

Vanguardias y política en la Europa de entreguerras. 125 años del nacimiento de Luis Buñuel

Vaya por delante que el autor de estas líneas no es especialista en la biografía y cinematografía de Luis Buñuel, ni en historia del cine, un campo de conocimiento definitivamente consolidado que dispone de métodos y herramientas propias, aunque a un historiador de la cultura y política contemporáneas no le deben ser nada ajenas las expresiones artísticas que definen una época tanto como dependen de ella, con más motivo si son objeto creciente de públicos extensos en la sociedad de masas que se va desplegando en las primeras décadas del siglo XX. De modo que el propósito de esa reflexión y de este escrito es contribuir a explicar al calandino que nació con el siglo desde su época, desde un tiempo, los años veinte y treinta, que, en su juventud y cuando estaba inaugurando el mundo, condicionó y determinó su formación, su biografía y su obra, ahora que se cumplen 125 años de su nacimiento en 1900, un aniversario que ha convocado numerosos actos en su recuerdo, en el Centro Buñuel de Calanda durante todo el año, en prensa y televisión, en filmotecas y universidades, y entiendo que la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte se quiere sumar con su nueva revista a este programa conmemorativo.

La biografía de Buñuel, en mi opinión, ha sido escudriñada, escrutada minuciosamente por investigadores, historiadores del cine, y cinéfilos, después de haber sido testimoniada por muchos de sus contemporáneos, y sobre todo por el principal testigo, el propio Luis Buñuel, que se construyó muy conscientemente una versión personal de sí mismo. Por eso cuando se repasa lo escrito o dicho por él, y lo escrito sobre

él, desde Juan Francisco Aranda (1975) hasta Agustín Sánchez Vidal (1988), Gibson (2013), o el reciente diccionario de Xifrá y Fructuoso (2025), a lo largo casi de medio siglo, se tiene la sensación de que entre unos y otros han registrado al detalle toda su actividad cinematográfica, todos los argumentos y planos de sus films, desde el guion hasta la realización, así como de todas aquellas escenas de la película de su vida, si se permite esta expresión, que han podido ser conservadas, registradas y transmitidas, comprobando a la vez que hay informaciones, sobre todo anécdotas, también interpretaciones, que se van repitiendo y ruedan de publicación en publicación. Todo el mundo que ha estado alguna vez con Don Luis ha sentido la obligación de dejar su testimonio.

Estas razones, la conveniencia de explicar el contexto de la culturas políticas y artísticas en las que se albergan el periodo de formación y las primeras obras de Luis Buñuel, hasta su exilio norteamericano en 1938, unidas a la sensación de que la historiografía sobre Buñuel, es decir, lo que se ha escrito, mucho, sobre él, tiende, y atiende a una cierta introversión sobre su biografía personal, son las que explican que parezca conveniente ensayar el ejercicio de situar a Don Luis desde fuera, proponer la estrategia de abordarlo desde el exterior, desde los entornos históricos y culturales de su trayectoria personal y de su tiempo, más allá del aluvión de anécdotas, de la imagen que le hemos construido y de la imagen que él mismo contribuyó a perfilar; ¿desde fuera?, ¿desde dónde?, desde su época, desde su tiempo, desde la sociedad, la cultura, la política y la estética del tiempo que le tocó vivir en esas primeras décadas del novecientos que conocieron la Gran Guerra, la guerra civil española, el ascenso de los fascismos y los presagios y anuncios de la Segunda Guerra Mundial. ¿Tendrá que ver algo en la biografía y en la obra de Buñuel el que a sus 45 años hubieran pasado sobre él los tiempos más oscuros y violentos de su España y de su Europa?

La obra y la vida de Luis Buñuel, desde esta perspectiva, distan de constituir algún tipo de anomalía o excepción en el escenario cultural, intelectual, artístico y político de su época, en el que se encontraba naturalmente instalado. La retórica de la excepcionalidad no resulta especialmente provechosa, en general. Toda biografía intelectual y toda práctica cultural y artística han de ser insertadas en el mapa de la cultura y de la política española y europea de su tiempo para ser comprendidas y explicadas. Nada en su obra es ajeno a las incitaciones de su época, un tiempo histórico que permite comprender mejor una biografía y una obra personales, al igual que una biografía, su biografía, puede contribuir a iluminar la concreta época de los años veinte y de los años treinta.

Los presupuestos de esta perspectiva están lejos de ser una novedad. Al repasar la bibliografía más acreditada sobre Buñuel se agradece encontrar que los primeros párrafos de la introducción de un libro de Román Gubern y Paul Hammond (*Los años rojos de Luis Buñuel*, 2009), consideran necesario comenzar subrayando que «el terremoto de la Primera Guerra Mundial, de cuyas entrañas brotó, además, la revolución soviética de 1917, activó tras la paz de Versalles nuevas corrientes de pensamiento que contribuirían a cambiar hondamente la cartografía intelectual de las sociedades desarrolladas» (pg.7). Y en ese mapa se movieron durante los años siguientes los jóvenes españoles y europeos, quienes, como Buñuel, estaban entrando y aprendiendo en un tiempo nuevo. Ese es el contexto en el que comienza el periodo de formación de un Buñuel que, como sus compañeros de la Residencia de Estudiantes, Lorca, Dalí..., está saliendo de la adolescencia en un mundo nuevo e iniciando su formación personal, intelectual y artística. Se trata pues de intentar “engarzar” situaciones y factores inaugurales para aquellos jóvenes de 20 años, de relacionar persona y tiempo histórico en ese periodo intermedio, la Europa de entreguerras, que comprende los felices años veinte, pero también los tormentosos años treinta, que Don Luis vivió intensamente en

su juventud y primera madurez.

Ese joven que llega a la Residencia de Estudiantes en 1917, con los años del siglo, en la que permanece hasta 1924, como sus compañeros de generación, que están en la Resi y pronto fuera de la Resi, construye su primera formación, su primera instalación en el mundo, en el preciso momento en que se configuran las vanguardias culturales, estéticas y políticas en Europa bajo el impacto de la Gran Guerra. La Gran Guerra fue el punto de inflexión para la modernidad como conjunto. Las ansias de crear sustituyeron a las ansias de destruir, como escribe Modris Eksteins, un letón profesor en Toronto, en un libro deslumbrante, *La consagración de la primavera. La Gran Guerra y el nacimiento de los tiempos modernos* (2014)", título inducido por el estreno de la irreverente sinfonía de consagración de Igor Stravinsky, que constituyó premonitoriamente, en el París de 1913, "el escándalo como éxito", el éxito a través o tras el escándalo, una vía que acompañó a Buñuel desde *Un perro andaluz* (1929) hasta *Viridiana* (1961), desde su juventud hasta su madurez.

Las artes y escrituras europeas de vanguardia son anteriores, pero eclosionan en la posguerra, y con más fuerza en los países de los vencidos, singularmente en Alemania y Austria. Los talentos y energías de Weimar no surgieron como algo nuevo, pero alcanzaron su punto culminante después de la guerra, en punto a la modernidad artística, literaria y de pensamiento, con no pocos componentes de rebelión del hijo contra los padres, contra los padres que protagonizaron y alentaron la guerra, y aquella carnicería que fue el frente occidental, con más entusiasmos que resistencias o pasividades; de 1919 es la famosa carta que Kafka escribió a su padre, aunque no se la enviara. Tras la guerra, primeros años veinte, el ansia de novedades era general en la generación más joven de aquellos años y sus raíces más profundas se encontraban en ese descarrilamiento de la historia en el matadero europeo.

Se inauguraba el tiempo de una exuberante creatividad, se perseguían toda clase de experimentalismos, todos los artistas sintieron el fervor casi religioso de renovarlo todo: Brecht, Kurt Weil, escritores, directores de cine, pintores, arquitectos...; cuando Josephine Baker debutó en París en 1925 entrando en el escenario con una faldilla de bananas y boca abajo mientras abría y cerraba las piernas, simbolizaba la extravagancia, no solo de la vida bohemia urbana, sino la de una cultura occidental en su conjunto que parecía haberse quedado sin amarras, del mismo modo que la música de Stravinsky era caracterizada por las viejas guardias como una música primitiva, “música hotentote refinada” dijo un crítico, mientras pintores, músicos y antropólogos se sumergían en la recuperación de lo primitivo.

La guerra lo había cambiado todo, se buscaba y perseguía revelar la realidad detrás de las apariencias, se pretendía ir de lo invisible a lo visible, en palabras de Peter Gay, el mejor conocedor de la cultura de Weimar, y Luis Buñuel ha de ser asociado e insertado por derecho propio en estas corrientes y en estos movimientos, así intelectuales y artísticos como políticos, diáfananamente en los años veinte, al igual que en los treinta, aunque alumbren un escenario bien diferente. Y aquí hay que destacar la importancia de los estudios de José Luis Calvo Carilla, profesor de nuestra universidad de Zaragoza, sobre esa “vanguardia emocional” que reconstruye la influencia del expresionismo alemán en la cultura de la Edad de Plata en España, precisamente en estas fechas, pues aunque los milennials de entonces estuvieran más relacionados con Francia a través de París, no eran desconocedores, ni desde Madrid ni desde París, de los fundamentos de las vanguardias alemanas de posguerra. El citado Eksteins contribuye con una cita a la descripción de ambiente de la circunstancia histórico cultural europea en los años veinte: «el culto a la juventud se convirtió en la primera floración de los años veinte. La literatura, el cine, la publicidad y hasta la política estaban dominadas por esa

veneración a lo joven. El parricidio y el acto de reclamación moral que implicaba el asesinato del padre fascinaba a la nueva generación literaria». Y todo esto nos permite comprender mejor a estos jóvenes que se estaban abriendo al mundo desde la colina de los chopos.

De hecho, si hacemos caso a Don Luis, su vocación cinematográfica arrancó del conocimiento y visión de las películas de Fritz Lang, director paradigmático del cine expresionista alemán, especialmente de la visión de *Metrópolis*, película que contempló en París y sobre la que publicó una reseña en la *Gaceta Literaria* en 1927, como había visto también del mismo director *Der Müd Tod* (*Las tres luces, La muerte cansada*). *Metrópolis* era una película muda de ciencia ficción y a su director, Lang, le gustaba recordar que la historia de *Metrópolis* nació en su viaje a Estados Unidos, en octubre de 1924, viendo desde su barco en la noche ante el puerto neoyorquino los rascacielos de la ciudad y las calles iluminadas, algo que nos invita a establecer paralelismos o coincidencias con el *Poeta en Nueva York* de García Lorca, concebido en 1929 tras un similar viaje iniciático a la ciudad del Hudson. Lang, austriaco de ascendencia judía, huyó a Francia en 1932 y posteriormente se instaló en Estados Unidos, un destino no tan diferente del de su admirador Buñuel, que haría el mismo trayecto en 1938. Lang no pudo asistir a la famosa cena de 1972 en la que George Cukor reunió en su casa a la elite norteamericana de directores de cine para celebrar el óscar concedido a Buñuel por *El discreto encanto de la burguesía*, pero lo invitó a comer a su casa al día siguiente, y no deja de ser fascinante imaginar la conversación entre el calandino y el vienés, luego nacionalizado alemán y finalmente estadounidense (Manuel Hidalgo, 2019).

En una síntesis gruesa, el impacto de la Gran Guerra en la reconfiguración y explosión de las vanguardias culturales y políticas, así en Europa como en España, pasó por la emergencia de dos referentes colectivos principales, el

surrealismo y el comunismo. Aciertan Gubern y Hammond cuando se remiten a 1924, los 24 años de Luis Buñuel, como metáfora cronológica en la que habían coincidido la muerte de Lenin y el fundacional Manifiesto del surrealismo de André Bretón, más la publicación en castellano en la Biblioteca Nueva de la *Interpretación de los sueños* de Sigmund Freud, que fascinó a nuestros veinteañeros a punto de dejar la Residencia, y este es el marco intelectual y de experiencia en el que se va a mover y transitar Buñuel, como tantos escritores y artistas de su generación.

En los años veinte no solo planeaba sobre Europa y España la modernidad de las vanguardias artísticas de la Alemania de Weimar, sino también la modernidad política radical que significaba la propia república alemana, envidiada entre nosotros por muchos durante la dictadura de Primo de Rivera y conscientemente imitada en sus presupuestos fundamentales por los constituyentes españoles de 1931, que la tuvieron en cuenta, junto con la austriaca y la checoslovaca, para edificar la arquitectura jurídica y constitucional de la segunda república.

