no era un compositor, pero sí un africano de pura cepa, conocía todas las sectas, los Nañingo, los Santos, los Arará y todas las cosas africanas de Cuba, y las conocía a fondo. Gillespie, sentía sin duda un respeto profundo por Pozo y un deseo por acceder al archivo de conocimiento que él notaba se había perdido para los norteamericanos negros. Se le atribuye a la unión de Chano y Dizzy, un papel fundamental en la creación del latín-jazz, y se toma como referencia un tema compuesto por ambos dos ``Manteca´´.

## Chucho Valdez

“Chucho Valdés” o simplemente “Chucho”, nació en La Habana, Cuba el 9 de octubre de 1941. Es un pianista, compositor y arreglista cubano. Ha recibido seis premios Grammy y cuatro Latin Grammy, y es considerado la figura más influyente del jazz afrocubano moderno. Su padre, Bebo Valdés, fue un pianista, director de orquesta, compositor y arreglista seminal, considerado uno de los músicos más influyentes de la música cubana antigua. A la edad de tres años, Chucho comenzó a tocar el piano y a reconocer melodías de oído. A la edad de nueve años, comenzó sus estudios formales de música clásica rodeado de músicos de renombre que visitaban a menudo la casa de su padre. En 1952, Bebo Valdés grabó “Cubano”, uno de los pocos discos de jazz que se hicieron en Cuba en ese momento. Este disco producido por el empresario norteamericano Norman Granz, es considerado una histórica sesión de grabación que colocó a Bebo como figura clave de la fusión entre el jazz y la música cubana. La sesión de grabación contó con “Con Poco Coco” original de Bebo, que luego fue etiquetada como descarga cubana. En 1959, Chucho debutó con la Orquesta Sabor, dirigida por su padre y considerada una de las más grandes agrupaciones de la historia de la música cubana moderna. Cuando Bebo Valdés salió de Cuba en 1960, se le pidió a Chucho que continuara con los deberes de su padre como pianista y director musical de la banda de la casa en el Tropicana Night-club. En 1963, Chucho se unió a la Orquesta del Teatro Musical, donde conoció a los guitarristas Leo Brower, Carlos Emilio Morales y el saxofonista Paquito D’ Rivera. Un año después Chucho grabó sus dos primeros discos titulados Jazz Nocturno y Guapachá en La Habana. En 1967, Chucho pasó a formar parte de la aclamada Orquesta de Música Moderna de Cuba. Según lo descrito por el musicólogo Leonardo Acosta, el conjunto trató de tocar jazz a pesar de las políticas del nuevo gobierno que prohibían la reproducción de cualquier música de los Estados Unidos. Mientras aún era un miembro activo de la Orquesta de Música Moderna, Chucho comenzó a escribir música original, ensayar y experimentar con otros miembros de la banda. Incorporaron los tambores batá y otros instrumentos de percusión cubanos, así como la adición de una sección de vientos. Fue durante este tiempo que Chucho ejerció su creatividad diversificándose en configuraciones de grupos pequeños junto a algunos de los mejores músicos de jazz de Cuba. Entre ellos, el trompetista Arturo Sandoval, el saxofonista Paquito D’ Rivera, el guitarrista Carlos Emilio Morales, el bajista Carlos del Puerto, los bateristas Enrique Plá y Bernardo García, el trompetista Jorge Varona y el percusionista Oscar Valdés. Fue Valdés quien introdujo por primera vez el dialecto yoruba como vocalista. Entre los miembros de Irakere, la musicalidad, la creatividad y la confianza a lo largo de los años llevaron al logro de un sonido grupal muy cohesionado. En 1973, animado por Paquito D’ Rivera, el grupo se funda oficialmente como Irakere.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.145>

