



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

**“UN ACERCAMIENTO A LOS ASPECTOS EXPRESIVOS DE LA SOMBRA
REPRESENTADA, EN LAS ARTES VISUALES”**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES
PRESENTA
ROXEL BARROSO RAMOS

DIRECTOR DE TESIS
DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO



MÉXICO D. F. MAYO 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Roxel Barroso Ramos

UN ACERCAMIENTO A LOS
ASPECTOS EXPRESIVOS DE LA
SOMBRA REPRESENTADA, EN
LAS ARTES VISUALES



En gratitud a:

Profra. Estela Ramos Delgadillo,
gracias mamá por tu apoyo y paciencia.

“La poesía es un eco, pidiendo a una sombra bailar”.
Carl Sandburg.

“Lo único que se mueve aquí es la luz, pero lo cambia todo.”
Los Otros (2001).

INDICE

INTRODUCCIÓN	7
------------------------	---

CAPÍTULO 1

.1 La expresividad como carácter de la representación12
.2 Un acercamiento a la expresividad en el Arte.	23
.3 La materia como recipiente expresivo.33
.4 La expresividad material en relación con la forma artística.	43

CAPÍTULO 2

.1 Principios generales de la geometría de la sombra.54
.2 La sombra como indicio para la construcción de la realidad.	62
.3 Un acercamiento a la condición inmaterial de la sombra.	72
.4 Sombra y percepción: los aspectos de la mirada.87
.5 Sombra y subconsciente: los principios de la interpretación.97

CAPÍTULO 3

.1 Una reflexión en torno a las cualidades expresivas de la sombra.	110
.2 Acto, imagen y objeto expresivos en la sombra representada.	127
.3 La sombra y su doble	142
.4 Sombra y simulacro.	153
.5 Un último respiro ante el umbral del laberinto.	164
.6 La redención de la sombra proyectada	175

CONCLUSIÓN.206
---------------------	------

ANEXOS

i. Noción de títere como una propiedad de los objetos.	213
--	-----

BIBLIOGRAFÍA218
------------------------	------

Introducción

INTRODUCCIÓN

Apreciable lector, dirijo estas palabras esperando despierten en Ud. aquella curiosidad que bien sabemos anida en ambos, no solo como una inquietud compartida sino también heredada. Pues si hay algo que la presente investigación parece sugerir una y otra vez es que de la sombra no solo se aprende por la experiencia, sino también por las historias que de ella se cuentan generación tras generación. La sombra es ese acompañante anónimo y discreto que cotidianamente vive a nuestros pies. Y que sin embargo guarda en sus adentros una potencia que a la vez perturba y fascina, rebasando por mucho ese trato ordinario a la que la relegamos en el diario andar.

Los secretos de la sombra son vastos comenzando por su natural ambigüedad y su omnipresencia ahí, en todo aquello en donde la luz también se posa. En tal circunstancia, adentrarse en sus profundidades sin un eje que alumbre el sendero sería una tarea titánica e inabarcable. Es por eso que puede decirse que las teorías de la expresión funcionan para este estudio como el hilo de Ariadna. Pues éstas restringen y dirigen el camino que habrá de transitarse, sin riesgo de quedar atrapados o perdidos en las intrincadas inmensidades de su espesura. Encaramados en la expresión estaremos en posibilidad de navegar de una sombra vaga como fenómeno de lo real, hacia una sombra enteramente integrada en el nutrido mundo simbólico del arte y particularmente de las artes visuales, algo que es ya nuestro objeto de estudio final. Sin embargo, este transitar se sostiene en otros andares en paralelo. Primero el que nos lleva de la sombra que cumple su propósito en su mera manifestación; a la sombra expresiva donde lo humano es determinante. Luego el que va de la sombra de la cosa a la sombra del hombre. Y por supuesto el tránsito de la sombra proyectada a la sombra representada.

La importancia de abordar la sombra ‘a la luz’ de la expresión, no solo descubre y precisa de ella aspectos y propiedades usualmente desestimados. Sino que también desempolva el origen de ciertas relaciones, en las cuales se sustenta buena parte de su carga simbólica. Peso que incide directamente en las obras de arte en donde la sombra representada y proyectada juegan un

papel medular. Pero por otra parte y más de fondo, lo que se consigue a lo largo de esta investigación es también el esbozo de un método. En donde los instrumentos de la expresividad que aquí se desarrollan (específicamente nos referimos a las cualidades expresivas) pueden eventualmente retomarse y adaptarse para no solo contribuir con un acercamiento monográfico de la sombra representada en las artes visuales, sino además (y quizá más sustancial), con una reflexiva argumentación en torno a lo que implica la imagen expresiva en el Arte. Lo cual pretende ser un austero pero útil aporte a los modos de abordar un objeto de estudio dado, en el ámbito que nos concierne.

Es por ello que preguntarse si una sombra es más expresiva que otra o qué es lo que expresa, son cuestiones que dada su amplitud se encuentran para esta investigación subordinadas a otras interrogantes. En este estudio importa más conocer cómo es que la sombra se expresa. O más exactamente resolver ¿Qué es lo que hace que cierta sombra sea expresiva? Para al mismo tiempo, saber qué tipo de relación hay entre las distintas cualidades expresivas de una misma sombra y bajo qué circunstancias está dada su expresividad.

El Capítulo uno aborda a la expresión y a la expresividad desde la perspectiva de Eduardo Nicol y Giorgio Colli, quienes son el eje constructor de tales nociones. A partir de éstas es posible formular una triada base que nos permite distinguir actos expresivos, de objetos expresivos e imágenes expresivas. Para ceñidos a tal estructura lograr reconocer al menos de primera instancia, la manera en que una obra encuentra su expresividad. Tal análisis nos conduce a preguntarnos de dónde proviene nuestro conocimiento de lo real, o más bien cómo es que a partir de lo material hemos logrado construir una estructura con sentido que entendemos hoy como ‘apariencia’. Y cómo es que tal materialidad del mundo se encuentra con la expresión mediante la forma (artística). Es en esta reflexión donde por vez primera en la investigación se integran las cualidades expresivas, que dan la pauta para discutir si efectivamente las imágenes van de los sentidos al pensamiento y los objetos del pensamiento a los sentidos. Asunto que aunque de principio se aborda de un modo somero, muestra la utilidad de este instrumental para el propósito de la investigación.

Una distinción de método fundamental se trata al final de este capítulo con el fin de hacernos de un último referente base que nos permita situar al

objeto de estudio en dos momentos contrarios. Se trata primero de un enfoque *objetivista* y luego de un enfoque *subjetivista*. El primero sostiene que la realidad del mundo puede darse prescindiendo totalmente del hombre. En tal caso, lo que se admita como real no da espacio para la duda ya que se trata de información exacta y absoluta. Mientras que el segundo requiere del sujeto para configurar una realidad relativa del mundo. Esta segunda orientación más flexible y abierta, desmitifica la supuesta perfección dogmática de lo que admitimos como el mundo de la apariencia y alcanza su límite en el solipsismo. Así, aunque la sombra nace objetiva siendo un fenómeno, su problemática es subjetiva, pues su expresividad recae en el ser humano y se sustenta en los modos de relación que establece con éste. Tal distinción sitúa nuestro interés final en un ámbito enteramente subjetivista. Pues la sombra como mero fenómeno no discurre de lo que ocurre hacia su interior.

Así, en el Capítulo dos se aborda a la sombra desde ambas distancias. Haciendo primero una revisión sucinta de casos en donde la sombra ha sido determinante para el desarrollo de la perspectiva renacentista, revisando someramente sus principios matemáticos y geométricos. Situándola como un fenómeno óptico el cual eventualmente se revela como una sombra empírica, instrumento ineludible para configurar la realidad y el avance del pensamiento científico. Luego a modo de transición, se le aborda a a partir de su inmaterialidad, reflexionando a partir de sus reglas y sus condiciones como proyección lumínica. tomando como base los análisis de Todes y Daniels; y los cuestionamientos de Aranyosi a propósito de circunstancias límite para la sombra proyectada. Estos ejercicios permiten situar a la sombra como una entidad compleja que pone a prueba incluso ciertas proposiciones físicas.