Al asalto y destrucción de la república de Weimar en 1932 y 1933, siguió muy de cerca la rebelión contra la legalidad republicana española de 1936, solo tres años más tarde. Fueron experiencias colectivas comunes, análogas, transnacionales como se dice ahora. Si queremos seguir con la metáfora de los padres, ellos, con sus nuevos mesías, libros sagrados, cruces, procesiones paramilitares, himnos, excomunión de herejes políticos y raciales pronto convertida en exterminio, se vengaron bien de la juvenil subversión de los hijos y de su impetuoso impulso vanguardista. La otra modernidad, política y estética, para muchos jóvenes de los años veinte y treinta fue el comunismo propagado desde la antorcha del Moscú soviético al que peregrinaron las vanguardias europeas, como veremos más adelante.

El fascismo fue una reacción contra la modernidad, no una

versión de la misma, aunque pudiera recurrir a algunos de sus instrumentos y herramientas, algo que viene demostrado por el contundente hecho de que acabó ocupándose realmente de eliminar a los representantes más eximios de la modernidad. En un celebre ensayo de juventud Marx presento el judaísmo como fuente de modernidad, y en ese sentido los fascismos en su origen sí que son reacciones contra la modernidad, contra Proust, Kafka, Musil, Chagall, Simmel, Einstein, Schonberg, Adorno, Benjamin..., paradigmas de la modernidad más creativa. Enzo Traverso escribe (2003) «Entre finales del XIX y los años 30 del siglo XX, Berlín, Viena y París fueron el corazón de un florecimiento intelectual del todo comparable, por su esplendor e influencia a la Atenas del siglo V, a la Andalucía musulmana, a la Italia del renacimiento, al Ámsterdam del XVII, y en él se concentró al final, el holocausto, de judíos y no judíos». El fascismo no es una versión de la modernidad, sino una reacción antimoderna, una constatación para la que la España posterior a 1939 constituye uno de los mejores bancos de pruebas.

Nada impide establecer paralelismos entre la represión y el exilio de escritores, artistas, pintores, cineastas, alemanes y españoles, separado solo por unos pocos años. Los exiliados alemanes difundieron y prorrogaron la cultura de Weimar por todo el mundo, como harán enseguida los españoles con la cultura y política de su edad de plata republicana. Billy Wilder, austriaco de ascendencia judía va a EE.UU. en 1933, Lubisch ya se había ido en el 1922, como Von Stronheim, por ocuparnos de directores de cine que se integrarían en la cultura norteamericana tal y como Buñuel acabará haciendo en la mejicana, en la que encontró finalmente mejor acomodo. La cosecha surrealista, por su parte, cruzó el Atlántico casi simultáneamente, Man Ray en 1940, Benjamín Peret fue en 1941 a Méjico, Max Ernst y Tanguy a EEUU en el mismo año, como el propio André Breton se embarcó a La Martinica desde Marsella, en un viaje trasatlántico que tenemos bien documentado por Jon Juaristi (2016), compartido con pasajeros como el luego papa

de la antropología y del estructuralismo Claude Levi Strauss y el revolucionario, disidente profesional y antiestalinista, Victor Serge, belga de familia ruso polaca, que acabo sus días en Méjico en 1947.

La intelectualidad más representativa de la cultura de Weimar partió hacia Norteamérica, si huye de la Alemania nazi, hacia 1932, 1933 (Adorno, Hanna Arendt), y hacia 1940-41 si escapa a la ocupación de Francia por la Wehrmacht. El impacto de esta extraordinaria migración en la cultura estadounidense posterior fue enorme, incluso a largo plazo, al igual que el del exilio de 1939-41 de profesores, escritores, profesionales, artistas republicanos españoles a Méjico, sobre todo, y a algunos otros espacios del Caribe y de América del Sur. Buñuel en 1938 salió con Jeanne y los dos hijos de Le Havre en septiembre a bordo del Britannic rumbo a Hollywood, intuyendo que comenzaba un exilio de incierta duración, en un viaje del que no tenemos testimonios y que, también, nos tenemos que imaginar. Dejando aparte las justificaciones que para tomar esta decisión nos dejó en diversa correspondencia o posteriores testimonios, la ocasión era bien oportuna y estaba bien elegida, el ejército republicano se estaba desangrando en la batalla del Ebro, que finalizó a las pocas semanas, sancionando la inminente derrota militar de la República, y mientras navegaba a EE.UU. se firmaban, a finales del septiembre, los acuerdos de Múnich por los que las potencias europeas pretendían apaciguar a la Alemania hitleriana, dibujando un escenario de hegemonía fascista en Europa que parecía indiscutible. Todo parecía perdido, en España y en Europa, cuando Luis Buñuel, en el otoño de 1938, se instalaba en Los Ángeles y aterrizaba en los estudios de la MGM.

Si retomamos el hilo y volvemos un par de décadas hacia atrás, encontramos a un Buñuel que había comenzado a viajar con frecuencia a París ya a mediados de los años veinte; son las vísperas de la definición de una vocación de director de cine que sintoniza plenamente con las teorías y prácticas del

influyente grupo surrealista liderado por André Breton, a la vez que se familiariza con la técnicas de producción cinematográfica trabajando con Epstein, y se encamina al rodaje de *Un perro andaluz* (1929) y de *La Edad de Oro* (1930). Para Breton, cuatro años mayor que Luis, quien durante la guerra trabajó en hospitales psiquiátricos con pacientes de traumas bélicos, orientado por las obras de Sigmund Freud y teniendo ocasión de ensayar sus experiencias con la “escritura automática” -escritura libre de todo control de la razón y de preocupaciones estéticas o morales-, en el camino a su formulación de la teoría surrealista, las primeras películas de Buñuel/Dalí constituyeron la epifanía del cine surrealista, o del surrealismo en el cine.

Pero los años treinta pronto van a configurar un paisaje europeo muy diferente. El visible ascenso del fascismo transformó el panorama cultural, intelectual, artístico, europeo, así en Alemania y Austria, como en los días de los frentes populares en Francia y de la república democrática española. Los años siguientes, y la catástrofe bélica del 39 al 45, todavía trastocaron más los presupuestos y prácticas culturales de quienes ya van abandonando su juventud a la vez que se desarbolaba su impetuoso impulso vanguardista.

En los años treinta, y aún más en los cuarenta, mientras iban abandonando la juventud, todos cambiaron y todo cambió; Buñuel a los 40 o a los 60 años no es el mismo que a los 30 años. Se ha observado que partir de *El ángel exterminador*, su persona y obra evolucionan por la vía de una profunda transformación determinada por la tremenda historia de esta época. Un crítico francés que era amigo de Buñuel, Robert Benayoun, observó que su cine evolucionó hacia una «subversión dulce»: otra manera de subvertir la sociedad, pero dulce, con ironía, con humor, sin la violencia de los tiempos surrealistas. Parece que un día Buñuel y Breton se encontraron en los años 60 y, de repente, Breton se puso a llorar: «¿Qué pasa?», le preguntó Luis, a lo que Breton habría contestado: “Hoy es imposible

escandalizar a nadie». Después de Auschwitz, después de la II Guerra Mundial, después de Hiroshima, los escándalos surrealistas originales y los juegos subversivos y lúdicos, entre otros los de aquellos jóvenes que la casualidad reunió en el islote ilustrado de la Residencia de Estudiantes, en nuestro caso, parecían infantiles. (J.C Carriere, 2008).

Esta evolución, tanto de la realidad histórica de la primera mitad del XX como de las biografías individuales de quienes habían nacido con el siglo, era visible ya desde los primeros años treinta. Los efectos de la crisis económica de 1929, que a algunos les parecieron las postrimerías del capitalismo, junto con la intensa polarización política, ideológica y social, invitaban y conducían al compromiso con la realidad. Muy pronto el movimiento surrealista se fue acercando a la palestra política y en 1927 Louis Aragon, Paul Éluard y André Breton se afiliaron al Partido Comunista Francés. En la política española no era el caso todavía, porque a esta altura el Partido Comunista de España era prácticamente inexistente, en comparación con la presencia pública y cultural del PCF, o del KPD alemán. El primer PCE nació en 1920 a partir de un golpe de mano de las Juventudes socialistas, fue llamado el partido de los 100 niños. Uno de estos “niños” era el vasco de Fuenterrabía Eduardo Ugarte (1901-1955), que formó parte siempre del círculo de amistades más cercano a Buñuel, en París, en el primer viaje a Hollywood de 1930, en la guerra y en el exilio mejicano, casado con una hija de Arniches y colaborador de Luis en la adaptación de la obra de su suegro *Don Quintín el Amargao*. Le pudo testimoniar aquella fundación de primera mano, mientras fueron camaradas de partido y a lo largo de su amistad, como a mí me lo contó otro “niño” fundador, el ugetista Amaro del Rosal, en París a finales de los años setenta.

La implantación real en la sociedad y en la política española del PCE comenzó realmente hacia 1932-33 y se potenció extraordinariamente durante la guerra civil. En la primavera

de 1931 las referencias y preferencias izquierdistas en política van por otro lado, de modo que Buñuel en Zaragoza, en lugar de votar, acudió el 14 de abril del 1931 a un mitin anarcosindicalista en compañía de Rafael Sánchez Ventura, orientados entonces, como en tantos otros casos, hacia el juvenil radicalismo mejor representado por el anarcosindicalismo de la CNT. Así lo recuerda en sus memorias, y merece la pena retener el testimonio, su mujer Jeanne, quien evoca que Luis «se apasionaba con la política y las ideas que pululaban en la España de antes de la guerra civil».

Es una trayectoria muy similar a la de su paisano y coetáneo, compañero en el instituto de Zaragoza hacia 1915-16, Ramon Sender, que en 1933 promovió junto con Victoria Kent, Bagaría, Jiménez de Asúa, Juan Negrín..., una Asociación de Amigos de la Unión Soviética, de la que formó parte la plana mayor de la intelectualidad republicana, incluido Luis Buñuel. El PCE se implantaba realmente en la política republicana, crecía su capacidad de atracción, y a partir de 1932 y comenzaron a entrar por primera vez reconocidos intelectuales en sus filas.

Sender escribió un reportaje novela en 1934, *Madrid-Moscú* entusiástico, en cuya edición de época afirmaba que «lealmente hablando yo no puedo imaginarme que es lo que un obrero auténtico podría decir contra Stalin», pero reorganizó convenientemente su memoria posteriormente, viviendo en EE.UU., en plena guerra fría, afirmando ya a finales de los sesenta que «yo venía denunciando a Stalin desde 1933, más o menos, cuando estuve en Moscú se dieron cuenta todos los que me trataron».

Buñuel no llegó a tanto cinismo. La investigación de Gubern y Hammon ha documentado en enero de 1932 el primer testimonio de pertenencia de Buñuel al PCE. Y así es coherente que la memoria de Buñuel recuerde que en 1932 se separó del grupo surrealista, en su autobiografía americana de 1939: «Empezaba a no estar de acuerdo con aquella especie de aristocracia intelectual, con sus extremos artísticos y morales que nos

aislaban del mundo y nos limitaban a nuestra propia compañía». Y en la biblioteca Nacional francesa se conserva la carta mecanografiada que le dirigió a Breton para anunciarle el abandono del grupo surrealista en mayo 32 y su adhesión al PCE «donde yo veo, tanto subjetiva como objetivamente, una prueba del valor revolucionario del surrealismo», aunque pocos meses antes, escribía que no creía «que una contradicción aparentemente violenta fuera a alzarse entre estas dos disciplinas surrealista y comunista».

Parece, en todo caso, que ingresó en el PCE durante su estancia de tres meses en España en el invierno de 1931-32, cuando ya el primer insurreccionalismo de la CNT contra la naciente república le iba retirando apoyos, a la vez que Alberti, María Teresa León, Cesar Arconada, Renau y tantos otros. Naturalmente los Estados Unidos de los años cuarenta no eran en lugar más adecuado para recordar su militancia comunista durante los años treinta. Pero ya perseveró en esa negación durante toda su vida. En las conversaciones con Max Aub, hacia 1968, sostiene que «no he pertenecido nunca al partido comunista. Ni al francés ni al español». Max Aub reconoce que «el problema de Luis Buñuel y su relación con el comunismo soviético ha sido de los que me ha producido más incertidumbre en la búsqueda de la verdad acerca de él y su obra». Alberti, quien según Buñuel tenía “cara de albañil”, le dijo a Max Aub que «yo no comprendo cómo es posible que Luis reniegue de haber sido del Partido. ¿Por qué? ¿Si fue hasta el cuarenta?».