## Irakere

En lengua mandinga Irakere significa enredo, vegetación, un bosque impenetrable, en otros casos también significa bola de cañón o la punta del objeto con el que el rey Yoruba se sacude los insectos e incluso se dice que a una zona boscosa donde se tocaba mucha percusión también se le atribuía este nombre. Al principio, el gobierno no apoyó oficialmente Irakere, principalmente debido al hecho de que varios de los miembros fundadores de la banda habían tocado previamente con la Orquesta de Música Moderna de Cuba, un conjunto popular posrevolucionario que intentó preservar la música de jazz en la isla. Para justificar políticamente la existencia de la banda, Irakere se promocionó como un grupo experimental, explorando aún más la combinación única de raíces europeas, latinas y africanas que informa la tradición musical cubana. Para ese fin, Irakere tenía dos repertorios separados. Uno se centró en la música popular cubana para bailar, el otro en música de concierto para ser apreciada por oyentes serios. El grupo poseía la habilidad de interpretar ambos repertorios contrastantes al más alto nivel emocional y técnico. A pesar de la lucha inicial de Irakere como una banda no oficial sin apoyo financiero del gobierno, la reputación del grupo se extendió rápidamente entre los locales porque su sonido atrajo a oyentes de una variedad de orígenes raciales, sociales e intelectuales. Irakere pronto desarrolló una amplia base de fans. Una característica definitoria del grupo fueron los pasajes altamente complejos y explosivos interpretados por la sección de vientos de Irakere. El público quedó asombrado por el nivel de técnica y precisión de las líneas de trompeta influenciadas por el bebop, integradas con patrones rítmicos afrocubanos tocados en instrumentos de percusión cubanos tradicionales. Las improvisaciones de los trompetistas estaban influenciadas por el vocabulario de jazz de los íconos del jazz estadounidense. Basado en la discusión del autor con el difunto saxofonista Carlos Averhoff, miembro fundador de Irakere, estas influencias incluyeron a los saxofonistas Charlie Parker, John Coltrane, Michael Brecker y Sonny Rollins, así como a los trompetistas Dizzy Gillespie, Clifford Brown y Freddie Hubbard. Chucho e Irakere obtuvieron entonces el estatus oficial y el apoyo financiero les permitió continuar explorando nuevas ideas musicales. La palabra “jazz” apenas se mencionó al describir los antecedentes de la banda porque era contraria a las políticas del gobierno con respecto a la cultura musical cubana. En cambio, se promovieron los instrumentos de percusión únicos, las letras en dialectos africanos y los ritmos de la música popular cubana. Las primeras excursiones internacionales de Irakere se realizaron a países socialistas políticamente alineados con Cuba. Con el tiempo, también se permitieron actuaciones en países capitalistas. En 1978, Columbia Records ofreció un contrato al gobierno cubano para llevar a Irakere a los Estados Unidos para una gira por diecinueve ciudades y la oportunidad de grabar un álbum. Como parte de esta gira la banda debutó en el

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.145>

Carnegie Hall el 30 de junio de ese año. Un año después, Irakere ganó el primer Grammy en la categoría de “Mejor Grabación de Jazz Latino” por el álbum Irakere, grabado en vivo en el Festival de Jazz de Newport. En 1980, Irakere fue nuevamente nominado para el álbum Irakere II, aumentando aún más su reconocimiento internacional y abriendo aún más oportunidades para que el grupo viaje y actúe. Durante más de veinte años, el grupo fue reconocido con un nivel de respeto igual al de los íconos del jazz estadounidense mundialmente aclamados. En la música cubana, la sección de trompetas de Irakere demostró una sincronización sin precedentes como unidad y una técnica instrumental virtuosa. El estilo de escritura de Valdés, que explota la técnica virtuosa y el fraseo de precisión junto con la melodía y armonía del jazz y los ritmos afrocubanos, se ha convertido en un elemento principal en el sonido distintivo del jazz cubano. Los pasajes de trompeta en piezas como Changó y Estela, Peter and Ronnie, ejemplifican este concepto. La capacidad de ejecutar dichos pasajes y de improvisar de manera similar podría considerarse representativa de un estilo de interpretación idealizado y refleja las aspiraciones de un típico trompetista de jazz en Cuba. El nivel de disciplina y talento resultó en una de las secciones de trompetas más rompedoras de la historia de la música popular cubana.

Bajo la dirección de Oscar Valdés, la sección de percusión de Irakere mostró ritmos sacros y seculares afrocubanos, así como cantos religiosos cantados en el dialecto yoruba. Chucho y Oscar, investigaron sobre las tradiciones musicales yoruba, incluidos los instrumentos sagrados como el arará, la yuka y los tambores batá utilizados en las ceremonias religiosas. Los músicos eran virtuosos de vanguardia, experimentaron con la integración de sonidos electrónicos y acústicos, que combinaron con éxito con la música bailable popular cubana y el jazz afrocubano para crear un nuevo sonido contemporáneo, Irakere se convirtió en el único grupo cubano capaz de interpretar diversos estilos musicales y desafiantes repertorios con un nivel de técnica y destreza sin precedentes, mezclando percusión folclórica e instrumentos electrónicos con géneros musicales como el jazz, el funk, el rock y la música bailable cubana.

## Conclusiones

El personal inicial de Irakere era Chucho al piano, Paquito D´ Rivera a los saxofones alto y barítono, Carlos Averhoff al saxo tenor y flauta, Arturo Sandoval y Jorge Varona a las trompetas, Carlos Emilio Morales a la guitarra, Carlos Del Puerto al bajo, Bernardo García y Enrique Plá en batería, Oscar Valdés y Armando Cuervo en percusión y voz y Jorge ``El Niño`` Alfonso y Lázaro ``Tato`` Alfonso en percusión. Composiciones y arreglos que caracterizaron el sonido de la primera generación de músicos de Irakere fueron ``La Misa Negra``, ``Bacalao con Pan``, ``Adagio de Mozart``, ``Juana 1600`` y ``Cien Años de Juventud``, composición escrita especialmente para Arturo Sandoval y Jorge Varona.