A medida que la conocemos mejor, nos acercamos a los aspectos que suceden entre ésta y el individuo, que es ya por completo una posición subjetivista. La cual se halla conformada de tres momentos. El primero aborda a la sombra desde el lenguaje; siguiendo la lógica de la expresión de Colli y Nicol, y la estructura de las cualidades expresivas. En éste se intenta clarificar por qué la sombra requiere del lenguaje para configurarse como una manifestación expresiva. Esta cuestión permite incorporar el pensamiento de Wittgenstein con el cual logra resolverse el problema de los sentidos y su conexión con el pensamiento. El segundo momento es precisamente donde se aborda esta conexión entre sombra y percepción de un modo menos abstracto, buscando entender la forma en que la visión la reconoce y la lleva al cerebro. A través de tal reflexión, es inevitable referir las observaciones de Piaget, Carey,

Spelke y Kennedy quienes cada uno a su modo advierten la mecánica de la lógica perceptual. Estos estudios muestran a la sombra como algo que en definitiva se construye ‘con sentido’ a través de la percepción y la imaginación. El tercer momento es una consecuencia del anterior y aborda el contenido psíquico de la sombra. En éste se busca identificar los principios que dotan a la sombra del significado que posteriormente el Arte y la Literatura retoman para formar esas referencias universales que se citan de manera continua y reiterada. Dichas cualidades psíquicas resultan resbaladizas e inasibles, pues buena parte de ellas radican en el subconsciente. Es por ello que apoyados en Jung se circunscribe a la sombra como ese otro yo interno, oculto en las profundidades de lo reprimido. Con ayuda de Gadamer podemos entender a la sombra como un juego en el que es indispensable ‘crear’ para poder jugar y jugarse con ella. Pero es especialmente ese trasfondo de *anima*, que parece provenir de la mitología, lo que eventualmente dará cabida a la sombra como doble y simulacro.

Una vez establecido el escenario, el Capítulo tres intenta averiguar qué cualidades expresivas pueden reconocerse en la sombra. empezando por saber cómo es que la sombra se expresa en ciertas obras. Primero teniendo en cuenta tal relatividad de la sombra. Luego, situando a la sombra y sus aristas simbólicas en esa esfera que entendemos como sus aspectos expresivos y finalmente entendiendo su situación en razón de aquella triada fundamental de acto, objeto e imagen expresivos. Esto se hará a partir de una serie de ejemplos. Los cuales responden a una distinción final, la distinción entre sombra proyectada y sombra representada; ambas en el marco de las artes visuales. Sea de un modo u otro, en este capítulo la sombra es ya enteramente una sombra artística, en donde la silueta humana o humanizada constituye la cima de su expresividad. En cada uno de los casos presentados, la carga simbólica y sus cualidades expresivas se dan de modos distintos. Aquello que se destaca en alguno, pasa inadvertido en otro, la trágica intensidad expresiva de aquél, puede contrastar con la suave y discreta expresividad en éste. Del mismo modo algunos sustentarán su expresividad en su exterioridad, otros en su luminosidad, etc.

Resumiendo, el presente trabajo pretende configurar una noción de sombra, en donde a partir de sus aspectos expresivos se logre estructurar como un signo con sentido, abierto, complejo y de alcances insospechados. Una sombra enteramente poética y estética. En donde podamos reconocer a fin de cuentas, lo más íntimo de nuestra propia expresión.

Capítulo I.

CAPÍTULO 1

.I La expresividad como carácter de la representación.

Toparse con los conceptos expresión y expresividad, es prácticamente inevitable en el mundo de las Artes. Tarde o temprano, uno acaba usándolos de un modo casi indistinto, para referirse talvés a algo muy conmovedor, o que causa una impresión muy profunda. En tales situaciones no queda más que preguntarse, si tal palabra coincide con aquello que vagamente se desea decir. Para ello basta el sentido común, que nos indica si su uso se justifica o no. Esta intuición, que se expone de manera tan ligera es la semilla de una reflexión profunda, en donde tanto la noción de expresión como de expresividad se abren invitándonos a entenderlas de un modo más complejo, particular y mejor. En la medida que entendamos, tanto su situación en el terreno de las Artes Visuales, como sus particularidades y diferencias estaremos en posibilidad de darles un uso quizá más efectivo.

Entendemos que la expresión es ‘algo’ que se manifiesta, “Expresar viene de *exprimere*, que significa hacer que algo salga del interior de una cosa ejerciendo presión sobre ella.”¹, por lo que la expresión requiere del ‘objeto’ del cual se origina. Pensemos en una naranja. Si el jugo corresponde a la expresión éste no pudo haberse originado de la nada, sino que necesariamente tuvo que salir de la fruta. De modo semejante, pero más profundo y exacto, Giorgio Colli piensa que el mundo es la naranja y la expresión es más bien, *la acción* de ‘exprimir’ esa naranja. O lo que en sus términos corresponde a: “La expresión es la sustancia del mundo.”² Lo que Colli propone en este enunciado es que la expresión, al entenderse como sustancia; está obligada a ser esa cualidad esencial, por medio de la cual, el mundo es solamente ‘eso’ y no otra cosa. En este sentido, si se exprime una naranja, uno no espera que salga jugo de piña. Del mismo modo el mundo expresa lo que *es*, no lo que no *es*. Cuando Colli habla del mundo, se refiere a la realidad aparente. Que abarca todo aquello que existe, pero que debe considerarse en principio como desconocido.

¹ Juliana González y Lizbeth Sagols (ed.), *El ser y la expresión. Homenaje a Eduardo Nicol*. Ed. UNAM, México: 1990. p. 83

² Giorgio Colli, *Filosofía de la Expresión*. Ed. Ediciones Siruela. España: 1996. p. 49

Esto hace pensar que, si la expresión es esencialmente algo que sucede, entonces debe haber una diferencia básica entre la naranja y el jugo. O sea, entre ese supuesto ‘todo existencial’ y el mundo de la apariencia. Pues, en el diario hablar, uno entiende a la expresión no solo como acción sino como objeto, por ejemplo se dice: Este grabado es una expresión plástica. Cuando uno la ocupa así, lo que se quiere decir es que tal grabado es el resultado de la acción de expresar ‘eso’ que se presenta. Este uso del término, aunque común, puede desconcertarnos. Pues decir *-Lo que el mundo expresa son expresiones-*, no explica nada. En su lugar podemos emplearlo del modo en que Colli lo hace, llamando **representación** a ‘eso’ que el mundo expresa. El filósofo lo hace así porque, como su raíz lo indica supone la acción de: ‘hacer reaparecer delante’, es decir busca ‘evocar’ el objeto que la produce y que se entiende se encuentra ‘detrás’ de la expresión. Sin embargo, a diferencia del jugo y la naranja, separar al objeto llano de su representación resulta imposible. Pues ¿cómo conocer o reconocer algo si no es mediante la apariencia?

Sin la palabra representación esta distinción sería más difícil de explicar, especialmente porque la expresión nunca es un hecho aislado. Una expresión se convierte todo el tiempo en el objeto de otra expresión subsecuente y así indefinidamente, o lo que es lo mismo, aquello que en una representación es sujeto, en otra será el objeto. En tal situación, no queda sino admitir que en el mundo “...todo es representación (...) [y] todo lo representable se configura entonces de algún modo como relación”.³ Para Colli el mejor modo de abordar a la representación es a partir de una función ‘representante’, que supone el vínculo entre el tiempo en que se manifestó una expresión, y la memoria capaz de traerla al presente. Lo que es lo mismo: el objeto expresa su apariencia inherente y el hombre relaciona tal apariencia con un precedente en la memoria y así construye la representación. Por eso, todo lo que se expone a los sentidos es ya una representación y no la materia llana ‘detrás’. El hombre, al entenderla de este modo, permite que se configure el mundo de la apariencia. Así, “...toda posible modalidad existencial se expresa y solo puede ser conocida en la expresión y solo por ella puede interpretarse y eventualmente situarse en el lugar que le corresponda.”⁴ Con ello casi podría decirse que, no hay realidad sin expresión.