Militancias aparte, nuestro tema consiste en relacionar el impacto de la coyuntura política de los primeros años treinta en el despliegue y transformaciones de sus proyectos cinematográficos y de su estética vanguardista aplicada al relato cinematográfico. Ya a fines de 1932 emprendió planear el proyecto de lo que luego sería ese impactante relato documental combinado con la herencia, o adaptación si se quiere, de su contundente estética surrealista que fue *Las*

Hurdes, un documental de denuncia al calor e influencia del cine soviético. *Las Hurdes* es un hito en el traslado a su cinematografía de la ruptura epistemológica que experimentó desde los años treinta, y, como vio en su momento Agustín Sánchez Vidal, es una apertura de su trayectoria posterior hacia *Los Olvidados* (1950), *Viridiana* (1961) y *El Ángel Exterminador* (1962).

El rodaje y el montaje de este cine documental, de tradición etnográfica y con evocaciones al primitivismo modernista, se hizo a lo largo de 1933, y son inseparables de la situación política y de las sensibilidades sociales colectivas que siguieron al acceso de Hitler a la Cancillería en Alemania y al impacto del drama de Casas Viejas en España, que coincidieron en el tiempo, a lo largo del mes de enero. *Las Hurdes* tenía una clara intención política, suscitada tanto por el ascenso del fascismo en Europa como por el triunfo electoral de las derechas en la república española; Alberti y María Teresa León, que colaboraron en su realización, la encomiaron efusivamente en la revista *Octubre*.

Luis Buñuel participó en todos los pronunciamientos públicos, normalmente vehiculados por el PCE, contra el incendio del Reichstag, en apoyo a los escritores alemanes víctimas de la represión nazi...etc. Era un film políticamente militante, “una película tendenciosa” en palabras posteriores de Don Luis (Tomás Pérez Turrent, 1993). Arconada opinaba en *Nuestro Cinema* (1935) que «Buñuel ha sabido descender del intelectualismo complicado de sus films anteriores hasta el reportaje de una miseria y de una injusticia». Buñuel inicia una nueva etapa. El gobierno Lerroux, republicano, no autorizó la película. En 1936 fue rebautizada como *Tierra sin pan*, con una voluntad más visible de combate antifascista, y con una intención política reformulada al pario de los acontecimientos: Si la película denunciaba en 1933 el abandono secular de *Las Hurdes*, no subsanado por la república, en 1936 tuvo que reutilizarse ideológicamente para defender a la misma

república, agredida ahora por el fascismo y los intereses de la vieja y gran propiedad agraria. En los días del Frente Popular y de la inminente guerra civil *Tierra sin pan* es un título más funcional para la propaganda política y la imagen internacional de la República del Frente Popular.

En los años siguientes, y sin entrar en el detalle del trabajo cinematográfico de Buñuel, Filmófono fue el mayor importador de cine soviético en el mercado español. El militante comunista Piqueras, desde París, junto con Buñuel y Arconada, trabajaban en la selección de películas que distribuía Filmófono en España, una programación exigente desde el punto de vista cultural con la intención de consolidar, sobre todo desde 1935, un cine popular. Gubern y Hammond sostienen que estas prácticas culturales militantes «formaban parte del proyecto propagandístico organizado por el alemán Willi Munzénberg» al servicio de la solidaridad internacionalista con la URSS, ya desde tiempos de Lenin.

No hay datos precisos sobre las actividades de Buñuel durante la guerra civil, en todo caso están relacionadas con sus servicios a la causa de la propaganda republicana desde su vinculación al PCE, especialmente la propaganda cinematográfica hacia el interior y hacia el exterior. No es cuestión de rastrear la veracidad de sus propios relatos, pero en julio del 36 encontramos su firma en el manifiesto fundacional de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura y no tardó mucho en incorporarse como Agregado a la Embajada española en París, probablemente a iniciativa del embajador Luis Araquistáin, nombrado por el ministro de asuntos exteriores Álvarez del Vayo, un destino lógico si se tiene en cuenta que Buñuel estaba familiarizado con la intelectualidad parisina del momento y en buena situación para impulsar la propaganda cinematográfica y documental a favor de la república en el mercado internacional. También recibió el encargo de llevar una remesa de dinero del gobierno al agente soviético Wili Munzénberg

(400 libras en su la memoria). Tras estos dos años de misión en París, al servicio de tres embajadores de la república, Luis Buñuel partió para Estados Unidos en septiembre de 1938.

Y aquí despedimos a este Buñuel entre sus 18 y 38 años, un periodo de formación que está en la raíz de su obra durante los 45 años siguientes que vivió -murió en México en 1983-, cuando, los felices y vanguardistas años veinte de su juventud y los tormentosos años treinta de ascenso de los fascismos y preludio de la segunda Guerra mundial, mediaron y determinaron en alguna medida, nos explican hoy en todo caso, su proceso de aprendizaje y de desarrollo personal, artístico, cinematográfico, cultural, hasta convertirse en el cineasta español, mejicano y francés también, más universal.

*Texto elaborado a partir de la conferencia de clausura de los Cursos Extraordinarios de la Universidad de Zaragoza impartida en el Ayuntamiento de Jaca el día 30 de julio de 2025.

Maiky Yardsale: Arqueologías Contemporáneas

A veces es imposible desprendernos de ciertos objetos cotidianos, aunque sean en sí mismos, insustanciales. Asociamos a ellos experiencias vividas en las que han estado presentes y, de forma silente, tienen la capacidad de devolvernos sensaciones pasadas. Podríamos reescribir la historia del ser humano a través de su relación con los objetos, así lo defiende, desde hace décadas, la arqueología social. Además, a partir de los años ochenta, han ido desarrollándose las denominadas arqueologías de lo cotidiano,

aquellas en las que se presta especial atención a los vínculos con lo objetual y a cómo esas relaciones construyen una identidad. Entonces, ¿cómo serían las arqueologías de nuestras vidas? MaikyMaik parece partir de una pregunta similar a la hora de plantear su exposición: *Maiky's Yardsale, Arqueologías Contemporáneas*, su segunda muestra en la galería Antonia Puyó, celebrada en la pasada primavera.

Maiky Maik es el nombre artístico de Miguel Solans (Zaragoza, 1990), creador dedicado fundamentalmente a la pintura e instalado en su Zaragoza natal. Micky, como le llaman sus amigos, ha pasado por Barcelona y por Berlín. Actualmente tiene su estudio en la capital aragonesa, espacio que protagonizó un simpático vídeo en la serie *Viaje de estudios*, de los divulgadores culturales *Esto no es un museo*.

En esta exposición, y en el trabajo de Miguel Solans en general, se ponen en juego ciertas dualidades como la de lo real y lo onírico o la oposición entre lo cercano y lo exótico. En algunas de sus pinturas uno cree reconocer a personajes auténticos, llevados al lienzo a través de recuerdos: una mujer fumando o un hombre descamisado bebiendo un café con la mano posada sobre su perro. En cambio, otras imágenes se adentran en la ensoñación, sin dejar por ello de tener un cierto amarre en la cultura visual contemporánea. Por ejemplo, el delicado cartel de la exposición, encabezado por su característica tipografía, reproduce una de sus obras más evocadoras. En ella pueden reconocerse algunas figuras extraídas de la enigmática película soviético-armenia *El color de las granadas*, dirigida por Sergei Parajanov en 1969. Micky utiliza esos personajes recostados, adormecidos al ritmo de la melodía tañida por los músicos y los sitúa junto a una estilizada arquitectura oriental. Así, si en otras ocasiones su arte parecía beber del *western*, en esta exposición lo soviético tiene su lugar a través, también, de la presencia de los *ushanka*, esos tupidos gorros de piel que rápidamente asociamos al imaginario de lo siberiano. Otro de los objetos

que ocupa un espacio importante en la exposición y que nos resulta más cercano es la máscara. Así se aprecia en una de sus pinturas, en la que muestra un duelo entre dos enmascarados, una imagen que resulta inquietante a pesar de sus colores brillantes y que me recuerda a ciertos enmascarados de José Gutiérrez Solana. Encontramos la máscara, el cenicero, una bandeja metálica o un sifón antiguo de la marca de gaseosa zaragozana Konga, objetos con los que cualquiera podría toparse en los rastros, que, según reza el texto expositivo de Victoria Rivers, son “el escenario de sus aventuras, donde los objetos se apilan y cada regateo se transforma en un poema inacabado”.

Micky, creyente animista, rescata de los estratos del olvido esos objetos, esos testigos de la arqueología de cada uno de nosotros y les devuelve una dignidad. Así, en mitad de la galería sitúa una instalación con materiales de diverso tipo: una máscara, varios jarrones, un instrumento de cuerda. Fue la artista zaragozana Julia Carbonell la que diseñó esta instalación. Sus objetos parecen ser un recordatorio visual de lo que vemos en sus pinturas, que estaría allí para susurrarnos que los sueños parten de una realidad, de una experiencia concreta.

Entrar en esta exposición es acceder a un lugar nuevo y al mismo tiempo conocido; es agradable reconocer en estas pinturas a un artista que ha sabido crear un lenguaje inconfundible, una estética que, partiendo del expresionismo y de la figuración naíf, ha generado un estilo que atrae e inquieta, unas imágenes que se comprenden y que, al mismo tiempo, parecen guardar un secreto.

Creo que los pequeños relatos, los objetos comunes, las historias cotidianas, albergan en sí el valor de retratarnos de la forma más certera, como individuos y como seres sociales. Es más sencillo reconocerse en ellos que en la gran retórica de lo espectacular, que es lo que parece primar actualmente, desde los discursos políticos hasta la gestión y

la programación cultural –que no deja de ser política–. El arte de Maiky Maik hace una arqueología de nuestras vidas y nos reconcilia con el valor de lo cotidiano y de lo pequeño.

Miguel Ángel Encuentra. Retrospectiva. 50 anys

El pasado 29 de mayo falleció Miguel Ángel Encuentra (Aliaga, Teruel, 1951 – Barbastro, 2025), uno de los artistas más queridos en el mundo del arte contemporáneo aragonés.

Junto a Pablo Serrano, Salvador Victoria, José Gonzalvo, José Lamiel, Enrique Trullenque y Gonzalo Tena, estaba considerado uno de los referentes de las artes plásticas en Teruel, tal como lo consideró la Diputación Provincial al abordar la edición especial de una carpeta de serigrafías de los componentes de este grupo en 1976.

Artista incansable, persona entrañable, cercana, humilde, siempre embarcada en mil proyectos colectivos, pintor intuitivo, refractario a las modas y ajeno a las corrientes comerciales, se entregó con tesón a lo largo de su vida al difícil empeño de encontrar un lenguaje propio en la pintura. Su búsqueda de nuevos procesos pictóricos está marcada por la estética del despojamiento, por un radical reduccionismo de todos aquellos elementos accesorios de la pintura que le distraían de su objetivo. Una austeridad formal y cromática que fue depurando el campo semántico de las composiciones, ensanchando el marco conceptual de su obra.

Fue, además, un agitador cultural que desarrolló su pasión por el arte en paralelo a una inequívoca y generosa conciencia social de izquierdas. Su obra y su vida se presentan

imbricadas en todo su trabajo trasladando a la tela su rebeldía y su crítica del sistema capitalista, pero también su convencimiento de que el arte podía transformar y mejorar el mundo.

En su exposición, *Visiones Yi*, celebrada entre los meses de marzo y abril en la Sala dels Trinitaris de Vilafranca del Penedés, Encuentra demostró que había alcanzado su objetivo, dejando patente su madurez pictórica basada en el dominio de las técnicas y el lenguaje oriental a través del empleo de la tinta china en rotundas y atractivas composiciones.