La música de Chucho cruzó múltiples fronteras culturales y estilísticas. Experimentó con los elementos tradicionales de la música afrocubana, intentando conscientemente modernizar la música popular en Cuba. Buscó más allá del ámbito de los géneros folclóricos cubanos, ya que la banda también exploró el swing, el bebop, el rock, el funk, la samba brasileña, el tango argentino y muchos más que no estaban necesariamente regidos por el concepto de la clave. Este enfoque ilimitado hacia el ritmo fue una de las características que llevó la música cubana de los confines de la danza al escenario de los conciertos. Esto es paralelo al crecimiento artístico del jazz estadounidense, donde el baile swing dio paso al bebop, la fusión y las obras de conciertos extendidas para la sala de conciertos. El éxito de Irakere también fue significativo e influyente en Cuba. El sonido y el estilo únicos de la banda continuaron influyendo en los "conjuntos" de Cuba durante las décadas de 1980 y 1990. Surgieron diez bandas nuevas dirigidas por ex miembros de Irakere en todo el país, aplicando el concepto de Chucho Valdés de mezclar raíces afrocubanas y jazz estadounidense. Algunos grupos eran bastante similares a todos estrellas de Chucho, mientras que otras bandas como Afrocuba, Habana Ensemble, NG La Banda, Perspectiva, Klimax, Maraca and his New Vision, Opus 13 y el Grupo Proyecto de Gonzalo Rubalcaba fueron más innovadoras. Todos estos grupos ayudaron a promover a Cuba como un contribuyente serio en la escena mundial del jazz.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.145>

## Referencias

- Fornet, A. (2007). El Quinquenio Gris: revisitando el término. *Casa de las Américas*.
- Moreno, J. (2011). Bauzá -Gillespie-música latina/Jazz: diferencia, modernidad y el Caribe Negro (University of Pennsylvania).
- Salvent, A. H. A Study of Afro-Cuban Jazz as Pioneered by Chucho Valdés and the Group Irakere (Doctoral dissertation, University of Miami).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.140>

## Composición experimental y empírica en base a la escala pentatónica

### *Experimental and empirical composition based on the pentatonic scale*

**Elisa Rodríguez Gordo**

Universidad de Jaén

[erg00057@red.ujaen.es](mailto:erg00057@red.ujaen.es)

Recibido 23/07/2023 Revisado 27/09/2023

Aceptado 27/09/2023 Publicado 30/10/2023

### Resumen:

En base a la experimentación, en este artículo se van a exponer los métodos por los cuales se ha llevado a cabo una composición, siendo la base de la creación la escala pentatónica de la escala de blues mayor. El interés de esta creación se va a destacar en la forma en la que se van presentando las distintas notas y cómo combinan entre ellas en relación a diferentes sonidos, tesituras varias y distintos instrumentos. La combinación de todos ellos y el uso esporádico de la aleatoriedad, nos va a mostrar las posibilidades de este tipo de escalas y las dificultades que muestran este tipo de composiciones, en relación a su utilización y a las relaciones interválicas y armónicas. Este artículo va a ser el resultado del producto musical de una composición justificada como creación experimental.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Rodríguez Gordo, Elisa (2023). Composición experimental y empírica en base a la escala pentatónica. Afluir (Ordinario VII), págs. 75-88, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.140>

RODRÍGUEZ GORDO, ELISA (2023). Composición experimental y empírica en base a la escala pentatónica. Afluir (Ordinario VII), octubre 2023, pp. 75-88, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.140>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.140>**Abstract:**

Based on experimentation, in this article we are going to expose the methods by which a composition has been carried out, being the basis of the creation the pentatonic scale of the major blues scale. The interest of this creation will be highlighted in the way in which the different notes are presented and how they combine with each other in relation to different sounds, different tessituras and different instruments. The combination of all of them and the sporadic use of randomness, will show us the possibilities of this type of scales and the difficulties that show this type of compositions, in relation to its use and the intervallic and harmonic relations. This article will be the result of the musical product of a composition justified as an experimental creation.

***Palabras Clave: Composición, Experimental, Pentatónico, Aleatoriedad***

***Key words: Composition, Experimental, Pentatonic, Randomness***

*Sugerencias para citar este artículo,*

Rodríguez Gordo, Elisa (2023). Composición experimental y empírica en base a la escala pentatónica. Afluir (Ordinario VII), págs. 75-88, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.140>

RODRÍGUEZ GORDO, ELISA (2023). Composición experimental y empírica en base a la escala pentatónica. Afluir (Ordinario VII), octubre 2023, pp. 75-88, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.140>

## Introducción

En los últimos años, del mismo modo en que ha cambiado en el resto de las artes, la música ha evolucionado en los procesos creativos. Lejos del período de la práctica común, en el movimiento moderno musical se han establecido novedosos sistemas de composición que se alejan de las relaciones armónicas y funcionales que se conciben comúnmente como acertadas, con la aparición de la música postonal. La música académica contemporánea rompe con los cánones musicales establecidos y ofrece nuevas formas de creación musical. Entre ellas se encuentra el Conceptualismo, el cual se centra más en el entorno que en la propia musicalidad, la Música electrónica, que busca un sonido puro que interactúe con el equipo sonoro en sí, la Nueva simplicidad, la cual pretende una interacción más fácil con la audiencia, o la Libre improvisación, sin reglas previamente establecidas, ni acordes o melodías determinadas.

Sin lugar a duda, todas estas corrientes contemporáneas son muy utilizadas hoy en día, tanto que se celebran Festivales de música contemporánea muy reconocidos, los cuales reúnen a compositores e intérpretes de todo el mundo. No obstante, para el reconocimiento de numerosos procesos creativos, se requiere de una concreción de los recursos metodológicos para que esa creación quede integrada dentro de la música de vanguardia.