³ *Ibid.* p. 126

⁴ Eduardo Nicol, *Metafísica de la Expresión*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México: 1974, 2ª ed.(nueva versión) p. 216

Decir esto, regresando al primer ejemplo, equivale a no poder conocer la naranja si no es a través de su jugo, pero el jugo mismo no tiene razón de ser, sino es por la naranja. Lo que en un caso concreto, corresponde a no poder conocer quizá ‘un libro’ si no es mediante aquello que se nos presenta sensiblemente, es decir su materia (papel y tinta) y el modo en que se encuentran dispuestos.

Ahora bien, tomando en cuenta esta ‘función representante’: una expresión ‘original’ al convertirse en representación y ser sentida, obliga a generar (sea de inmediato o eventualmente), una nueva expresión como resultado de la necesidad de reconocimiento, orden y sentido, inherentes al hombre. Con ello comienza a entramarse una urdimbre de expresiones que se dirigen hacia la abstracción⁵ y tienen su límite en lo desconocido (que de cierta manera abraza también a lo incomprensible). Colli concibe esta tendencia como un reflujo. Y advierte que, si bien el propósito de estas series es recuperar ‘la verdad’ de la expresión que las causa, eso es algo que nunca se alcanza completamente. Dicho de otro modo, cuando una serie de expresiones viaja en sentido contrario, una expresión en lugar de convertirse en representación de una expresión siguiente, persiste como una expresión de la representación anterior a manera de síntesis. Tal comportamiento en reversa acaba por trazar una distancia entre el objeto y su representación, que por más que se reduzca no puede disolverse. Como si dicha separación provocara en la representación un anhelo constante, una “...tendencia inherente (...), a seguir expresándose hasta casi alcanzar lo que siempre se le escapa...”⁶. En ese caso, la expresión nueva busca recuperar en lo posible aquellas cualidades primarias de su anterior. Tal como una persona frente a su retrato intenta reconocer en la pintura ciertos rasgos que ya se hallan en sí mismo; y sin embargo pese a todos sus esfuerzos, la figura representada, no puede equipararse con la persona viva.

Esta peculiar condición de la expresión, nos recuerda, aquel origen mítico del mundo, en donde Empédocles⁷ cuenta cómo: en el principio, los hombres estaban constituidos de cuatro brazos y cuatro piernas y dos cabezas, sin embargo por voluntad de los dioses, éstos fueron partidos a la mitad quedando así incompletos y siempre anhelantes de reencontrar la parte de su ser perdida. Este raro relato entraña un profundo saber acerca de la naturaleza

⁵ *Ibid.* p. 55

⁶ Giorgio Colli, *op cit.* p. 51

⁷ Eduardo Nicol *op. cit.* p. 24

humana, pues sugiere que: “la expresión misma sería consecuencia de esa mermada condición ontológica del hombre [la de no hallarse completo].”⁸

Al contraponer este relato frente a la reflexión sobre la inevitable distancia entre el objeto y su representación, no podemos sino reconocer que no solo los objetos expresan, sino también y especialmente el hombre (como ser humano) expresa. Eduardo Nicol propone incluso que “La expresión es el ser del hombre.”⁹ El interés de Nicol al igual que el de Colli está en lo ontológico de la expresión. Pues en su enunciado, ‘ser’ implica ese sentido de propiedad, en donde se entiende que el hombre sin la expresión, deja de serlo; aún si los demás rasgos pudieran permanecer. Tan importante es para Nicol la expresión en el hombre que, no sólo es la que soporta su carga existencial, sino que la expresión es su cualidad más definitoria, a partir de la cual se derivan todos sus otros rasgos. La expresión permite al hombre conducirse fenomenológicamente en el mundo de una manera tan exclusiva y diferenciada, que nada se expresa tan plenamente como él lo hace. Por eso, la expresión del mundo no tiene comparación frente a la expresión del hombre. Pues desde este enfoque: es el hombre quien al expresar construye al mundo a través sus representaciones. Así para Nicol, la expresión es sin duda, un fenómeno. Una manifestación física, real y cognoscible, que le da oportunidad de distinguir su ser, del ser de todo lo no humano.

Tanto Colli como Nicol están de acuerdo en que la expresión, puede abordarse como un fenómeno.¹⁰ Quizá la diferencia entre ellos está en que Nicol no desarrolla tan de lleno una teoría de la expresión, pues para él, el ‘proceso’ de expresar, es tan inestable y efímero, que solo puede intuirse. Aún con ello sus diferencias nos permiten notar esa primer desigualdad, en donde la participación humana es determinante. El pensamiento de Colli deja entrever un primer momento, en el que la expresión del mundo, con el hombre o sin él simplemente sucede. Mientras que Nicol muestra un segundo momento en donde la expresión es sobre todo algo humano. Eso no quiere decir que Colli

⁸ Nota: “Expresamos por nostalgia y esperanza. Nostalgia de nuestro propio ser, de esa parte de lo nuestro que no tenemos; y esa esperanza de recuperarlo en la avenencia de nuestro diálogo con el prójimo. (...) Esta dialéctica del ser determina la dialéctica de la expresión. La existencia nos separa y la distancia solo puede reducirse expresando.”

—*Ibid.* p. 25

⁹ *Ibid.* p. 10

¹⁰ Nota: Resulta importante notar a manera de fundamentación que en su obra “El Ser y el tiempo”, Heidegger afirma: toda ontología es fenomenología, porque no hay nada tras el fenómeno y si hay que descubrirlo es porque éste siempre se oculta o se disimula.

—Martin Heidegger, *Arte y Poesía*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México: 1973 Trad. Samuel Ramos (2a ed.) p. 10

evite centrar al hombre en la expresión. Muy por el contrario, Colli reconoce que en el hombre, aún la expresión más vaga, implica procesos de pensamiento lógico. Colli coincide con otros estudios que reconocen y demuestran que tras las sensaciones hay un proceso complejo de pensamiento.¹¹ Pero enfatiza que el pensamiento por sí mismo no es trascendente sin la expresión. Por eso, de un modo u otro, el pensamiento juega un papel fundamental en el fenómeno de la expresión.

Y es que en cuanto el hombre se ve involucrado en la expresión, el enfoque necesariamente se transforma pues ya no se trata meramente de una observación dura. Sino que el fenómeno se enriquece con aspectos exclusivos de lo humano. De ellos el más determinante es el **sentido**. Nicol lo considera así, porque para el hombre, cualquier expresión requiere inmediatamente de una interpretación. Más particularmente, el hombre al conformar expresiones que se dirigen hacia la abstracción, está de manera inherente buscando sentido en la expresión con el fin de construir una representación que coincida con su ‘sistema simbólico particular’ y eventualmente coincida con el ‘sistema simbólico del prójimo’ y de la comunidad a la que pertenece. Entendiendo sistema simbólico, como la estructura a la que se recurre para organizar lo que uno conoce. Así según Colli aquello que no encaje dentro de tales estructuras ha de considerarse como ‘una forma de ser sin sentido’.