La muerte le sorprendió mientras preparaba una exposición retrospectiva de 50 años de práctica artística para el Castell de Benedormiens en Platja d'Aro, Girona. Su mujer, Carmen, sus hijas, Ester y Violeta y el ayuntamiento de la localidad gerundense decidieron seguir adelante con el proyecto, que se ha convertido en el primer homenaje póstumo al pintor turolense. Así, el 14 de junio se inauguraba *Miguel Ángel Encuentra. Retrospectiva. 50 anys*, con la asistencia de un nutrido grupo de familiares, amigos y artistas procedentes de las tres provincias aragonesas y de la comarca catalana del Penedès.

La muestra se estructura en tres etapas. La primera de ellas abarca 20 años de producción entre 1975 y 1995, recogiendo sus primeros registros informalistas, y algunas obras de sus series *Fachadas* y *Rupturas*. La segunda, entre 1995 y 2020, recoge una selección de sus trabajos de las series *Realidad pirenaica*, *Eclipse*, *Constructivismo/Suprematismo* y por último *Negro Esperanza*. Esta última, desplegada en 2020 en el Museo de Teruel, le valió el Gran Premio al más destacado artista aragonés contemporáneo objeto de una gran exposición, concedido por la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte.

Tras ese colofón se abre la tercera y última etapa, desde 2020 hasta 2025, centrada en dos series: *Yi* y *Del mar*. La primera fue la protagonista de las exposiciones que Encuentra

desarrolló en la Sala de la UNED de Barbastro en 2022 y en la Sala Trinitaris de Vilafranca del Penedès en 2025. De ella, el crítico de arte Fernando Castro señala el estado de meditación oriental de Encuentra y la “búsqueda zen de sintonía armónica con el mundo y de revelación de una existencia serena”. Una serenidad que el pintor extendió a la serie *Del mar*, para cuya realización se trasladó a la Cala Montgó de L’Escala, próxima a Platja d’Aro. En ella, Encuentra desplegó sus lienzos sobre la orilla del mar para atrapar la luz del Mediterráneo y el rumor de las olas en contraposición al paisaje interior de Teruel, sumido en la oscuridad y el silencio como resultado de la decadencia de la minería del carbón y el cierre de la central térmica de su Aliaga natal.

El recorrido por las tres plantas del castillo termina con un video en el que el artista nos habla de su proceso de experimentación en busca de nuevas técnicas pictóricas y los principios estéticos y anímicos que lo han alentado.

De todos ellos, *Yi* constituye, sin duda, el punto álgido de su trayectoria, como a él mismo le gustaba proclamar. El lenguaje definitivo al que llegó, no por una cuestión de azar, sino fruto del trabajo constante y de una rigurosa autoexigencia con los ensayos y los resultados en el taller. “Momento de revelación” o “punto de iluminación perfecta” eran algunos de los términos que empleaba para describirlo, apostillando: “a partir de ahora solo va a existir el negro y la pincelada única, que es lo que decía Hokusai, de llegar a ver y reconocer el mundo simplemente a través de eso”. Esa aparente simplicidad no es sino el alambicado resultado de muchos años de búsqueda, trabajo y depuración, a través de procedimientos previos como los *lavados* o los *décapages* de la superficie de las obras.

Encuentra hace suyos el gesto y las técnicas de la caligrafía oriental creando una técnica personal, de la que Manuel Martínez-Forega destaca “la plasticidad de la pictografía china” así como “las indudables y dilatadas posibilidades que

el pictograma tiene para expresarse pictóricamente”.

Un estado de gracia, resultado de su tesón investigador, que el pintor supo disfrutar y aprovechar, mientras reclamaba más tiempo para desarrollarlo: “Pido tiempo, porque me apremia la vida, y quiero estar perfectamente preparado para poder hacer algunas piezas de este tipo que me parecen que son fundamentales. He encontrado un camino y una visión conmovedora a la hora de hacer estas últimas obras”.

Un camino que el pintor turolense nos invita a recorrer en el Castell de Benedormiens hasta el 27 de julio.

José Guerrero: Expansión

Con motivo del 25 aniversario del Centro Jose Guerrero, la colección permanente, compuesta inicialmente por obras al óleo sobre lienzo, de formatos mediano y grande, y por papeles pertenecientes a las distintas épocas del artista, ahora se amplía con dibujos, monotypes, frescos portátiles, collages y otras técnicas que aportan una completa visión de toda la trayectoria de José Guerrero (Granada 1914 – Barcelona 1991).

De su etapa inicial, los años cuarenta, la colección posee varias telas perteneciente a una figuración renovada por el tratamiento del color y la forma, a las que se le suman ahora nueve acuarelas y dos cuadernos con dibujos, realizados en sus estancias en Bruselas, Amberes y Londres, en los que se aprecia su camino hacia la abstracción, que será definitivo tras su llegada a Nueva York, iniciándose en la práctica del grabado con Stanley William Hayter y el Atelier 17, de este momento podemos ver veintiséis grabados y monolitos que ahora ya forman parte de la colección. A la par estaba trabajando en sus frescos portátiles dentro de sus investigaciones para

incorporar la pintura en la arquitectura, expuestos por primera vez en Chicago, en el Arts Club en 1954, uno de esos frescos fue adquirido para la colección Guggenheim. Ahora el Centro José Guerrero cuenta con siete de ellos.

En los años cincuenta se integra plenamente en el expresionismo abstracto americano, aportando en los años sesenta una visión propia que le confiere su raíz española. Muy importante en este momento es el viaje, junto con su esposa, la periodista Roxana Pollock, por Andalucía, periplo emocional que le lleva a realizar treinta nueve dibujos que han pasado a formar parte del Centro, en los que retoma una cierta figuración. Uno de estos es el embrión de lo que luego será *La brecha de Viznar* (1966), obra emblemática homenaje a Federico García Lorca.

En los años setenta el artista, saliendo del expresionismo abstracto, va en busca de una mayor construcción, claridad y concreción, sus *Fosforescencias*, carteritas de cerillas, y otros objetos de consumo. A los grandes óleos contenidos en la colección, se añaden los collages, más de veinte en distintos papeles, muchos en papel charol, y doce más pequeños en papel milimetrado, acompañados de pequeñas esculturas.

Termina el recorrido con varias obras de los años ochenta a noventa, finalizando con las obras que realizó antes de su fallecimiento, que suponen una síntesis de su pintura hacia el color puro y la luz. Completándose la colección con dos cuadernos y diversidad de dibujos realizados en sus estancias hospitalarias.

Esta magnífica colección, por el número e importancia de las obras poseídas, posibilita con las nuevas adquisiciones un estudio completo de todas las etapas del artista y el conocimiento de su obra y de su labor investigadora. Una completa exposición de un gran pintor que habla de su obra: *Mi pintura nace del fuego interior. No sé si es color o memoria, pero arde siempre en dirección a la luz.*

Gesto y forma. Luis Fega

Luis Fega (Vegadeo, Asturias, 1952) presenta *Gesto y forma* en la galería Carmen Terreros Andréu. Es un artista con una dilatada y reconocida trayectoria, imprescindible en la abstracción contemporánea, que expone por primera vez en Zaragoza. La exposición reúne 18 pinturas recientes, en su mayoría de 2025, junto con algunas piezas de la década anterior, para permitirnos realizar una síntesis de lo que es su lenguaje plástico.

El título nos indica como es su pintura, se articula entre dos núcleos expresivos, la geometría y el gesto, si bien el gesto gana protagonismo en sus últimas creaciones, predominando frente a los campos de color geométricos de momentos anteriores. El gesto, por lo general en negro, está cargado de energía y emoción, es heredero del expresionismo abstracto americano y del informalismo español.

El color y los grandes y expresivos trazos transmiten a la superficie del cuadro una gran tensión, su obra es profundamente emocional, como explica el artista: *Cuando pinto pretendo transmitir mediante el lenguaje de la pintura una emoción. Lo mejor de una obra surge cuando se logra contactar con algo distinto de lo intelectual.*

Fega es un autodidacta convencido de que el arte no se enseña, y de que la obra no se puede explicar, hay que sentirla: *La mejor explicación de un pintor es su obra. Lo demás es literatura.* Su forma de trabajar, por lo general colocando el lienzo en el suelo, le confiere espontaneidad y le facilita una herramienta necesaria para él, el azar.

En su obra es imprescindible el color, que va distribuyendo en diversidad de capas que aportan profundidad, colores

extendidos muchas veces sobre fondos cremas o amarillos, que confieren a la obra gran luminosidad, que hacen que su pintura sea vibrante e intensa en contraste con el impulso de los grandes brochazos negros.

Luis Fega sigue abordando su pintura como una búsqueda constante de la manera de manifestar su yo íntimo sin contención, pero a la vez conseguirlo con el mínimo de medios posibles: *Lo que persigo, fundamentalmente, es con lo mínimo poder expresar lo máximo.*

Expresión musical, mimesis y representación de la música en el arte: reflexiones y perspectivas

Se parte de la representación de la música en el arte visual para reflexionar sobre la expresión musical, especialmente la instrumental, a través de la mimesis. De hecho, el estímulo visual a través de imágenes que representan escenas musicales (iconografía musical) puede ser capaz de impulsar un discurso a través de la interpretación musical. La mimesis como fenómeno puede estar presente en la performance musical durante la contemplación de cualquier obra artística, si bien en este caso se propone que la propia imagen visual tenga un contenido musical figurativo (representación de instrumentos musicales, de música escrita, de escenas de interpretación musical, etcétera). Esta cuestión puede abordarse, no sólo desde el estudio de las obras artísticas, su contenido y la interpretación musical, sino también desde la filosofía, la teoría de la imagen y la neurociencia. De esta forma,

partiendo de la revisión de los conceptos de iconografía musical y mimesis, se reflexiona sobre la expresión instrumental como final de un complejo proceso en el que ambos interactúan.

1. La representación de la música en el arte: la iconografía musical

Podemos definir la iconografía musical como aquella disciplina o materia que estudia las representaciones musicales en las artes visuales (Brown, 1980). Se considera una rama de la historia del arte que se interesa por el análisis e interpretación del contenido musical en las obras, propio a su vez de la disciplina musicológica, que puede revelarnos cierta información en relación a los usos sociales y culturales de la música –los instrumentos musicales, los intérpretes y la práctica interpretativa– entre otras cuestiones. No obstante, el valor de estas aportaciones queda superada por el interés de los programas iconográficos en sí mismos y de los procesos que explican la representación de determinados elementos musicales.

Aunque se ha considerado la concepción iconográfica clásica de Panofsky, paralelamente, a mediados del siglo XX, tal y como recoge Piquer (2013: 5), se comenzó a reivindicar que la obra de arte y su contenido iconográfico no es sólo una manifestación cultural o histórica sino el resultado de la intención del artista y, más allá de esta, de las sucesivas interpretaciones de los estudiosos y receptores (Gombrich, 1994). Asimismo, se consideró que no se podía partir de una obra como paradigma cultural sino observar programas iconográficos más amplios para obtener ciertas conclusiones (Winternitz, 1972).

Como materia, la iconografía musical tiene por tanto una doble filiación –arte y música– que no se basa en una suerte de

eclecticismo sino que es el resultado de un campo de especificidad (Baldassarre, 2000; Blazekovic, 2019) que, cuando tiene una finalidad investigadora, debe basarse en el análisis de las evidencias artísticas y musicológicas (Roubina, 2013). Además, la iconografía musical puede abordarse desde la sociología, la antropología, la etnomusicología, la semiología y la psicología de la música, entre otras disciplinas (Piquer, 2013, pp. 15-16; Blazekovic, 2019, p. 3).

También debe considerarse que la obra de arte que representa un tema musical es una expresión artística cuya visualización e interpretación se produce en el presente, que puede incluir la acción performativa como planteamos en este estudio, y cuya contemplación es un acto que trasciende la cultura descrita en la propia imagen (Baldassare, 2000). De esta manera, la iconografía musical puede superar sus usos tradicionales como reflejo de un contexto histórico, social y cultural determinado para representarse en otro lugar y época, y “hacerse imagen” en el presente.

La música como concepto cultural amplio, no sólo audible sino también visual y performativo, puede desarrollarse dentro de un marco metodológico híbrido (Piquer, 2013: 14), desde el que plantear una reformulación del concepto de mimesis y ciertas acciones relacionadas que contribuyan a mejorar la experiencia interpretativa musical así como visual respecto a la imagen artística con iconografía musical.