La realización de este artículo viene a destacar los procesos llevados a cabo en una creación musical experimental. El estilo de composición musical se acerca a la vanguardia, dado que procura innovar con elementos y procedimientos desafiantes y originales. Asimismo, presenta características de la música concreta, tratando el sonido en un soporte, combinando y alterando la estructura auditiva. En la composición, lejos de la perfección, se busca un desafío artístico y personal que sea capaz de suscitar algo en el oyente o provocar alguna reacción en el público, siendo este artículo el resultado de dicha composición.

## Metodología

En este artículo van a desarrollarse distintos métodos de realización. Para la tarea de investigación se va a llevar a cabo una metodología de tipo cuantitativa basada en la experiencia, cuya finalidad es determinar relaciones entre el objeto a estudiar. Por tanto, se va a experimentar en base a una observación controlada de las muestras de la composición acerca de cómo se desarrolla la escala pentatónica ejecutándose de forma simultánea.

Este artículo va a estar fundamentado en la ciencia empírica dado que la composición en la que está basada la creación experimental que da soporte a este artículo es una producción sonora creada por la autora del mismo artículo. Asimismo, la interpretación de todos los instrumentos de la grabación es ejecutada por la misma autora. Para mayor evidencia sonora respecto al artículo, se va a añadir un enlace con la composición de la creación experimental realizada.

Como recurso metodológico para integrar la creación al proceso de investigación, se va a llevar a cabo a través de la observación y la práctica artística. La observación va a ser directa del fenómeno auditivo, basado en el estudio de pruebas hasta dar con el resultado que se pretende reflejar. Como punto de partida de la creación experimental en base a la investigación se va a tener la práctica, asumida a su vez por una técnica de autoobservación, y un registro de la misma. Además, se va a realizar una reflexión de la práctica, con base en el análisis del registro de la práctica artística.

## Instrumentos y resultados

Como instrumentos para llevar a cabo esta investigación se va a utilizar un micrófono para recoger el resultado de la creación artística. A través de este medio se va a poder evaluar el producto final de la experimentación. Los resultados obtenidos en esta investigación van a ser reflejados en este artículo como reflexiones o discusiones a los que se enfrenta el autor durante el proceso creativo. En efecto de las cuestiones técnicas llevadas a cabo en esta creación experimental, se va a concretar que se requiere de una cierta concreción para el desarrollo de las distintas voces a pesar de estar fundamentadas en la aleatoriedad. El uso del concepto del azar puede ser diferente para el desarrollo en obras distintas de compositores con ideas opuestas. En este caso, para hacer uso de la aleatoriedad, se ha fundamentado en ciertas pautas, entre las cuales la primordial ha sido el uso exclusivo de las notas de la escala pentatónica de la escala de

blues mayor (reb-mib-solb-lab-sib-reb). A raíz de estas cinco notas, se predispone una combinación de voces basadas en una estética con finalidad poética. La unión de dichas voces puede resultar compleja, por lo que otro requisito en la composición es mantener el estilo musical que se pretende crear con esta pieza. Se va a tratar de sustentar esta condición en medida de lo posible, teniendo en cuenta las dificultades que presentan la afinación de este tipo de escalas, quedando la afinación en ratios justos de la siguiente manera: 24:27:32:36:40:48.

Se va a poner en marcha el estudio del caso de la aplicación de esta creación en el ámbito experimental con el objetivo de conocer procesos compositivos en base a la aleatoriedad, justificada por el uso de la escala pentatónica de la escala de blues mayor.

## Desarrollo

Ante la discusión de la concepción de «investigación en las artes», dada la naturaleza de este artículo, se va a destacar el tema de la investigación basada en la práctica en el campo de la música. Puesto que el asunto llevado a cabo en este artículo refleja un punto de vista reflexivo e investigador, se puede aclarar que se va a desarrollar actividad artística fundamentada en la investigación. Acerca del campo de la música, hasta hace relativamente muy poco no ha habido apenas discusión en el ámbito de la investigación basada en la práctica. Esto deviene en que en los últimos quince años se han ampliado los debates en relación a la concepción tanto filosófica como teórica y política en torno a los aspectos más internos de las artes visuales y el diseño. Así pues, la práctica como investigación ha sido un tema mucho más recurrente en conferencias sobre investigación artística, quedando así reflejadas en artículos de revistas especializadas en este campo, impulsando asimismo al debate de dicho tema (Borgdorff, 2012).

En esta indagación basada en una creación experimental musical, catalogada como investigación para las artes según Borgdorff (2012), se aplica el mismo arte como un objetivo para descubrir una práctica o desarrollar instrumentos que concreten un tipo de arte. Siendo, por tanto, los métodos utilizados para la creación experimental unas técnicas ampliadas, se puede concluir que el estudio de este caso está basado en la práctica artística. Asimismo, esto da a saber que se trata de una «perspectiva instrumental» de la investigación, dado que se necesita de una serie de herramientas y el conocimiento de los materiales para llevar a cabo el proceso creativo para que tenga significado el producto artístico final.