Para Nicol, en cuanto el hombre se hace consciente de su capacidad de expresar, está obligado a construir sistemas simbólicos para intuir lo que es él mismo, a través de la expresión ‘significada’ de su prójimo, y de las expresiones del mundo. Como sucede en el relato de Empedocles, “... El otro es la mitad de su ser propio, el cual le permite ser lo que es individualmente, porque empieza por permitirle conocer lo que no es él. Y este modo de conocer común es simbólico también, porque todo conocimiento es una expresión...”¹² Así puede explicarse que: la representación cumple en el hombre una función relacional que dispara operaciones complejas entre el tiempo y la memoria hasta lograr distinguir su ser de todo lo demás. Con el fin primero de reconocerse en la insuficiencia y después con el afán de

¹¹ Nota1: En su visión, Colli manifiesta que las impresiones sensoriales, las cuales pertenecen a ese grupo que él llama ‘de conocimiento inmediato’, esencialmente dependen de los recuerdos y evidentemente de los recursos del inconsciente. De esta manera las sensaciones en Colli parecen estar íntimamente ligadas con la intuición. (Giorgio Colli, *op. cit.* p. 63)

Nota 2: Además, existen varios estudios entre los cuales destaca para nuestro propósito: “El Pensamiento visual “ de Rudolf Arnheim, el cual postula de manera cuidadosa como los sentidos de la vista y el oído son susceptibles de organizar de manera compleja los estímulos a los que se exponen, teniendo de por medio la inmediatez.

¹² Giorgio Colli. *op. cit.* p. 204

rellenar ese hueco a través del reconocimiento del otro en nosotros mismos y viceversa.

Dicho lo anterior, resulta más sencillo comprender la distinción que Colli hace entre tipos de expresiones. Ambas para conformar su sentido inciden en el hombre, sólo que lo hacen de dos modos distintos: Cuando una representación evoca un objeto singular, una sola cosa; puede llamarse **expresión primera**. Mientras que cuando el objeto de una representación segunda es plural, es decir se refiere a más de una cosa por reflujo (oséa se halla en el camino hacia la abstracción); puede llamarse **expresión segunda**. Así, una expresión primera tiende a acercarse más al objeto original, pero no es su intención: “en sí la expresión primera es un instante, cuyo conocimiento es olvidado, y que solo recuperamos a continuación transformándolo en sensación...”¹³, mientras que una expresión segunda tiende a la abstracción por reflujo, permitiendo que los objetos ‘se hagan’ de una **forma**. En tal caso, “... los recuerdos de los instantes se sueldan en un objeto, que ya es completamente una expresión segunda.”¹⁴ Esta diferencia muestra como el mundo solo puede generar expresiones primeras. Mientras que el hombre se yergue como único productor de expresiones segundas.

Las expresiones primeras son en el sentido de la interpretación abiertas, y por ello susceptibles al menos a tantas variedades representativas, como sujetos expuestos a tal expresión o expresiones por acumulación, lo que normalmente entendemos como una reacción espontánea frente a la manifestación. La relación entre esta expresión primera y su consecuente representación o representaciones siempre es causal, es decir provoca una respuesta no arbitraria. Esta respuesta se configura como un objeto; que es ya completamente una expresión segunda, producto de la necesidad inherente del hombre al ‘logos’. El modo en que una expresión primera da pié a una expresión segunda muestra, según Colli la manera en que ambas se relacionan. Esta relación solo puede darse de dos modos, o causal o contingentemente. Es decir, o que una sea consecuencia de la otra; o que ambas simplemente se encuentren por azar. Por supuesto no pueden darse al mismo tiempo, ya que necesariamente una excluye a la otra. En esta circunstancia el sentido es fundamental, pues sabemos que una expresión segunda se origina por causa de una expresión primera, provocando un **objeto necesario** a favor de una interpretación. Por eso,

¹³ *Ibid.* p. 91

¹⁴ *Ibid.* p. 92

aunque pueda decirse que existe un cierto objeto contingente, éste no será sino en todo caso, el resultado de la combinación aleatoria entre varios objetos necesarios.¹⁵ El modo en que esta relación se da, nos conduce a reconocer plenamente a una expresión abstracta (por reflujo), como una expresión segunda. **[Fig.1]**

Aunque esquemáticamente pueda uno reparar en estas distinciones, y los modos en que las expresiones se conectan, este nexo se da de una manera tan rápida y efímera que queda olvidada su contingencia e ignorada su necesidad antes de que se convierta en representación. "...pertenece a la naturaleza de la representación satisfacerse con aquello que permanece cumplido. En cualquier forma y figura, la contemplación de un objeto ofrece precisamente un apaciguamiento en el que la tensión que lo ha producido queda olvidada."¹⁶ En otros términos, al reconocer uno el objeto y situarlo en nuestra esfera cognoscitiva, queda disuelta la tensión que produce su representación .

Finalmente como fenómeno humano, toda expresión es también un acto libre aunque esté condicionado por la estructura simbólica de nuestro ser. Más aún, como Nicol lo indica: todo acto libre es una expresión, de esta manera toda libertad es libertad de expresión. Toda libertad de expresión encuentra sus límites en la verdad. En su libertad, el cuerpo es el mediador de la expresión, sin embargo por si mismo, el cuerpo no es, sino materia sin sentido.¹⁷

Así es como la expresión de todas las cosas aparentes acaban por incidir en el hombre. Se podría decir que todas ellas causan primero una *impresión* en él. Más luego es necesario que el hombre las 're-represente' mediante la expresión para que éstas eficientemente adquieran sentido y un lugar en el mundo de la apariencia. Así, puede uno concebir a la representación producida por el mundo más bien como una 'presentación' dada su íntima conexión con el objeto que se expresa, dejando entonces la noción de 'representación', ahora sí, como algo exclusivo que aplica únicamente a la expresión del hombre, sea como expresión primera o segunda.

¹⁵ *Ibid.* p. 139

¹⁶ *Ibid.* p. 138

¹⁷ Eduardo Nicol, *op. cit.* pp. 235 - 247

Cuando Colli afirma, “...toda expresión se accidentaliza en una representación.”¹⁸ parece referirse a que “...la expresión es fenoménica...”¹⁹ Decir esto, es reconocer que ambos autores conciben a la expresión como un fenómeno del cual existen indicios físicos. Y que en realidad aunque éstos cambien, la expresión sigue siendo la misma. Ello, nos ayuda a reconocer que todo lo aparente proviene de la expresión; mas sólo la interpretación proviene del hombre quien a partir de la expresión puede proceder con cierto apego a lo real.²⁰ Por ello, según ambos: la representación es un accidente de la expresión, accidente en un modo causal.

El peso de la representación es fundamental, pues ésta es el indicio, la consecuencia y la referencia físicos del fenómeno. Sin ésta, la expresión no alcanzaría su descanso en el pensamiento del hombre. Y sin este indicio ¿cómo abordar a la expresión como algo que se manifiesta? Por eso, aquello que el hombre encuentra en la representación y que (causalmente) se refiere a la expresión es **lo expresivo**. Sin embargo, la expresividad no es pasiva; “es una acción en la cual el hombre se exprime a sí mismo, incluso cuando meramente refleja lo recibido.”²¹ Lo que más exactamente equivale a preguntarse ¿Cómo es que *eso* que el objeto expresa se imprime en el pensamiento y los sentidos de quien percibe? Abordar a la expresión a partir de la expresividad tiene un precio, y éste es su parcialidad. En otras palabras, habremos de entender a la expresividad como el carácter tangible y calificable de la expresión de un objeto. Un carácter primario, determinante y diferencial. Pero que en el fondo, habla menos del objeto mismo, que de quien lo mira. Por eso **mientras la expresión es objetiva, la expresividad es subjetiva**. O bien, la expresividad es una forma de abordar a la expresión como algo que se manifiesta, sin embargo dada la distancia entre el objeto, la representación y el hombre; la expresividad no podrá ser, sino siempre **relativa**. Por consiguiente, y dicho de un modo más exacto, la expresividad es: Una cualidad inherente a toda manifestación humana o humanizada sensible mediante los sentidos. Datable, física y cercana a la experiencia cotidiana. De fácil acceso, mas no necesariamente de fácil interpretación. Originada y dependiente de las posibilidades y alcances de la expresión física

¹⁸ Giorgio Colli, *op.cit.* p. 87

¹⁹ Eduardo Nicol, *op.cit.* p. 45

²⁰ *Ibid.* p. 217

²¹ Juliana González y Lizbeth Sagols (ed.), *op.cit.* p. 83

e intelectual del hombre. En síntesis: lo expresivo solo cabe en las expresiones del hombre.