2. Pensando la mimesis en el arte y la música

Toda reflexión rigurosa sobre la mimesis exige liberarse de su lectura escolar como mera imitación o copia, en particular cuando se la quiere aplicar a las artes sonoras, cuya naturaleza no representa tanto como presenta o intensifica. Desde sus primeras apariciones en la literatura griega –en

Esopo, Tucídides, Jenofonte o Aristófanes— el término μίμησις refería a una actividad que, antes que replicar un objeto, lo evocaba mediante un gesto, un timbre o un ritmo. Contrariamente a la concepción moderna de mimesis como copia visual, su origen griego fue estrictamente performativo: refería a danzas, cantos y gestos sagrados en contextos rituales, especialmente en el culto dionisiaco. Mimesis no era una duplicación de la realidad visible, sino una encarnación expresiva del *pathos* interior mediante el cuerpo y la voz. Es por ello por lo que, con las actuales corrientes dentro de la psicología y la filosofía, como la *cognición encarnada*, aplicable a la experiencia musical (Partida-Valdivia, 2024), se puede retomar esta noción original mimética. Como señala Tatarkiewicz, el término “mimesis”, en todo caso siempre posthomérica —pues no aparece en las obras de Homero o Hesíodo— fue aplicado originariamente a la música, no a las artes visuales, y designaba la capacidad del canto y la danza para evocar fuerzas invisibles o afectos internos (Tatarkiewicz, 1976: 301–302). Así, la mimesis musical no nace como representación de lo real, sino como expresión intensificada de la interioridad sonora.

De forma sucinta, se pueden distinguir cuatro nociones diferentes de *mimesis* en la antigüedad clásica, desde las cuales se han desarrollado las concepciones actuales. La primera corriente sería la ritualista, asociada a los cultos, la cual entiende la mimesis como expresión del *pathos*, de la interioridad. Posteriormente surgió la corriente técnica, defendida por Demócrito, donde *mimesis* pasó a ser una imitación de los procesos naturales. La corriente platónica sería la tercera vía, donde mimesis pasó a ser una copia degradada del mundo visible, y la cuarta la aristotélica, donde no era pura imitación más perfecta o imperfecta, sino una reconfiguración ideal de lo posible. De estas cuatro nociones básicas se pasó a una dicotomía que durará bastante tiempo en la historia del arte y de las ideas: la *mimesis* como representación pasiva o como invención activa. Esta tensión es

aún más clara en la música: ¿el intérprete imita un texto sonoro fijo o lo re-crea desde su corporeidad? ¿La partitura es imagen o es matriz de gestos por venir?

En *La República*, Platón articula su crítica más conocida: la mimesis como producción de una copia degradada, tres veces alejada de la verdad. Esta desvalorización no es meramente estética sino fundamentalmente gnoseológica y política: la mimesis –en particular la poética y musical– excita la parte irascible del alma, fomenta la confusión emocional y debilita la razón (Platón, *Rep.* X, 595a–605c). No obstante, esta crítica no implica una negación absoluta: Platón exige que la mimesis sea regulada por la idea de bien, es decir, que imite lo inimitable –la forma en sí– desde una fidelidad a su origen eidético (Nancy, 2006).

Aristóteles, por su parte, redime la mimesis como facultad constitutiva del ser humano y como origen de la experiencia estética. En la *Poética*, sostiene que “es natural al hombre imitar, y en esto se distingue de los demás animales: aprende sus primeras lecciones por imitación y siente placer en imitar” (Aristóteles, *Poética*, 1448b). La mimesis no es aquí una réplica empírica, sino una construcción simbólica de lo posible, una racionalización sensible del *pathos*. En la música –aunque el tratado aristotélico se ocupa más de la tragedia– esta concepción encuentra eco en su *Política*, donde se afirma que la música modela el *ethos* del oyente al imitar las pasiones del alma mediante armonías y ritmos (Aristóteles, *Política*, 1340a–1341b).

Desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, la teoría mimética se convirtió en norma artística y poética. Pero dentro de esta hegemonía se multiplicaron voces que pedían una mimesis selectiva, bella, idealizada, incluso metafórica. Así, autores como Varchi, Comanini o Patrizi defendieron que imitar es, en el fondo, inventar: ficcionar. Tatarkiewicz documenta cómo esta mimesis creativa preparó el paso al Romanticismo, donde el artista ya no es un imitador, sino un demiurgo

(Tatarkiewicz, 1976: 306–308).

A partir del siglo XVIII –especialmente con Batteux y luego con Burke– se generalizó el concepto: toda obra de arte, incluso la arquitectura o la música, sería imitativa en tanto que se inspira o toma como modelo una estructura natural o ideal (Tatarkiewicz, 1976: 309–311). Ya no podía limitarse a la mimesis visual o mimética en sentido platónico. La música se convierte, así, en una forma de mimesis no figurativa, sino estructural: imita proporciones, relaciones, tensiones, tiempos. Este punto permite pensar las representaciones visuales de la música (pintura, escultura, cine) como dispositivos que no solo evocan lo audible, sino que lo interpretan miméticamente según la sensibilidad de su época: como huella, como código, como experiencia compartida.

Son conocidas las aportaciones del filósofo y musicólogo de la Escuela de Frankfurt Theodor Adorno. Con él, la mimesis se emancipa del paradigma representacional y se torna un gesto expresivo no racionalizado, una *resistencia preconceptual* al mundo cosificado. Según este filósofo postmarxista, la interpretación musical es una forma de mimesis que revela lo oculto de la obra –como una imagen de rayos X que te permite ver más, algo que estaba allí–: “La reproducción verdadera es la imagen por rayos X de la obra. Su tarea consiste en hacer visibles todas las relaciones [...] que yacen ocultas bajo la superficie del sonido perceptible –y ello a través de la articulación, precisamente, de esa manifestación perceptible.” (2006: 1). Como se lee, Adorno sostiene que la interpretación auténtica –la verdadera reproducción– no consiste en repetir mecánicamente un texto sonoro, sino en mostrar radiográficamente lo que está oculto bajo su superficie audible. El acto interpretativo es mimético no porque copie el sonido, sino porque desvela, a través del sonido, las relaciones internas que configuran la obra como totalidad estructural (Adorno, 2006). Esta mimesis no representa un objeto, sino que reconfigura un sentido latente, encarnado en

la forma. Curiosamente, esta noción no pertenecería solo a la estética o gnoseología, sino a la ontología: no es una cuestión solo de belleza o conocimiento, sino de acceso a la verdad. Pero una verdad entendida como los antiguos: como ἀλήθεια –*alétheia*, como el nombre *Alicia* en castellano–, es decir, como desvelamiento. La música permitiría la *alétheia*, la des-ocultación, haciendo evidente lo que es. Esta noción de verdad no es la frecuente en la actualidad, donde prima más la visión de la correspondencia –muy compatible con el representacionismo– o la de la coherencia –en lógica, principalmente–.

Siguiendo con Adorno, permite aunar varias aportaciones de la *mímesis* antigua. Distingue tres elementos que interactúan en la notación y la ejecución musical: el mensural, es decir, el componente simbólico y objetivo de la partitura (lo medible, lo gráfico); el neumático, esto es, el residuo gestual de la antigua notación (gestos del cantor o director como índices del fraseo); y el idiomático, a saber, el elemento expresivo incorporado por el intérprete desde su experiencia subjetiva y corporal. Así, la *mímesis* se ubica especialmente en la transición entre estos niveles: la tarea del intérprete es transformar el elemento idiomático (corporal, gestual, situado) en neumático (estructura expresiva) mediante el filtro del mensural (notación escrita) (Adorno, 2006: 67). Para Adorno, el músico se asemeja al actor: no traduce un contenido fijo, sino que incorpora una gestualidad que no está del todo escrita, pero que es esencial para la inteligibilidad de la obra. La interpretación es “interpolación de detalles” –pequeñas decisiones expresivas que no alteran la estructura, pero sin las cuales la obra no respira. Esta interpolación es mimética en tanto es una recreación de una intención sonora ideal que el texto apenas sugiere (Adorno, 2006: 2).

Un analista más actual, Cecchi (2017), sugiere que Adorno no logró integrar plenamente la creatividad performativa en su

modelo, y propone una relectura que invierta la dirección: no transformar lo idiomático en neumático, sino lo mensural en idiomático, activando una mimesis situada y encarnada, dado que el componente idiomático –propio del cuerpo del intérprete– es intencional, expresivo y situado (Cecchi, 2017: 133-136).

Esta aportación adorniana propone y presupone una visión donde el cuerpo del intérprete no es secundario. La interpretación musical se asemeja a la del actor: no traduce significados, sino que *incorpora* –de forma gestual y sonora– una figura de la alteridad. La mimesis musical es, en este sentido, una “imitación idiomática” en la que lo subjetivo –el gesto individual– se pone al servicio de una estructura autónoma: la partitura. Una noción similar ha hilado Nancy, un filósofo bastante corporal.

Nancy tensiona el desarrollado concepto de *mimesis* –imitación, representación, producción figurativa– con el de *méthexis*: participación, copertenencia, resonancia (Nancy, 2006). Toda imagen es una interferencia irreductible entre mimesis y méthexis: no hay representación sin participación. La mimesis no es mera re-producción, sino que más bien puede pensarse como un acto que solo cobra sentido cuando en él se produce un *tocar participativo del fondo*. La mimesis que no participa del fondo –de esa inasible alteridad que vibra tras toda forma– degenera en copia, en simulacro –evocando a Deleuze– sin deseo ni tensión. La imagen no reproduce, sino que produce una resonancia, una inscripción tonal que comunica una experiencia en la que el espectador mismo es arrastrado.

3. La expresión musical frente a la imagen musical: perspectivas a través de la mimesis

Para realizar un breve bosquejo inicial de un concepto tan amplio y complejo como el de la expresión musical, debemos

citar sus tres principales vertientes: la expresión vocal, el movimiento corporal y la danza, y la expresión instrumental, esta última, sobre la que nos interesa reflexionar. Respecto a las dos primeras, estas son actividades intrínsecas al ser humano desde tiempos inmemoriales. El canto acoge la totalidad de los elementos musicales como el ritmo, la melodía, la armonía así como las texturas en el canto coral. Además, el uso de la voz humana como expresión musical a través del canto es la vía principal en el desarrollo de la audición interna, permitiendo asimilar las nociones de las cualidades del sonido. En cuanto al movimiento en relación a la música, en este caso, este implica al lenguaje corporal que constituye la principal capacidad de comunicación no verbal del ser humano, con una semántica propia. Este se basa fundamentalmente en movimientos, gestos y acciones, que bien pueden requerir una técnica y planificación previa a través del desarrollo de las capacidades corporales del movimiento en relación a la música, o bien pueden improvisarse.

La corporalidad está también presente en la expresión instrumental, que se puede definir como un proceso mediante el cual se adquieren y perfeccionan las destrezas necesarias para tocar diversos instrumentos musicales, tanto de manera individual como colectiva. Por su parte, el instrumento musical es más que un artefacto sonoro. Como objeto, tiene una memoria impregnada que es capaz de construir formas de identidad y de participar de forma sensual afectiva, espiritual y cognitiva. Además, el instrumento musical es un objeto sonoro que pertenece al contexto performativo que le es propio y, por tanto, actúa como una extensión de su intérprete (Garí, 2024: 19 y 22).

Podemos también apuntar que toda expresión musical, instrumental en este caso, es un fenómeno estructural que conserva características de mimesis, con la que se relaciona dialécticamente. Esta se convierte un impulso encarnado, con implicaciones dinámicas y cognitivas, en contraposición a las

concepciones estáticas de la mera representación y semejanza. En este caso, la acción musical oscila entre procesos de construcción racionalizados internos así como miméticos no racionalizados, de cuya tensión surge la expresión musical (Paddison, 2010: 126).