Para contextualizar el ámbito de trabajo manejado en la creación experimental, se van a evidenciar algunas materias de estudio de la música que se han tratado o que influyen directamente en la forma de construcción musical. En primer lugar, la música aleatoria, proceso relacionado con el azar, es generada por secciones basadas en la improvisación, desarrollando así una interpretación propia basada en la creación misma del autor. Según el músico polaco Lutoslawski (2014), es posible definir la estética compositiva de un músico a través de aspectos como la actitud filosófica que adquiere al incorporar signos aleatorios en sus piezas. Asimismo, define el estilo como un «fenómeno en el que puede plasmarse un auténtico resultado sonoro». Podría esta postura artística ocasionar un problema al ser una creación indeterminada, en la cual se manifiesta que «la música aleatoria es la antítesis de la forma, una amorfa disposición de la negación del hacer artístico». No obstante, se considera como un método de composición que solo puede ser defendido sobre la creación artística en concreto, entendiéndose por tanto la subjetividad sobre cualquier juicio a cerca de la obra misma.

La aleatoriedad está estrechamente vinculada a la casualidad y la incertidumbre. Las circunstancias que nos llevan a una situación casual no pueden ser definidas, y por tanto surgen factores que no pueden ser identificados de una forma clara, quedando así este aspecto fuera de control. Así también, el conocimiento seguro de los aspectos a tratar aporta una firme concepción de la materia puesto que son términos conocidos. No obstante, en el azar no quedan establecidos unos conceptos previos, y por tanto no se pueden anticipar los resultados del suceso (Ceferino Antonio García, 2020).

Así pues, y en función de lo hasta aquí establecido, se va a fundamentar este contexto en unos parámetros de observación y experimentación, concretando detalles de técnica y estilo en el modo compositivo que abarca la aleatoriedad y la improvisación.

Con el propósito de esclarecer aún más el estilo compositivo de la creación experimental objeto de estudio de este artículo investigativo, se va a aclarar el modo musical empleado en dicha composición. En la etnomusicología, un campo de estudio enfocado en investigar músicas, según Pelinski (2000) con el objetivo de entender estructuras musicales y así llegar a comprender el conocimiento y significaciones del ser humano, se formulan hipótesis y generalizaciones sobre el modo en que la música conforma la cultura.

A raíz del uso de la escala pentatónica en esta composición y para clarificar conceptos, la categorización de dicha escala está basada en un número de cinco sonidos, siendo por tanto una escala pentatónica, y formada en una disposición interválica mayor. Así pues, se va a referir la catalogación de esta en función de los semitonos en los que se dispone, considerándose desde un punto de vista etnomusicólogo como una escala pentatónica anhemitónica, conformada por tonos enteros e intervalos de tercera.

En el cuerpo de este artículo se ha querido destacar los elementos compositivos que se han utilizado para llevar a cabo la creación experimental basada en la escala pentatónica.

La construcción de esta escala pentatónica aplica el esquema de intervalos de tono-tono y semitono-tono-tono y semitono. Desde re bemol el resultado es re bemol-mi bemol-sol bemol-la bemol-si bemol, siendo así una pentatónica de la escala de blues mayor en el modo V, también conocida como escala yo, recurrente en la música japonesa o las canciones folclóricas y populares, característica por su sonido brillante. Corresponden a las teclas negras del piano, y su trasposición a las teclas blancas es sol-la-do-re-mi.

La composición está formada por un total de trece pistas, interpretadas por distintos instrumentos, siendo el piano, violín y violonchelo. En cada una de ellas se utilizan unos recursos distintos, y se muestran incorporando las voces progresivamente y en momentos determinados, variando tesituras y estructuras melódicas e interválicas. Se establece en una base rítmica de cuatro tiempos, cuyo tempo es la negra igual a sesenta.

En la primera pista se muestra la base de la composición, cuya duración abarca toda la pieza. Se trata de unas octavas de re bemol en el registro más grave del piano que avanzan a un registro medio. Se ejecutan en duración de blancas al principio, que van acelerando el tempo a negras con la incorporación de otros acordes. Esta base, que va a sonar durante toda la pieza, está formada por un acorde para cada tempo de negra, manteniendo en la primera parte la octava de re bemol, en la segunda parte una quinta justa re bemol-la bemol, y resuelve con el la bemol, y sol bemol en la última parte. Todas estas notas se ejecutan siendo mantenidas con el pedal del piano, acabando al final del clip con dos redondas de la tónica de la escala (re bemol).

En la segunda pista, ejecutada por el piano, se escuchan continuamente a ritmo de blancas la quinta justa de re bemol-la bemol, sostenida también por la pedal. En este caso el clip de sonido comienza unos segundos más tarde que el anterior, cuando ya se han escuchado las progresiones de las octavas, empezando justo el equivalente a un compás antes de la base de la composición. Finaliza la pista con el anterior clip, haciendo un unísono de re bemol, creando un ambiente de suspensión gracias al uso de la pedal.