Lo expresivo normalmente es subjetivo. No tanto individualmente, pero sí en colectivo. Pues los sistemas simbólicos que conforman el sentido de las expresiones cambian geográfica y cronológicamente; y cada cultura o grupo social desarrolla sus propios sistemas de interpretación. Por ello para Nicol, el ser humano es expresivamente histórico, en cuanto que sus representaciones en diferentes momentos y lugares son una prueba diferencial de su existencia. Aún con ciertas convergencias, la expresividad del hombre se ha expandido en incontables variantes representadoras, producto de la evolución de cada sistema de pensamiento. La historia, al ocuparse del estudio de los estilos ayuda a reconocer muchas de estas variantes expresivas. Mas no solo desde sus aspectos históricos; sino también psíquicos, perceptivos, lingüísticos, etc... Pues Nicol reconoce que el carácter expresivo de todo lo humano es analizable.²²

Según Nicol, todo lo que el hombre produce más o menos conscientemente, son entes expresivos. Desde utensilios primarios hasta, obras artísticas, y sistemas filosóficos de pensamiento. “...estas obras son sus expresiones; el problema (...) solo se presenta porque estas obras se desprenden de su autor y adquieren vida propia e independiente.”²³ Tal particularidad, es sobre todo un indicio que nos invita a sugerir que, quizá sea posible organizar tales entes en categorías.

En la primer categoría, la expresividad puede darse por medio de un *acto* que no rebasa los límites del cuerpo, es decir a través de una acción directa que supone las posibilidades de los **sentidos** como vía de manifestación. Como el lenguaje oral, las costumbres, la mecánica de los músculos faciales y corporales, la dinámica y la lógica de las emociones, los sueños. A éste llamaremos: **acto expresivo**, aún a sabiendas que toda expresión implica una acción. De acuerdo con Nicol, el psicoanálisis es el instrumento más efectivo para conocer la naturaleza estos actos. Pues dispone de herramientas para analizar e interpretar movimientos, gestos, actitudes...; sean conscientes o inconscientes. Incluso es aún en lo inconsciente donde pone mayor atención, pues según sus principios: son las expresiones involuntarias las que en muchos casos revelan el verdadero sentido de la

²² Eduardo Nicol, *op.cit.* p. 13

²³ *Ibid.* p. 248

expresión humana.²⁴ Sin embargo, no debe limitarse la noción de ‘naturaleza humana’ a los estudios del comportamiento, en todo caso, es el estudio del comportamiento humano el que ayuda a identificar y analizar parte de la ‘física’ de la expresión. “La expresividad misma, por tanto, no es meramente una capacidad psíquica, aunque pueda ser estudiada psicológicamente: es una forma de ser distintiva.”²⁵

La segunda incluye a los objetos que son producto de una serie de actos expresivos (sean causales o contingentes). Todos ellos suponen objetos transformados, significados y humanizados, donde la expresividad es inherente al objeto por sí mismo. Y puede ser abordado en ausencia de su autor. Como los objetos artísticos, el lenguaje escrito, las herramientas, los espacios humanos, la música (cuando es ejecutada *in situ*). A éste le llamaremos **objeto expresivo**. A este respecto, habremos de recordar que un objeto es una expresión segunda afectada por el reflujo de la expresión y con una tendencia inherente a la abstracción. Ahora bien: “Una vez producida y constituida en sí misma como producto, la obra se disocia del autor... Concluida la obra y presentada, esta se desvincula del productor. Al entregarla a los demás estos empiezan a poseerla, como propiedad suya también.”²⁶ Y esto es justamente por una parte, debido a su capacidad de reflujo expresivo, es decir a su capacidad de provocar sensaciones en quien la aprehende. Al momento en que un objeto expresivo empieza a ‘vivir’ por sí mismo, carga de manera implícita una serie de información histórica que puede abordarse, como ya se apuntó, mediante sus indicios, como son; la época en que se produjo, el autor, la técnica, el sistema simbólico que condicionó tanto su materia como su forma, etc. Pero sobre todo, el ‘sentido’ de un objeto es un vínculo que permite que la expresión se manifieste al

²⁴ Nota 1: Freud acuña el concepto de ‘pulsión’ para referirse a aquel impulso primordial que es inherente al ser humano. La pulsión va más allá del instinto, es un impulso dinámico, en el que influye la propia experiencia de la persona. Profundizando, el concepto de ‘pulsión’ se refiere sobre todo a “una fuerza derivada de las tensiones somáticas del ser humano” esto es; cuando la mente no es capaz por sí sola de resolver una tensión, entonces impulsa al cuerpo, quien actúa canalizando lo que la mente no logró analizar. O bien como afirma el Dr. Jorge Bruce, “Cuando la cámara mental fracasa, **el cuerpo pugna por expresar lo que no puede resolver en la mente.**” Freud ubicaba a la ‘inspiración del artista’ como el producto de un conflicto psicológico no resuelto albergado en el inconsciente, o de un trauma de la niñez. Por ello para él los artistas son seres especiales con un alto grado de sensibilidad.

Nota 2: De acuerdo a las condiciones de nuestra investigación los **sueños** no pueden ser considerados como expresiones en sí, ya que no culminan en una representación externa. Muy por el contrario, los sueños recorren el camino justo en dirección contraria, esto es hacia adentro, no es algo que se “expresa desde dentro”, sino algo que se “imprime desde fuera” esto implica obligadamente un camino inverso al de la expresión. No obstante su consideración es indispensable para el entender a fondo la expresión de la psique humana.

²⁵ Eduardo Nicol, *op.cit.* p. 213

²⁶ *Ibid.* p. 248

prójimo de la manera más cercana posible sin importar el tiempo o la distancia. Nicol añadiría “...la tradición es también un diálogo.”²⁷

Supongamos también una tercer categoría virtual, que consista en actos u objetos expresivos que por decirlo así, se ven afectados por un enfoque perspectivístico. Este enfoque es enteramente subjetivo y funciona como un indicio del objeto expresivo, el cual en ese momento no se halla disponible en directo para experimentarse plenamente. Estos entes en muchos casos son recuperados y contenidos en un recipiente a manera de registro de la expresión manifestada, por ejemplo: cuando se aprecia una fotografía o una cinta de música grabada. Cuando se da así (sea intencionalmente o no), el objeto tiene la posibilidad de ser abordado doblemente, pues existe expresividad tanto en el acto registrado como en el objeto ‘envase’ que lo contiene. Llamaremos a esto **imagen expresiva**. Sin embargo me parece, ésta no es para el que la percibe, antes un objeto expresivo que una imagen expresiva. De acuerdo pues a esta proposición: un acto expresivo da pie a la creación de objetos expresivos, y éstos a su vez permiten que haya imágenes expresivas. Para saber si efectivamente sucede de tal modo, será necesario desarrollar la siguiente reflexión. **[Fig.2]**.