Respecto a la iconografía musical, más allá de la identificación, descripción y clasificación de las escenas y elementos –instrumentos– musicales representados (equiparable al contenido gráfico, mensurable y fácilmente decodificable de una partitura), esta también incluye el análisis iconológico que se ocupa de la “interpretación” de las imágenes, en tanto que estas cumplen una función simbólica o retórica, especialmente la de determinados tipos iconográficos e instrumentos musicales. Regresando el símil de la partitura musical, el elemento expresivo que el intérprete recupera de esta desde su subjetividad está también presente en la contemplación de la obra artística con iconografía musical, que puede estimular la interpretación a través de una suerte mimesis, considerando la exégesis original del término. La expresión instrumental a través de esta, por tanto, se podría dirigir hacia una mayor verosimilitud conceptual, que no formal, respecto a la representación de la imagen, gracias a la subjetividad creativa del intérprete –alejándose así de la concepción romántica de que la expresión de las emociones se consigue justamente imitándolas– (Neubauer, 1992: 23 y 223). En este sentido, el papel del intérprete, siguiendo “la retórica de la imagen” de Barthes (1971), puede ser el de reconstruir ciertas convenciones conscientes o inconscientes sobre “la música en la imagen” y el acto de “visualizar la música” (Piquer, 2013: 15).

Llegados a este punto, podríamos plantearnos si el uso de la iconografía musical para estimular la interpretación musical podría tratarse de un acto performativo complejo en el que la interpretación musical –adaptando la teoría mimética de Adorno– destapa también lo que permanece oculto en la obra

artística en la que se refleja.

Para responder a esta cuestión, podemos considerar diferentes perspectivas.

La primera aquí mostrada nos sitúa en un contexto habitual: desde hace varias décadas, los museos son espacios en los que en ocasiones se realizan recitales de música y danza en relación a las colecciones allí conservadas, a pesar de ser espacios más relacionados con el silencio y la experiencia contemplativa (Hervás, 2022: 257). Estas prácticas comenzaron a llevarse a cabo en museos de arte contemporáneo y, con el impulso de la reconstrucción de instrumentos musicales utilizando las obras artísticas como fuente, son ya comunes en los museos de arte (de bellas artes, diocesanos, etcétera). En estos casos, encontramos mayoritariamente propuestas en las que se interpretan piezas musicales alusivas a la época o al contenido estético de las obras artísticas, independientemente de que estas tengan iconografía musical o no. A esto se le suma en ocasiones, en el caso de que sí se representen escenas o instrumentos musicales, que se utilicen en la interpretación reconstrucciones de instrumentos basados en la fuente histórico-artística e incluso que se adopten gestos o disposiciones del tema representado, que pueden incluir la propia indumentaria.



Figura 1. Detalle de ángel músico tañendo una vihuela de arco. Tabla central de la Coronación de la Virgen del retablo de la Resurrección (Jaime Serra, 1481-1482), conservada en el Museo de Zaragoza. Imagen: Museo de Zaragoza.

Figura 2. El violagambista Fernando Marín Corbi con la reproducción de la vihuela de arco realizada por el constructor de instrumentos Javier Martínez, junto a la pintura en la que esta se representa. Imagen: Museo de Zaragoza.

Figura 3. Recital didáctico en el Museo de Zaragoza para alumnos del Conservatorio de Música de Zaragoza, organizado por los profesores Fernando Marín Corbi y Carmen M. Zavala Arnal.

Imagen: Museo de Zaragoza. En estos contextos, sin menoscabo del interés performativo, musicológico y organológico de estas acciones, su propia planificación nos alejaría de la concepción de mimesis que aquí se aborda, para acercarnos a un modelo más imitativo. A esto

debe unirse el papel del receptor o espectador, que está presente en la finalidad del acto.

Esto no es óbice para que el intérprete, *motu proprio*, incorpore elementos subjetivos en relación al contenido semántico de las imágenes para poner en marcha el proceso de mimesis como expresión revelada. De hecho, el propio instrumento musical, el “real” y el representado, tiene capacidad para “mostrar ontológicamente algo a lo que su forma no necesariamente alude o lo hace parcialmente” (Garí, 2024: 171). De esta forma, dentro del proceso mimético, la asimilación del contenido simbólico del instrumento o del tipo iconográfico-musical permite, a través de la música y el propio cuerpo, representar su valor simbólico (la vihuela de arco, antecesor del violín, encarnaba por tradición en el medievo lo apolíneo y los sonidos celestiales, así como su intérprete actuaba como mediador entre el cielo y la tierra –véase la figura 1–).

Partiendo de este último supuesto, otra perspectiva nos permitiría cambiar de espacio y trasladarnos, teniendo en cuenta obras anteriores al periodo del clasicismo, a la ubicación original para la que se realizó la obra de arte (iglesias, monasterios, edificios civiles, etcétera), en el supuesto de que allí se conserve. Conocemos que las pinturas rupestres se realizaban en espacios en los que había resonancia. Aunque ahora las podemos relacionar con el silencio, cuando se producía el eco es como si se escucharan las figuras representadas, que se concibieron con una función mágica y sagrada para representar ritos de danza y sonido (Gómez, 2023: 67). Igualmente, los claustros de los monasterios románicos, en los que los monjes transitaban, pudieron concebirse como el resonador de una gran “instrumento musical” (Schneider, 2010). También en referencia al arte medieval, el historiador del arte Emile Mâle enfatizó la importancia de que la obra artística se asocie a su lugar de origen para poner “en movimiento todas nuestras capacidades interiores” y, que de esta forma, esta “nos revele alguno de sus secretos” (Mâle, 1969: 4 y 5). Así, el intérprete actuaría como mediador entre la música, el espacio y el contenido de la imagen a través de su acción – mente y cuerpo–.

Una última perspectiva nos acercaría a una interpretación

disociada de receptores, en un espacio indeterminado en el que el intérprete se encuentra en soledad –que no aislado, pues la interacción sensomotora implica a un organismo que actúa y siente en el mundo–, frente a frente con la obra artística o la imagen con iconografía musical. El diálogo con esta a través de la interpretación puede comportar la mimesis a través de la encarnación expresiva, también en los supuestos anteriores. De esta forma, a través de la contemplación, la aprehensión y la acción, la expresión musical puede actuar como resonador de una obra visual con iconografía musical.

4. Una reflexión final desde la neurociencia

Finalmente, podríamos considerar las aportaciones de la neurociencia, en particular en relación a las neuronas espejo. Estas células, que se activan tanto cuando realizamos una acción como cuando observamos a otros hacerla, parecen formar parte de un sistema que conecta percepción y ejecución motora (Cerri et al., 2015). Si aplicamos esta idea al ámbito de la iconografía musical, es posible pensar que –además del citado valor simbólico o narrativo– puede también despertar en el observador una respuesta encarnada: un eco interno que activa, de forma latente, el gesto musical. En este sentido, la mimesis no sería solo un fenómeno estético, sino también neurobiológico, en la medida en que el cuerpo del espectador reacciona con una predisposición a la acción, como si la imagen provocara un impulso musical. Este tipo de respuesta no se limita al ámbito artístico; también se ha explorado en contextos educativos, donde se ha visto que la combinación entre la teoría de la mente y la capacidad de “espejo” puede facilitar la transmisión de metas y actitudes entre alumnos, de forma casi contagiosa (Eren, 2009).

A partir de este enfoque neurocientífico, la psicología empírica de la música aporta aún más claves para entender cómo lo visual activa procesos internos de resonancia emocional y

simulación gestual en el cuerpo del intérprete. Más allá de sus fundamentos filosóficos y estéticos, la mimesis musical puede ser iluminada desde una perspectiva psicológica contemporánea, en particular desde las teorías de la percepción activa, la simulación motora y la empatía encarnada. Concretamente, se ha mostrado que los procesos de escucha y de ejecución musical implican una simulación interna de los gestos sonoros que los originan. Como han propuesto Leman y Maes (2014), esta *acción corporizada* convierte al cuerpo en el mediador entre la percepción del sonido y la producción del sentido: escuchar música es, en parte, recrear internamente el gesto que la produce.

Este tipo de simulación –también activa en la contemplación de imágenes musicales– conecta con los modelos de empatía empírica en psicología, como el propuesto por Scherer y Zentner (2001), donde el espectador o intérprete no solo responde emocionalmente a lo representado, sino que lo incorpora como experiencia afectiva situada. La mimesis deja así de ser una representación externa y pasa a ser una proyección vivencial en la que lo visual activa esquemas de acción, sensación y emoción. En este sentido, imágenes con iconografía musical pueden inducir un proceso de “resonancia emocional guiada” (Molnar-Szakacs y Overy, 2006), en el que la experiencia musical –aun antes de sonar– se prefigura en el cuerpo del espectador mediante procesos de simulación perceptiva.

De hecho, este enfoque no reduce la mimesis a un fenómeno estético, sino que la resignifica como experiencia multisensorial y afectiva, donde percepción, emoción y movimiento convergen en una forma de cognición encarnada. Así, interpretar música frente a una obra artística no sería sólo un acto performativo o histórico, sino una forma de reactivar, desde la imagen, una subjetividad sonora implícita.

Así, en última instancia, la mimesis no es únicamente una cuestión de imagen, sonido o técnica interpretativa, sino una

forma de relación con el mundo; una posibilidad de resonar con lo otro desde el cuerpo, el gesto y la emoción. Cuando el intérprete se coloca frente a una imagen musical, no solo observa, sino que escucha con la mirada, no solo representa, sino que encarna. La iconografía musical se convierte así en umbral, entre lo visible y lo audible, entre el pasado y el presente, entre lo simbólico y lo vivido. En ese espacio de tensión y apertura, la música no se limita a ser ejecutada, sino que se revela como acontecimiento encarnado, donde la mimesis actúa como mediación sensible entre arte, memoria y deseo. Solo así, a través de la experiencia viva del intérprete, la imagen puede volverse sonido y el sonido, revelación.

Lugares contiguos a espacios hiperdefinidos especialmente fértiles para la creación artística en danza contemporánea

INTRODUCCIÓN

Trascender a lo funcional de la arquitectura y descubrir a través de pequeños gestos e intuiciones segundas y terceras capas de información (Diego, 2022), comienza a ser más habitual para todo tipo de mirada. Cada vez existen más espectadores emancipados (Rancière, 2010) capaces de entender el diálogo visual a través de los códigos de la danza contemporánea en donde la geometría cubicular de un escenario

dialoga con las formas orgánicas del cuerpo. De un tiempo a esta parte, las conexiones entre el espacio arquitectónico y el cuerpo humano ha sido un tema constante en la creación artística contemporánea. En piezas como *Café Muller* de Pina Bausch, se observa cómo la interacción entre la geometría del espacio y las formas del cuerpo proyectan nuevas narrativas y significados metafóricos. Esta interacción invita a reflexionar sobre los espacios hiperdefinidos, aquellos que son consecuencia de una mirada utilitarista, sin una inteligencia estética capaz de considerar las capacidades expresivas de lo formal, siguiendo los principios occidentales sobre función y eficiencia. Esto limita y bloquea lo que el espacio puede generar en cualquier tipo de planteamiento creativo y empobrece la relación entre el sujeto y el entorno. La dimensión estética o sensorial queda anulada.

En contraste con este planteamiento, las áreas periféricas contiguas que rodean y complementan los “espacios protagonistas”, revelan un enorme potencial en el contexto de *Café Muller*, las dinámicas corporales de los danzantes en fragmentos del espacio menos estructurados, desvelan nuevas experiencias espaciales, mediante interacciones orgánicas no reguladas. Esta reflexión es extensible no solo a la danza, sino también a otras disciplinas tal y como hemos ido reflexionando en otros artículos vinculados a la arquitectura, los objetos cotidianos y el lenguaje plástico expandido (Ursúa Astrain et al., 2025).

Las estructuras arquitectónicas cotidianas y los elementos que la habitan revelan sus características más obvias con respecto a la funcionalidad y a la forma, provocando que el espectador sin un punto de vista creativo ni una educación estética dejen de prestarles una atención consciente. Juan Antonio Ramirez (Málaga 1948-Madrid 2009) lleva al extremo esta reflexión:

“las auras no son visibles para los humanos ordinarios y sólo los videntes pueden percibirlas, con un entrenamiento especial, y en determinadas circunstancias. Esta reflexión se

puede aplicar al mito romántico de la creación artística, gracias al cual es posible acceder a lo invisible.”(Ramírez, 2009).