El audio tres se estructura con una ejecución más extendida en el tempo, interpretando el piano acordes de una tercera mayor, entre sol bemol-si bemol. Este acorde aparece en lo que correspondería a cada dos compases, no obstante, el resultado de la interpretación puede resultar como un apoyo ya que el sonido persiste debido al uso continuado del pedal.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.140>

La particularidad que presenta este clip, es que el acorde se ejecuta en la tercera parte del compás, correspondiendo así a la subdivisión semifuerte del tempo. Por tanto, puede crear la sensación de deslizamiento en el tempo, ya que como norma suele ejecutarse esta parte del compás moderadamente acentuada. El clip comienza en el segundo veinte de la composición, y se mantiene hasta prácticamente el final.

El cuarto audio está basado en la aleatoriedad, interpretado también por el piano. Se ejecuta en la primera parte en una sucesión de notas progresivamente ascendentes. Como particularidad, aproximadamente hacia la mitad de la pista, se interpreta una serie de notas que corresponde a la bemol-si bemol-la bemol-sol bemol-mi bemol-re bemol. Esta sucesión de notas va a ser relevante en la composición, y puede por lo tanto considerarse un motivo destacable. Sucede a continuación con una serie de acordes y resoluciones de notas con carácter conclusivo, ejecutadas al azar.

La siguiente pista, de unos diez segundos de duración, se ejecuta al comienzo de la pieza y se conforma como una introducción a la composición en sí, mostrando una sucesión de las notas de la escala pentatónica a tratar en el registro más grave del piano. Suena de forma aislada, ya que el resto de piezas comienzan a continuación de este clip, tratado también con el pedal. En la edición, este clip se ha dispuesto casi al completo en la panorámica izquierda para así dar sensación introductoria, para crear una percepción más real del paso de las notas a través del tiempo.

El clip que continúa tiene un propósito similar al anterior. En esta ocasión, con la misma duración que el anterior, el piano ejecuta una sucesión de seis notas (re bemol) en el registro agudo, justo al final de la pista para así crear un carácter conclusivo de la composición. Al recaer en el primer grado da esa sensación de finalidad para cerrar la pieza, ayudándose de la edición que se muestra completamente en la panorámica derecha. Se pretende, por tanto, con estas dos últimas pistas crear una bóveda sonora que envuelva las interacciones musicales de suceden a lo largo de la pieza.

El audio siete se interpreta con el violonchelo. Se muestra aquí una pedal continua de la tónica, ejecutándose en el registro más grave posible del instrumento, como un bajo bordón. Se mantiene desde que da comienzo la ejecución de los acordes de la primera pista del piano hasta el final de la pieza. Este uso continuo del pedal aporta un carácter sustentador a la composición, y gracias al registro se puede concebir como un aliento cálido que arropa la creación experimental que acontece.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.140>

Del mismo modo que el anterior, se presenta la pista octava. Con el violonchelo haciendo uso del pedal como bordón, en este caso con la quinta justa (la bemol). Se matiza en que en este caso se ejecuta en una intensidad menor que la tónica (pista siete) para crear así una estructura que genere más estabilidad al oído.

Da comienzo la primera parte melódica a partir del segundo veinte de la composición. El violonchelo toma el protagonismo en este momento aportando un acontecimiento clave de musicalidad en la pieza. Basado en la aleatoriedad, el violonchelo ejecuta notas largas en el registro grave del instrumento. Antes de llegar a la mitad del clip, se interpreta la consecución de notas antes mencionadas, siendo relevante en la composición. En este caso se hace una pequeña alteración suprimiendo una nota de paso al final de la sucesión, quedando por tanto la bemol-si bemol-la bemol-sol bemol-re bemol. Posteriormente incide en el uso del si bemol, no muy presente en el resto de las voces, generando así pequeños instantes de tensión que resuelven en el uso de la quinta hacia el final del audio, que se da este antes de que concluya la pieza.

El siguiente audio, el número diez, es interpretado por el violonchelo, y se desarrolla en el centro de la pieza. Está generado por el elemento compositivo del azar, concluyendo en un total de tres intervenciones musicales las que componen este clip. La particularidad de este audio se enfoca en que solo se ejecuta una nota, siendo el si bemol. A ser la última nota de la escala pentatónica, tal como se ha mencionado anteriormente, provoca un incremento de la tensión, generando así una sensación de incertidumbre. No obstante, y debido al uso de dicha escala, la armonía que se genera no resulta disonante.

El clip consecutivo tiene cierta similitud con el anterior. También interpretado por el violonchelo, y basado en la aleatoriedad, ahora ejecuta en solo dos intervenciones la nota sol bemol. Por la sonoridad que muestra y en conjunto con las demás voces, puede entenderse como un soporte armónico. A la misma vez genera movimiento debido al recurso utilizado de hinchar la nota, aumentando el volumen progresivamente y disminuyendo la intensidad. En ese momento, cercano al final de la pieza, produce una sensación que hace prestar mayor atención a lo que está sucediendo entre las distintas voces, dado que a nivel armónico tiene una relación de frecuencias consonante con la tónica.