Tal escenario sugiere que: 1.) Si un *acto expresivo* es necesario para que un *objeto expresivo* exista, entonces un *objeto expresivo* no puede darse sin la expresión previa de un *acto expresivo*. Sin embargo en el momento en que un *objeto expresivo* es reconocido, tiene la tendencia inherente, a provocar un *acto expresivo* en quien lo aprehende. Así, tal *acto expresivo* está afectado por la perspectiva del ser que lo percibe, que puede coincidir o no con la del productor. De manera que, de primera instancia no se percibe un *objeto expresivo* sino una *imagen expresiva*. Si esto es así, entonces 2.) el *objeto expresivo* existe en un principio solo para quien lo genera, no para quien lo percibe. Sin embargo, es un hecho que un *objeto expresivo* puede ser reconocido aún a pesar de provenir de solo una *imagen expresiva*. Mientras que una *imagen expresiva* particular sí necesita del *objeto expresivo* completo, tanto como para manifestarse como para ser comprendido de manera plena. 3.) Esto quiere decir que una *imagen expresiva* recorre un trayecto de los sentidos hacia el pensamiento, mientras que un *objeto expresivo* parte del pensamiento hacia los sentidos. Entonces, 4.) una *imagen expresiva* no encuentra descanso en quien la percibe sino hasta que es concebida de nuevo como un *objeto expresivo*. Por lo tanto; 5.) El *acto expresivo* tiende hacia la creación del objeto expresivo, el cual una vez independiente de su creador se manifiesta a

²⁷ *Ibidem*.

través de la *imagen expresiva*, y no descansa hasta quedar conformado en el otro, mediante el sentido como un *objeto expresivo*. En consecuencia: **las imágenes expresivas están fundamentadas en la capacidad de la percepción, y tienden hacia los modelos de interpretación.**

Finalmente, **nada de lo que existe fuera de nosotros puede ser expresivo, si no es hasta que tal representación incide en nuestro espíritu, y es susceptible de ser simbolizado.** Es entonces, cuando una representación adquiere ‘sentido’ y puede integrarse a nuestro logos a través de la apariencia, y ser conocida a través de la interpretación. Así, dado que se necesita de la materia para crear un objeto, ésta al transformarse adquiere un nuevo sentido expresivo. El cual por una parte expresa lo que ahora es a través de lo que era, y a su vez permanece como sólo un accidente del ser de la materia que se transforma. En complemento: “El hombre, como ser promotor del sentido, no solamente sobreañade el mundo simbólico de su expresión al mundo natural indiferente, sino que logra transformar la naturaleza misma y proyectar sentido incluso en lo que no lo tiene constitutivamente.”²⁸ De modo que para conocer y entender las cualidades expresivas de un ente expresivo es necesario tener en cuenta tanto su constitución formal como sus aspectos materiales.

.2 Un acercamiento a la expresividad en el Arte.

De los entes expresivos producidos por el hombre, destacan los que pertenecen al Arte. Según la propuesta anteriormente desarrollada, estos corresponden a los actos y objetos producidos por los artistas. En adelante y concordando con el apartado anterior, haremos referencia al accidente de la expresión artística como ‘obra de arte’ u ‘obra’.

A partir de lo cual, surgen las cuestiones ¿Qué es lo que constituye a la obra de arte?, o más precisamente; ¿Qué factor o factores expresivos determinan a la obra de arte?. Primeramente habremos de determinar como punto de inicio, que el origen de la obra no yace en las autoexpresiones humanas sin distinción. Sino que más bien: “...toda obra de arte expresa, más o menos puramente, más o menos sutilmente, los sentimientos y emociones que el artista **conoce**, no los sentimientos y emociones que tiene el artista; su

²⁸ *Ibid.* p. 249

penetración en la naturaleza de la vida sensible, su representación de la experiencia vital, física, emotiva y fantástica”²⁹. La obra de arte de este modo, se halla conformada de una serie de expresiones que necesariamente convergen en un objeto o en un acto. Siendo éstas la recreación de sensaciones transformadas ya en representaciones, y no la expresión primera, que por sí misma que les da origen.

No es posible, por ejemplo que la lluvia ‘representada’ en un cuadro nos moje, puede sin embargo, a través de la memoria evocar en nosotros la sensación y el concepto de lluvia. Es un proceso por reflujo de la expresión, que mediante la abstracción nos invita a aprehender lo más cercano a la expresión de la lluvia real. En este caso, el pigmento y el soporte a través de la cual se estructura la obra da oportunidad a que la imagen concreta funcione como **símbolo** de la lluvia, gracias al sentido. O bien, no se va al museo a ver llorar a un escultor, sin embargo quizás alguna de sus obras exprese la contrición o la angustia que éste pretendía transmitir. En este sentido Sussane Langer reitera, “... en la obra de arte todo está expresado, mostrado simbólicamente. (...) Una obra de arte es un símbolo; y la tarea del artista consiste, desde el principio hasta el fin, en elaborar el símbolo.”³⁰ Construido a través de representaciones justo como las entiende Giorgio Colli: como una relación entre el tiempo en que se manifiesta una expresión y su aprehensión a través de los sentidos y la memoria.

Por muy extraña que pueda parecernos una obra de arte, debe siempre considerarse que es ya una expresión segunda. Que se manifiesta a través de un objeto simbólico y requiere ser reconocida en los mismos términos como un objeto real, dotado de sentido e inserto en la estructura lógica de la realidad. De otro modo, como lo enuncia Nicol, “...**Lo que no tiene sentido se identifica de manera igualmente inmediata como algo carente en sí de expresividad**, como algo que no es ni humano ni ha sido humanizado.”³¹ Por ello podemos decir que necesariamente, todo lo que el arte expresa de manera simbólica precisa funcionar mediante el sentido que supone la forma y la materia que la configuran. Y que esta configuración no supone un lenguaje enteramente privado pues ello quebrantaría el vínculo que la obra pudiera establecer con un ‘prójimo’ que es en sí su público. No resulta extraño

²⁹ Sussane Langer, *Los problemas del Arte, Diez conferencias filosóficas*. Ed. Infinito. Buenos Aires: 1966. p. 94

³⁰ *Ibid.* p. 173

³¹ Eduardo Nicol, *op.cit.* p. 249

entonces admitir que la forma es la que da sentido a la expresión y por consiguiente a la obra de arte. Mientras que la materia nos posibilita estructurar tal forma. Por lo mismo, la relación entre aspectos formales y materiales es obligadamente una relación lógica, especialmente para las obras artísticas. Así, al materializar una expresión a través de ellas, lo que se concibe eventualmente (a través de su apariencia), es ya un objeto expresivo.

Sussane Langer, también reconoce la condición de fenómeno de la expresión cuando afirma: “Todas las artes son en esencia una sola, pero difieren en diversos accidentes.”³² La autora procede entonces a hacer una clasificación de las artes según los instrumentos de los que se vale cada una, para producir sus respectivas expresiones: el género plástico, el musical, el coreográfico y el poético, que se refiere en sí al literario. Con el propósito de situar a las artes visuales dentro de un esquema de la expresión, quizá resulte más efectivo sugerir una diferente manera de organizarlas. La cual coincida más bien con la categorización ya mencionada, y que comprende a la imagen, el acto y el objeto expresivos.

Conforme a tal propuesta, para que una cierta obra pueda reconocerse como ‘acto expresivo’, su modo de manifestarse ha de estar determinado por las capacidades del cuerpo de quien la expresa. Pueden estar dentro de estas vías: la voz, el gesto, el movimiento corporal, o los sonidos del cuerpo (dentro de este sistema codificado de signos, se incluirían sus contrarios a manera de ausencias, como la quietud y el silencio). Si la vía de los actos expresivos es el cuerpo, entonces la vía de expresión de las obras como objetos expresivos comprenderá como materia de expresión todo lo que no pertenece al cuerpo, pero que forzosamente ha de ser percibido a través de él. Es decir, la materia sensible a través del tacto, la vista, el oído, el gusto y el olfato. Sin embargo una obra, no es un sonido, o una piedra por si mismas. En otros términos, la constitución formal y material de una obra de arte, no es producto de una expresión singular sino producto de una serie expresiva que involucra objetos y actos para su construcción. Lo que provoca esta categorización es en realidad una disgregación de los medios, pues de este modo puede hablarse de las obras de un modo menos puntual. Desde esta perspectiva, se promueve lo que entendemos como interdisciplina, pero de un modo enteramente natural. Pues justamente este modo de clasificar simplemente prescinde de tal noción agrupadora (disciplina). Por ejemplo, el sonido de los instrumentos, y el

³² Sussane Langer, *op.cit.* p. 82

movimiento del cuerpo ya no es música y danza combinados, sino la creación de una sola obra expresiva.