La atención no es un proceso pasivo o aleatorio. En lugar de repartir nuestra conciencia de manera uniforme entre todos los estímulos que recibimos, la mente humana tiene la capacidad de focalizarse, concentrando sus recursos cognitivos en aquello que percibe como más significativo o relevante. Este proceso de selección no es meramente un acto de concentración, sino un mecanismo activo que resalta ciertos aspectos del entorno, mientras deja en “sombra” otros. Es a través de este fenómeno que ciertas experiencias, objetos o detalles cobran una relevancia inusitada para el individuo, influenciando así cómo percibimos y nos relacionamos con el mundo que nos rodea. A través de la atención enfocamos y jerarquizamos el entorno, y, en lugar de permitir que se distribuya equitativamente, se concentra en un punto de gran luminosidad y calor. Así la mente, se focaliza en un punto seleccionado que resalta con una brillantez y distinción inusual (Wright, 1998). Aparte de tener cuenta experiencias previas y condiciones innatas de cada espectador en relación con la educación e inteligencia estética, existen factores concretos como la iluminación, la accesibilidad o la funcionalidad, que influyen en nuestra capacidad para enfocar y dirigir nuestra atención hacia aspectos específicos del contexto habitado, condicionando su percepción, su interpretación y como consecuencia nuestra interacción con él. La luz es determinante en el proceso de atención, ya que puede hacer que ciertos objetos o áreas adquieran protagonismo, atrayendo nuestra mirada de manera inmediata. Aquello que recibe luz directa, automáticamente atrae más atención que otras superficies del mismo entorno, cobrando especial relevancia para el observador occidental. Cualquier nivel de dificultad física o perceptiva para desarrollar una acción habitual se puede leer como un obstáculo, influyendo directamente en su jerarquización perceptiva. La accesibilidad no solo se refiere a la capacidad

física de acercarnos, sino también a la claridad con la que se presenta un elemento dentro de un espacio delante del espectador. Un objeto o una parte del espacio que sea difícil de alcanzar, implique incomodidad para habitarlo o sea difícil de percibirlo en su totalidad debido a barreras físicas o visuales, será menos probable que capte nuestra atención de manera significativa. Diariamente se presentan posibles recorridos o vías de movimiento para las acciones del propio cuerpo entre objetos, mobiliario y arquitectura, que son accesibles, pero mentalmente incómodos, que se descartan de manera inconsciente. Para un niño la parte de debajo de una mesa de despacho puede resultar un lugar mágico, y para un adulto se presenta como un espacio poco apetecible para habitarlo de manera directa. Un lugar en el que hay que agacharse, es incómodo y no ofrece a priori ninguna información visual relevante. La función de un objeto o espacio también determina en gran medida nuestra atención. Nuestra relación directa con una mesa está determinada con aquellas partes con las que se tiene contacto directo en su proceso de uso. En este caso sería la parte superior horizontal donde el usuario se apoya para trabajar. La estructura inferior que lo soporta, también cumple con su función, pero tiene un contacto indirecto con el usuario y por lo tanto se le presta menor atención.

Al interpretar la atención como un proceso de selección excluyente se evidencia que hay unas partes del campo visual a las que se les da menor importancia y es precisamente en estos lugares donde se encuentran *perspectivas olvidadas especialmente fértiles para la creación contemporánea*. Aunque es un concepto poco habitual desde el punto de vista teórico en el contexto del arte contemporáneo, aparece de manera indirecta y con otra intencionalidad en multitud de textos: zona de anestesia, zona espacial discriminada, zona de menor información, forma subordinada, zona exterior al ángulo de convergencia, espacio descuidado, mirada última, espacios sin nombre, lugares ocultos, lo escondido, lo invisible y lo

censurado de la arquitectura, la dimensión oculta, forma dominada-forma dominante, arquitectónicamente secundario, lugares insospechados, un lugar contiguo a un espacio hiperdefinido, la cara B, la perspectiva reinventada, la perspectiva reencontrada, encuadres imposibles, solitarios e inauditos, la trastienda, la parte de atrás, lo que el público no puede ver, la tramoya del escenario arquitectónico, el lugar perdido e inacabado, espacios sórdidos, la escalera de servicio opaca a la vista del transeúnte, lo que nunca veríamos durante nuestra visita en vacaciones.

METODOLOGÍA

La metodología empleada en este artículo combina un análisis estético, teórico y empírico, proporcionando una nueva perspectiva o terminología espacial sobre cómo los espacios contiguos y la arquitectura escenográfica interactúan con el cuerpo en la danza contemporánea para proyectar poéticas visuales innovadoras que salen fortalecidas. Se emplea una metodología basada en las artes con un enfoque interdisciplinar. Un análisis de estructuras arquitectónicas y su diálogo con el cuerpo en movimiento basado en la crítica a las interpretaciones domesticadas (K. P. Moxey & Hernández, 2016) fundamentados en la investigación basada en las artes apoyándose principalmente en los estudios de Patricia Leavy (Leavy, 2020), de J. Garry Knowles y Ardra L. Cole (Cole & Knowles, 2008).

ANÁLISIS DE CAFÉ MÜLLER



Pina Bausch. *Café Müller*, 1978.

Pina Bausch nace en 1940 durante la Segunda Guerra Mundial en una ciudad industrial alemana y desde niña está en contacto con la danza y la música. Está considerada como la figura más destacada de la danza alemana y una de las más importantes de la danza internacional. Fallece a los 68 años cuando desarrollaba su pieza "Como el mosquito en la piedra ay, si, si, si" basada en su última visita a Chile. En 1959 es dirigida por Kurt Jooss en Essen. Con 19 años viaja a Nueva York y continúa sus estudios en la Julliard School. Baila en el Metropolitan, en la New City Opera y desde 1973 dirige el ballet que lleva su nombre en la ciudad de Wuppertal donde se convierte en la creadora de lo que se ha denominado como teatro-danza, reviviendo el espíritu de la danza alemana.

Su obra se caracteriza por reinventar el movimiento primigenio de la danza en donde existían pocos movimientos posibles. Mostrar una realidad heterogénea, de manera que sus bailarines pertenecen a todo tipo de razas y sus cuerpos no se corresponden con el ideal de belleza preestablecido. En sus coreografías no hay una estructura narrativa ni una historia lineal y sus obras están compuestas por multitud de acciones escénicas simultáneas. Para ello utiliza las vivencias de sus bailarines que se implican de una manera especial en el

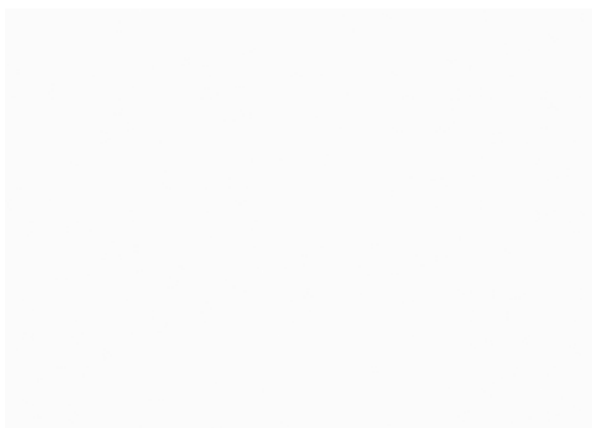
proceso de creación.



Pina Bausch. *Café Müller*, 1978.

En algunas ocasiones se le ha denominado como un estilo *collage*, ya que sus obras están compuestas por fragmentos pertenecientes a diferentes disciplinas. Sus bailarines suelen actuar sobre superficies que afectan a su propio movimiento, como agua hasta los tobillos, lodo o un mar de claveles de plástico. Construye sus historias junto con los integrantes del ballet conversando y discutiendo, generando un proceso de creación en el que todos/as se implican con sus propios miedos, deseos, complejos y frustraciones. Su trayectoria

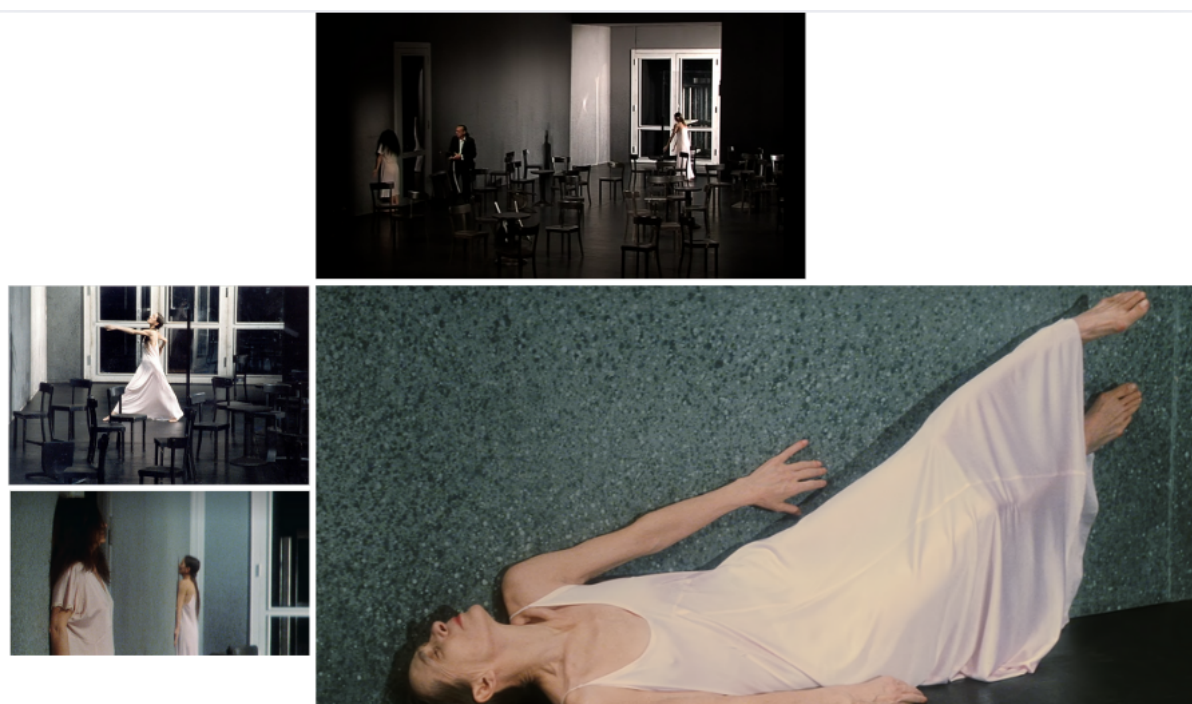
tiene un carácter nómada, ya que realiza residencias en diferentes capitales del mundo fruto de su curiosidad por las diferentes formas de vida. Los movimientos de sus coreografías están basados en la gestualidad del comportamiento cotidiano.



Pina Bausch. *Café Müller*, 1978.

Café Müller es una pieza de danza contemporánea dirigida, coreografiada e interpretada por Pina Bausch. Se estrena por primera vez en 1978. La escenografía está compuesta por una puerta giratoria situada al fondo de un escenario repleto de sillas que sirven de obstáculo a los bailarines. Cuando se hace la luz sobre el decorado aparece una mujer al fondo. Es una mujer lánguida, alta y extremadamente delgada. Tiene los brazos rígidos y paralelos al cuerpo. Con los ojos cerrados atraviesa la puerta giratoria y se desliza con movimientos cortos y dudosos hacia el centro. Después de caminar entre las

sillas se dirige a una pared lateral blanca y neutra que no posee ningún tipo de atrezzo. Inicialmente el espectador presta atención a unas zonas concretas del escenario debido a la disposición de los elementos escenográficos y a la iluminación. La puerta giratoria y la multitud de sillas situadas en el escenario provocan que el espectador dirija la mirada a estas partes del escenario en concreto. Sin embargo, resulta curioso cómo uno de los momentos de mayor interés en esta pieza de danza expresionista se desarrolla en una pared lateral blanca que ha pasado desapercibida en el primer proceso de percepción visual. Es decir, un espacio olvidado que a posteriori se convierte en una zona de máximo interés.



Pina Bausch. *Café Müller*, 1978.

Este análisis aborda una zona aparentemente anestesiada y desprovista de información que, sin embargo, juega un papel crucial en uno de los momentos de mayor expresividad. Es evidente que la mirada del espectador se dirige hacia este punto, pues la acción se desarrolla allí, pero el hecho de que

se revele al espectador un fragmento del espacio que inicialmente había sido desestimado, potencia la carga poética de ese lugar olvidado y de la propia acción, elevando la expresividad de la danza. El cuerpo de la bailarina establece un diálogo y una interacción con una parte del espacio escenográfico que, en un primer momento, parecía carente de interés.