Se incorpora otro instrumento en el audio doce. El violín ejecuta la tónica mantenida como una pedal de la escala pentatónica (re bemol) en un registro medio del instrumento. No obstante, al ser una voz más aguda, resalta musicalmente debido a la tesitura. Por tanto, en la edición se ha decidido bajar sustancialmente el volumen de esta pista para destacar así el movimiento de las otras voces. Este audio se mantiene desde prácticamente el principio hasta el final de la pieza.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.140>

El violín interpreta, en base a la aleatoriedad en el audio trece, una serie de notas, siendo todas la bemol. Se ejecuta en cuatro intervenciones, siendo las tres primeras progresivamente en crescendo, y la última en un matiz mucho más piano y alargándola en el tempo más que las anteriores notas. Con respecto a la intensidad de la pista, se ha expuesto de la misma forma que la anterior.

Finalmente, se añade una última pista en la edición del proyecto, la Master Track. Esta pista principal simplemente añade un fundido en la salida del audio, siendo por tanto el final de la composición un desvanecimiento progresivo del sonido de todas las voces. Así también se incluye una masterización del sonido, modificando muy sutilmente solo la emisión de este. Se rectifica según la necesidad de la pista y la particularidad sonora que presente el instrumento, solamente el sonido ambiente y la reverberación.