Este modo de concebir a las artes, no anula en absoluto el modo en que Langer las organiza o ninguna otra clasificación. Sino que más bien, se menciona con el propósito de concebir el modo en que el acto, la imagen, y el objeto expresivo se relacionan al interior de la obra artística. Con ello en mente, un accidente de la expresión del arte, es decir una obra, sea a través del cuerpo o a través de una entidad material ajena al cuerpo tiende a convertirse en un objeto expresivo en el perceptor, cuando este último lo aprehende. Incluso, el cuerpo o sus partes deben asumirse como objetos en determinado momento para que la expresión adquiera sentido. Y más aún, hacer una lectura del cuerpo fragmentado y de sus miembros; por un lado como entes con una carga simbólica individual y diferenciada, y por otro como piezas que implican la construcción de muchos cuerpos en uno solo; rebasan la idea de cuerpo como unidad mínima, unidireccional y acabada, potenciando así la posibilidades del acto expresivo.

Tal como la construcción de un objeto expresivo implica actos expresivos durante el proceso. La obra entendida como expresión se manifiesta mediante la concatenación de actos y objetos expresivos según su estructura. El objeto expresivo, cuando adquiere vida propia y se manifiesta al público, hace referencia tanto a sí mismo, como a la concatenación de actos que permitieron su existencia. Así, a lo que el público se enfrenta, es a la imagen expresiva que proviene de la obra, y que contiene estas referencias. Todas ellas se exponen indefensas al público. Quien a través de la imagen, la desmembra, y la reconstruye casi de inmediato, ignorando elementos e insertando propios, eventualmente resolviendo su tensión. Haciendo descansar la imagen en un objeto expresivo.

Como se ve, en esta estructura la imagen expresiva funciona como el elemento relacional entre obra y público. Es decir, tanto los actos como los objetos que constituyen la obra no pueden manifestarse a los sentidos si no es a través de la apariencia, que es ya una imagen expresiva. Sólo a través de la imagen tal concatenación de expresiones encuentran una vía para manifestarse en pleno, lo que se resuelve en el dicho: 'Una obra no está terminada sino hasta ser presentada' y es que la imagen expresiva permite que al experimentarse la obra, ésta se conforme como una entidad completa. Así, la vía de expresión de una obra puede estar determinada, para su clasificación no solo considerando

su viaje del pensamiento hacia los sentidos sino, una vez que alcanza al espectador; también en sentido contrario [Fig.3]. Al respecto Langer comenta: “...La distinción entre la danza y todas las demás artes mayores –y de éstas entre si- reside en la substancia con que está hecha la imagen virtual, la forma expresiva.”³³ Lo cual consolida esta nueva idea fundamental: **Las imágenes son el vehículo de la expresión del arte.**

Considerar una posición en donde todas las artes guardan una relación de identidad bruta como si se trataran básicamente de diversas visiones de lo mismo, no es conveniente. Pues en complemento a lo dicho por ella misma, Langer particulariza: “El hecho de ser distintas [las artes] es lo que les permite tener toda especie de relaciones sumamente especializadas e interesantes...”³⁴ En un sentido expresivo, la diferencia entre ellas subyace en la estructura y los valores expresivos de sus imágenes. Entendiendo imagen como una apariencia sensible, en el sentido más general posible. Así una pieza musical escuchada es tan imagen al oído como una poesía escrita cuando es leída. Si asumimos que la forma nos permite dotar de sentido a tales imágenes. Entonces, es posible encontrar paralelismos en el arte considerando la forma expresiva de sus accidentes, es decir a través de lo expresivo en sus imágenes y ya no necesariamente a través de la técnica. Desde este enfoque vale considerar a la obra tal y como Langer la describe: “...Una obra de arte es una composición de tensiones, y resoluciones, de equilibrio y desequilibrio, de coherencia rítmica, una unidad precaria pero continua.”³⁵ Todo ello parece naturalmente conducirnos a admitir que **la forma se da en el pensamiento a partir de conceptos abstractos y específicos. Y encuentra en la imagen su representabilidad por medio de la apariencia.** Y a su vez, esta representación obligadamente viaja en sentido contrario buscando en la expresión, la forma ‘ideal’ que se presupone le da origen; sin poder alcanzarla del todo. Por ello se observa que en la forma, **la apariencia siempre es relativa.** Teniendo esto en cuenta se puede decir que si bien Langer expone que la tarea del artista consiste en elaborar el símbolo; desde el punto de vista de la expresión, podemos admitir, basados en su misma expresión que más bien: **La tarea del artista consiste desde el principio hasta el fin en elaborar la imagen** (expresiva).

³³ *Ibid.* p. 19

³⁴ *Ibid.* p. 87

³⁵ *Ibid.* p. 17

Reconociendo la utilidad de nuestra propuesta de organización, cuando una imagen se conforma en lo que conocemos como Artes, gráficas, plásticas, visuales, etc. La formulación de la imagen aborda aspectos específicos, que tienen relación con el modo en que se produce. Sin embargo, estos actos expresivos no necesariamente provienen, ni quedan estrictamente restringidos a la misma disciplina. Pues a lo largo de la historia, se ha notado cómo de manera natural la expresión artística se nutre de imágenes que son ajenas a la propia. Así una escultura se halla *inspirada* en una melodía, o una novela encuentra eco en una pintura. Así, actos y objetos expresivos se hallan concatenados indefinidamente y en todas direcciones; enriqueciendo a la expresión artística concebida ya como un todo. Esta tendencia en décadas recientes se halla expandida hacia la expresión general del hombre en disciplinas que pudieran parecer tan dispares como la geografía, la biología y las matemáticas. Ello remarca la importancia de la expresión por encima de sus particularidades taxonómicas. En el caso del Arte Contemporáneo como actividad multidisciplinar, ¿Cómo situar la relación objeto-imagen expresivos expuesta, con respecto al ‘discurso’ como obra y las piezas que tienden hacia ‘la inmaterialidad del arte’? Antes de comentar esas cuestiones, es prudente mencionar que acto, imagen y objeto, son nociones que al interior de la expresividad funcionan de una manera muy clara y es por ello que no podrían emplearse del modo en que quizá se usen fuera de este contexto. En tal circunstancia estas preguntas no ofrecen ninguna dificultad pues, conforme a lo establecido **el discurso en sí mismo es ya un objeto expresivo**, ya que:

- 1.- Está expresado. Es decir requiere de la manifestación de su ser para existir en la expresión.
- 2.- Dota de sentido a la ‘pieza’ aún, si desde lo tangible ésta existe en ausencia.
- 3.- Parte del pensamiento a los sentidos.

En todo caso, la obra que se presenta está sujeta a las condiciones expresivas de la imagen de la que depende en primera instancia, y que son su carácter efímero, intangible, inasible o irrealizable, **pero nunca de una condición inexpresable** porque esto constituye una contradicción. Para que esto fuera posible es necesario que nunca fuera expresada y esto no puede ser, ya que el rasgo sustancial del arte (sea este cual sea) se fundamenta en la

expresión. Si 'lo que se exhibe' es solamente la parte activa de dicho discurso, un fragmento de éste. Entonces 'pieza' y discurso:

- 1.- Son parte de la misma expresión.
- 2.- Son inherentes y se implican el uno al otro de manera constante y permanente en tanto que los une el sentido.