CONCLUSIONES

Se generan nuevas vías de reflexión tras analizar los espacios hiperdefinidos y sus áreas contiguas, marginales o periféricas, abriendo nuevos caminos a tener en cuenta en la creación artística contemporánea en general, y en la danza en particular. Al interpretar estas zonas no solo como vacíos descartables, sino como elementos poéticos especialmente fértiles para la creación, se potencia el diálogo entre la arquitectura, el cuerpo.

Existen lugares arquitectónicamente secundarios a los que no se les presta atención inicialmente. Esta actitud es propia de personas que no contemplan desde un punto de vista creativo. Es decir, que no poseen un adiestramiento de la mirada para ir más allá en el proceso perceptivo. Las sensaciones que recibimos carecen de sentido para nosotros en tanto en cuanto no sepamos ordenarlas en una percepción coherente. Por esta razón, el adiestramiento de la mirada acompañado de unas cualidades creativas innatas es fundamentales para descubrir la poética de los lugares olvidados.

Dependiendo de la disciplina artística de la que hablemos los espacios olvidados varían, ya que para un "grafittero" un muro es un soporte convencional mientras que para un bailarín no. Existe una organización jerárquica espacial dentro de la cual la perspectiva olvidada pertenece a los lugares arquitectónicamente secundarios. Es un concepto dinámico y

varía dependiendo de las condiciones que rodean al objeto o espacio que se analiza en ese momento: su iluminación, su posición en el espacio, su utilidad. Este planteamiento tiene relación con la cultura oriental y con la idea de buscar lo escondido, lo sugerente, lo que lleva a la imaginación.

Un espacio contiguo a otro hiperdefinido, es un lugar especialmente fértil para la creación contemporánea ya que intervenir en estas zonas anestesiadas provocan un efecto sorpresa en el espectador. La selección espacial realizada por un artista para realizar una intervención pictórica tridimensional es determinante en el resultado final. En muchas ocasiones la poética del espacio elegida es esencial para que el lenguaje formal utilizado se potencie y dialogue con la arquitectura que sirve de soporte. El observador se siente satisfecho cuando descubre que ha sido transportado a un mundo aparte del suyo propio. Un mundo que le ofrece otras realidades diferentes a las relacionadas con la experiencia inmediata.

25 Escultores Actuales. Homenaje a Francisco Rallo Lahoz

En 2024 hemos celebrado el centenario del nacimiento del escultor Francisco Rallo Lahoz (1924 Alcañiz, Teruel – 2007 Zaragoza), con una excelente exposición, *Infinita belleza*, comisariada por la historiadora y crítica de arte Desirée Orús, varias mesas redondas en las que se trató de aspectos personales del escultor y las distintas facetas de su obra, así como visitas guiadas. También se celebró una conferencia

en el Teatro Principal de Zaragoza, a cargo del hijo del escultor Paco Rallo, el mejor conocedor de la obra del artista. Ahora como colofón, la Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón, rinde un homenaje al que fue su director durante diez años, de 1981 a 1991, en la sala de exposiciones de la Asociación.

El comisario de la muestra, Paco Rallo, ha reunido una representación de veinticinco escultores aragoneses actuales, unos pertenecientes a la Asociación, otros que lo fueron con anterioridad y algunos invitados por el comisario por diferentes vinculaciones, es el caso de Iñaki Ruiz de Eguino, escultor vasco, muy relacionado con el grupo *Forma*, del que formó parte Paco Rallo, y con los que compartió amistad y taller en Zaragoza.

Hay que destacar una obra pictórica que preside la exposición, en el centro de la Sala, y que emocionó a la esposa del artista. Es de Alejo Anadón García y representa al escultor trabajando en una de sus *venus*.

Los escultores de la muestra son representantes de diversas tendencias escultóricas y trabajan con toda clase de materiales: piedra, escayola, barro, hierro, acero, madera, alambre, cerámica, así como diversidad de objetos reciclados. El comisario ha dejado total libertad a los autores en la elección de la pieza mostrada por cada uno. Los artistas representados, aragoneses, residentes o relacionados con nuestra tierra, pertenecen a diversas generaciones, son por orden alfabético: José Miguel Abril, Pedro Anía, José Antonio Amate, José Luis Ansón, Florencio de Pedro, Simón Domingo Blasco, Jorge Egea, José Miguel Fuertes, Jesús Gazol, Steve Gibson, Miguel Ángel Gil Andaluz, Jesús Guallar, Laura Guarnieri, Alberto Ibáñez, Julio Lancis, Mario Molins, Juan Carlos Laporta, Ángel Orensanz, Alfonso Ortíz Remacha, Débora Quelle, Jorge Robalino, Iñaki Ruiz de Eguino, Jesús Sanz, Julio Tapia y Estudio Velásquez-Gómez.

Este homenaje se ha complementado con una conferencia sobre la vida y obra del escultor y una visita guiada a la exposición a cargo de su hijo, el artista visual, Paco Rallo. Se ha clausurado con una actuación musical del violinista Joan Chic y de Juan Carlos Laporta con flauta travesera.

Son merecidos reconocimientos al artista, discípulo de Félix Burriel Marín, que dedicó toda su vida a la escultura, trató toda clase de temas y materiales. Inmortalizó los leones del puente de piedra o las musas del Teatro Principal y muchas más obras que contemplamos diariamente al pasear por la ciudad. Un escultor de concepción tranquila y meditada, su obra es elegante, llena de equilibrio y delicadeza. Enamorado de su trabajo, satisfecho de haber sido escultor y poder crear, afirmaba *He trabajado con intensidad. Soy de los que creen más en el trabajo que en la inspiración.*

Ahora no me ves. Asun Valet

Asun Valet, presenta "*...ahora no me ves*" en la galería Carmen Terreros Andréu. Nacida en Zaragoza, estudió Bellas Artes en las universidades de Sevilla y Barcelona. Ha desarrollado una larga y reconocida carrera plástica, desde su primera exposición individual en 1981. La galerista define a la artista con tres palabras: personal, sincera y singular. Porque Valet ha desplegado su propia trayectoria sin sujeción a modas o tendencias. Hemos podido contemplar 15 obras con las que propone un juego visual e intelectual, basado en la tensión entre presencia y ausencia, entre lo que se nombra pero no se ve y lo que se percibe.

El color ausente está bordado en el lienzo, en hilo de torzal neutro, solo se aprecia el relieve, consiguiendo el efecto de un gofrado sobre tela, sin aportar las características

visuales propias del color : tono, saturación, luminosidad. Esta ausencia se convierte en la esencia de la composición, propiciando los gestos y trazos que la integran. Se trata de un juego con el espectador, que automáticamente percibe y sitúa el color que no existe. Celadón es el nombre que reiterativamente aparece bordado en la mayoría de las obras, un delicado color muy apreciado en oriente y frecuente en porcelanas chinas, en sus distintos matices, desde un agua clarísimo hasta verde grisáceo. Otros colores bordados, ausentes en sus obras son: sulphur yellow, pale pink, black orange o lilac pink. Colores del gusto de la artista, sacrificados en las composiciones para activar la percepción del observador.

Una constante en la obra de Valet, desde hace más de diez años, es el empleo de pigmento de hierro, otro aporte de materialidad al lienzo, un elemento potente con el que experimenta arrancándole distintos matices visuales, desde un gris grafito hasta óxidos, contrastando con los transparentes y etéreos colores propios de la artista. Valet ha creado para cada obra un pequeño muestrario de colores en el qué, junto con los representados en el lienzo, está el color imaginado, ahora sí, presente en el muestrario a modo de prueba de color.

Desde sus inicios Valet ha trabajado con técnicas innovadoras sobre un soporte clásico como es el lienzo, muchas veces rasgado y cosido, ahora delicadamente bordado. En otras ocasiones ha empleado distintos tipos de papel, y siempre combinando trazos enérgicos gestuales con suaves y transparentes colores, apenas sombra de los mismos, armonizando luz y movimiento.

Una expresión sutil y a la vez fuerte, íntima y subjetiva, totalmente informal, que obliga al espectador a concentrarse en la contemplación.

Paraísos, infiernos y otras fantasías

En el marco de la exposición colectiva *Paraísos, infiernos y otras fantasías*, las obras de Laura Pallardó y Stavros Kassis emergen como dos corrientes que, desde orillas distantes, confluyen en una misma inquietud: el poder evocador y nostálgico de la imagen. En este espacio compartido del Palacio de Montemuzo, sus universos visuales se entrelazan como fragmentos de un relato común sobre el deseo, la memoria y la mirada. Ambos artistas configuran dos aproximaciones plásticas que, desde una perspectiva crítica y contemporánea, interrogan los mecanismos de producción, circulación y resignificación de la imagen en el contexto actual. A través de estrategias de montaje, desplazamiento y yuxtaposición, ambos artistas abordan la imagen no solo como objeto estético, sino como síntoma cultural, revelando las fricciones entre lo visible y lo ideológico, entre lo representado y lo omitido. Su obra, en diálogo, propone una lectura crítica de los imaginarios contemporáneos y del papel que desempeñan en la configuración de subjetividades, territorios y memorias.

La exposición la componen seis series en las cuales ambos artistas abordan diferentes conceptos basados, según indica la comisaria de la exposición Izaskun Etxebarria, en la *Divina Comedia* de Dante. En la primera sala se presentan, cara a cara, las series *Pólemos* y *Holidays*, de Kassis: la primera deriva de un archivo fotográfico centrado en la guerra, mientras que la segunda analiza el fenómeno del turismo y su iconografía en los años setenta. La inclusión de una pantalla táctil de gran formato resulta especialmente atinada, pues permite contemplar ambas series en alta resolución, por encima de la calidad de algunas reproducciones físicas. Sin embargo,

el vinilo de gran escala dispuesto al fondo de la sala desentona con el conjunto y merma la fuerza del formato delicado de las pequeñas fotografías que componen las series. Asimismo, las dos intervenciones de Pallardó que acompañan a las obras de Kassis carecen de la contextualización necesaria, lo que dificulta su integración en el discurso expositivo. La siguiente sala presenta las series *Lugar* y *No Lugar*, de Pallardó, intercaladas con piezas de Kassis. Destaca la obra *DANA*, en la que la artista descontextualiza objetos cotidianos para evocar acontecimientos previos. La disposición expositiva pone de manifiesto la dificultad de entablar un diálogo fluido entre ambos creadores: la convivencia de dos lenguajes visuales complejos obstaculiza una lectura unívoca y, en ocasiones, impide asignar con certeza la autoría de cada obra. Esta confusión se ve acusada por la ubicación de las cartelas, aunque conviene señalar que su planteamiento resulta especialmente eficaz en la serie *No Lugar*. Finalmente, la sala última reúne las series *País de Bienestán* y *Photocall Natura* de Kassis, quizá las más exquisitas de la muestra debido al carácter íntimo de muchas de sus imágenes y al tratamiento deliberadamente descontextualizado que enlaza perfectamente con la serie anterior *Holidays*. El origen de estas fotografías y de otros soportes gráficos, como las postales mostradas, adquiere hoy especial relevancia, pues pueden entenderse como antecedentes del *selfie* contemporáneo. Así, la serie pone de manifiesto la imperiosa necesidad de inmortalizar nuestras vivencias y espacios recorridos, funcionando estas imágenes como testimonio directo de lo experimentado.

La obra de los artistas presentes en la exposición ejemplifica claramente cómo el archivo deja de ser un simple depósito inerte para convertirse en un espacio vivo de diálogo, creación y reflexión etnográfica. Las series expuestas actúan a la vez como estructura y como discurso archivístico, reuniendo materiales encontrados y producidos que oscilan entre lo público y lo privado, lo real y lo virtual. Al trans-archivar esas imágenes, la exposición desplaza el archivo de

lo estático a lo dinámico, convirtiéndolo en punto de partida para imaginar futuros y activar memorias olvidadas. En este sentido, los artistas asumen el papel de arcontes: seleccionan, ordenan y relacionan fragmentos para construir narrativas nuevas. Así, la obra de arte basada en el archivo demuestra su potencial constructivo y utópico, transformando el acto de recordar en un gesto creativo que genera nuevas lecturas culturales y políticas.