**Enlace para el visionado y escucha de la pieza de creación:**

<https://www.youtube.com/watch?v=Ck2sliNBrkc>

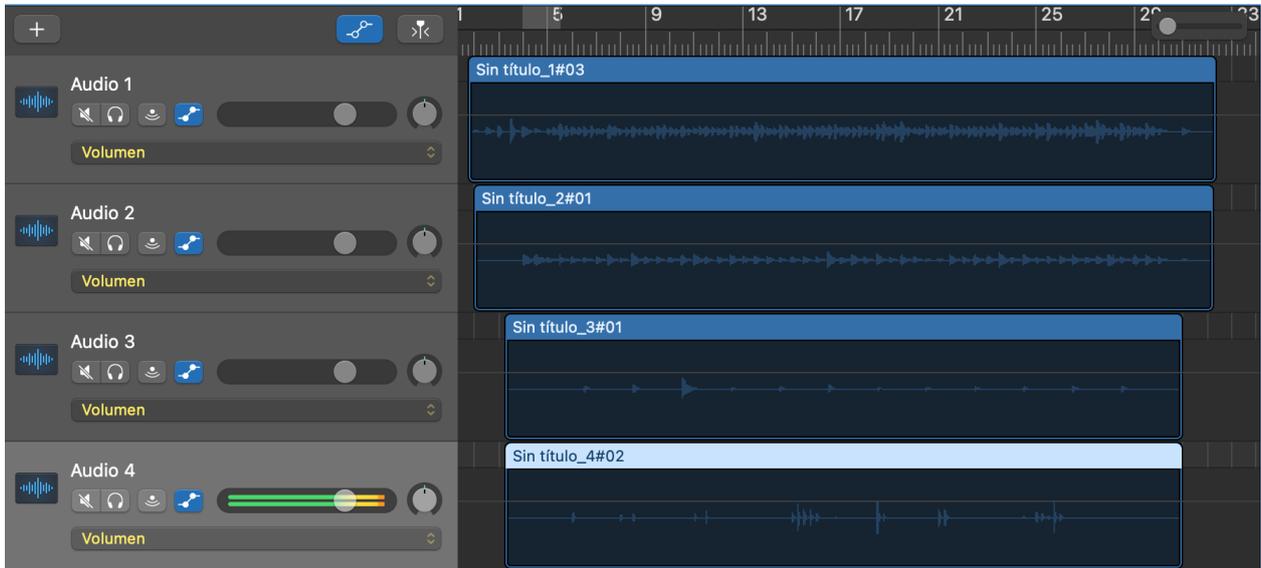


Figura 1. Autora (2023). Audios creación experimental

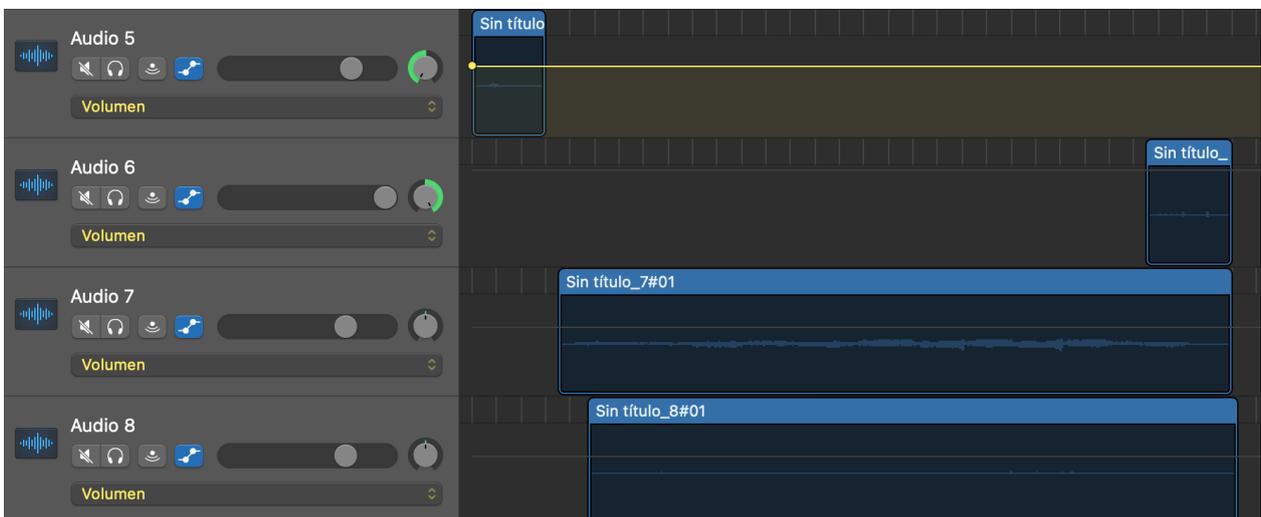


Figura 2. Autora (2023). Audios creación experimental

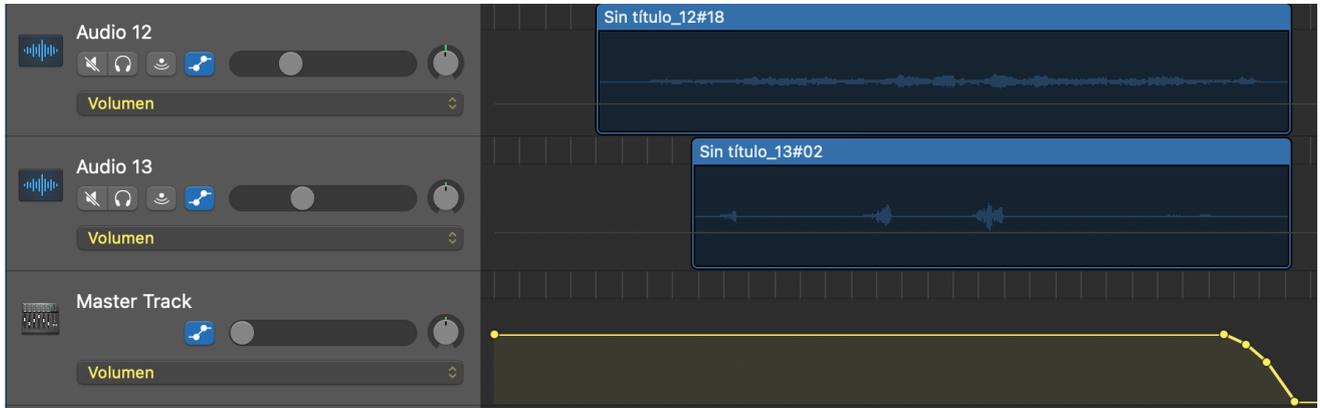


Figura 3. Autora (2023). Audios creación experimental



Figura 4. Autora (2023). Audios creación experimental

## Conclusiones

En definitiva, el producto musical creado en base a la experimentación, resulta en concordancia entre las distintas voces debido al uso de la escala pentatónica de la escala de blues mayor. Las relaciones entre las cinco notas hacen que el resultado sonoro sea agradable al oído. Asimismo, la correlación armónica entre las notas de la escala pentatónica (re $\flat$ -mi $\flat$ -sol $\flat$ -la $\flat$ -si $\flat$ -re $\flat$ ) se establece de la siguiente manera en relación a la tónica, siendo la nota más presente en la pieza. Se genera una segunda mayor entre la tónica y la segunda nota de la escala, una cuarta justa entre la tónica y la tercera nota, una quinta justa entre la tónica y la cuarta nota, y por último, una sexta mayor entre la tónica y la quinta nota de la escala pentatónica, agregando también el uso de octavas. Por tanto, las relaciones armónicas de todas las notas con la tónica de la escala resultan ser en gran parte consonancias perfectas, y una consonante imperfecta. Del mismo modo se establece una correlación armónica disonante absoluta con la segunda mayor, no obstante, se ha podido comprobar el escaso uso de este intervalo, quedando así un resultado coherente al estilo musical que se pretende plasmar en esta composición.

Se puede concluir que la realización de esta composición puede resultar compleja desde la perspectiva de concordar audios en el momento de la grabación y que el resultado de las pistas quede lo menos disonante posible. Bajo mi punto de vista es también muy influyente el efecto de grabar los instrumentos por separado, dado que para la conjunción de intervalos puede ser un reto ajustar la afinación. No obstante, no es ese el propósito de esta creación experimental, sino el establecer relaciones armónicas y estructurales estables a través de la escala pentatónica y la aleatoriedad, basado siempre en la función empírica de la investigación.

Por consiguiente, se propone realizar aplicaciones de caso para así valorar la influencia de las distintas escalas pentatónicas en la creación y sus funciones armónicas, o cómo interviene la armonía en base a la utilización de distintos instrumentos, ya sean instrumentos de afinación fija, con trastes, o de viento, siempre jugando con la interacción del azar para la creación musical.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.7.140>

## Referencias

- Antonio García, C. (2020) La aleatoriedad en música como recurso expresivo. Universidad Nacional de Córdoba
- Borgdorff, H. (2012). The Conflict of the Faculties. Leiden University Press.
- Lutosławski, W. (2014) Sobre el elemento del azar en la música.
- Pelinski, R. (2000) Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango: Ediciones Akal, Madrid.

*afluir*

**AASA**