Por lo tanto los conceptos que se desarrollan en la investigación sí son aplicables a estas prácticas. Incluso justamente en el arte conceptual es donde se encuentra una mayor preocupación de los artistas, por disponer de los elementos sensibles de la manera más adecuada posible, en función del símbolo y su construcción. Además, algunas de las nuevas prácticas, privilegian el contenido intelectual de la pieza por sobre su tangibilidad con el fin de rebasar su valor de cambio u otros aspectos, pero no forzosamente prescinden de lo material.

Entonces, en función de encontrar un método para reconocer las cualidades expresivas que inciden en una obra gráfica, plástica o visual; conviene adoptar los instrumentos que Colli propone para abordar cualquier representación. Éstos son por una parte; la conservación de la esencia de 'lo expresado', a pesar de que su 'recipiente' sea distinto del inmediato anterior. Y por otra, su carácter de aportación, incremento de claridad, luminosidad, exterioridad y cognoscibilidad.³⁶ Con carácter de aportación se entiende que a medida que una representación es aprehendida, pasa a formar parte del bagaje de variedad de ese concepto con el que se le relaciona. Con incremento de claridad se entiende que a medida que un objeto se conoce más, su representación va siendo más clara, más individual y más particular cada vez. La cognoscibilidad corresponde a su capacidad de ser entendida; y la exterioridad a su capacidad de tener una vía por la cual pueda ser representable.

La conservación de lo expresado supone en la obra de arte, en primer término una referencia implícita que la pieza hace de quien la ha producido. La necesidad por insertar este objeto en la realidad, nos hace referirnos a tal en función de la época y el lugar donde fue creado. Estos indicios son especialmente útiles, sobre todo cuando no es posible determinar a un autor en específico. En segundo término, es necesario reconocer que tal obra es ineludiblemente una representación, una recreación, tal y como la considera

³⁶ Giorgio Colli, *op. cit.* p. 48

Sussane Langer. Pues este objeto hace referencia a la expresión que le da origen, construyendo un símbolo que en otros términos se halla en la imagen de quien mira. Sin duda, la conservación de lo expresado está relacionada de manera indisoluble con las propiedades materiales y formales que lo constituyen como fenómeno pues a partir de éstas el objeto habla de sí mismo a través de su proceso constructivo.

El carácter de aportación es especialmente determinante para la obra de arte. Pues éste implica que cada representación tiene la capacidad de aportar una nueva variante al concepto que le da sentido. El objeto artístico no puede prescindir de tal propiedad. Muy por el contrario, cada nueva representación busca nutrir el bagaje de imágenes que refieren la misma expresión. Pensemos en todos los paisajes boscosos, naturalezas muertas, marinas, piedadades, autorretratos que han existido a lo largo de la historia de la plástica y que ejemplifican este carácter, uno siempre nuevo cada vez. Quizá hasta pueda decirse que esta cualidad expresiva es la que sustenta la originalidad de una obra.

El incremento de claridad se vincula directamente a la cognoscibilidad de la obra. Es un proceso que involucra a la sintaxis de la imagen. Mediante esta dimensión es posible identificar las propiedades que comparten las distintas disciplinas artísticas. Pues se aboca a la lectura de la obra como contenedor de signos. Para explicarnos el incremento de claridad en una obra podemos hacer referencia a su nivel de iconicidad. Así, entre más presentes en la memoria y mejor se expongan los caracteres sustanciales de cierta forma con sentido, su claridad se incrementará, Evidentemente, esta claridad estará sujeta sobre todo a ciertas convenciones culturales. Convenciones que a fin de cuentas tienen como fin conformar un código visual común, que nos facilite (como lo hace el lenguaje) interpretar ciertos estímulos. Perceptualmente, el mecanismo de este carácter expresivo, nos indica que este código, promueve una división entre características primarias y secundarias en la representación. Las primeras por lo general se exponen con mayor fuerza, mientras que las segundas en general se refieren a las cualidades accidentales de aquello que se representa. Por ejemplo, si en un dibujo que lo que se ilustra es una *silla roja*, el incremento de claridad, hace que destaquemos la forma de *silla*, y subordinemos *su color*. En algunas piezas, realentar este proceso permite que la tensión natural de la imagen expresiva persista durante más tiempo.

La Luminosidad es una dimensión sustancial, pues como afirma Ramón Roquer Vilarrasa, “La luminosidad reflejada por las cosas (...) constituirá el criterio de su objetiva verdad.”³⁷ Esta dimensión aristotélica, implica conocer a la expresión en términos de su condición de objeto verdadero. La certeza es el eje mediante el cual es posible calificar al objeto dentro de los términos de su luminosidad. Esta dimensión es de mayor importancia pues tenemos en claro que lo que se expresa es más rico que la expresión, por lo tanto determinar el carácter luminoso de una expresión implica encontrar a la expresión como una manifestación que se da en la verdad a partir de un objeto que es positivamente cierto. Resulta complicado y extenso calificar la certeza de la obra de arte, sin embargo, teniendo especial atención al pensamiento de Heráclito, podemos afirmar que habría que pensarla desde su propia realidad, la cual está dada a partir de sus indicios y evidencias “tras las huellas de un conocimiento que solo deja rastros, pero tiene muchos rostros”³⁸. Rostros que en concatenación nos llevan apodíctica e ineludiblemente a la verdad de su expresión.

Según Colli, la exterioridad corresponde a la capacidad que tiene la expresión de tener una vía por la cual puede ser representable. Esta dimensión tiene un valor fundamental en la expresión de la obra de arte, y se sustenta en la materialidad como vía de la representación. Cuando la exterioridad se manifiesta con mayor intensidad puede entenderse que tiene un fuerte vínculo con aquello que le permite su manifestación. Generalmente, la exterioridad permite que la expresión haga ese viaje a través del cual una imagen expresiva muta en objeto expresivo. Sin embargo, la exterioridad no solo es física en el sentido de algo que puede sostenerse entre las manos, pues involucra cualquier proceso que permita la manifestación de un fenómeno físico; en la música digamos, es el sonido. Pero aún más allá, pues la exterioridad, (a diferencia de la cognoscibilidad) no depende de la limitada percepción humana. Por ejemplo, si en una pieza musical, los sonidos interpretados sobrepasan en algún momento el rango de ondas que el oído humano es capaz de percibir, su cognoscibilidad y por ende su capacidad de ser entendida como una expresión con sentido se afecta, pero su exterioridad permanece intacta, pues finalmente en cuestiones materiales, es lo que es. Puede suponerse que entre más se extiendan los límites de la exterioridad, más profunda, compleja y necesaria será la tarea para hallar

³⁷ Ramón Roquer Vilarrasa, *¿Qué es filosofía?*. En: Proyecto Filosofía en español, (publ. 2005). Disponible en: <http://www.filosofia.org/hem/dep/cnc/1945222.htm>

³⁸ Mariano Iberico, *Concepto y sentido de la claridad en la filosofía del s. XVII*. En: [filosofia.org](http://www.filosofia.org), (publ. 2008). Disponible en: <http://www.filosofia.org/aut/003/m49a1963.htm>

sentido en una obra. Y en sentido inverso, cuando mediante la exterioridad, podamos identificar un objeto expresivo como el registro (envase) de una obra cuyos componentes no pueden ser aprehensibles de otro modo, entonces ésta funcionará como una vía que meramente facilita la comprensión del sentido y propósito que suponen la obra original.

La cognoscibilidad en la obra de arte, especialmente en al Arte actual se ha expandido. Pues al alejarse éste de la representación literal, el proceso mediante el que se tiene una comprensión completa de la obra se hace menos inmediato. En tales casos es necesario recurrir al análisis teórico para que tal representación vaya siendo cada vez más comprendida. De tal forma que el cuerpo discursivo de una obra sea siempre determinante para su entendimiento completo. Cuando la cognoscibilidad abarca demasiadas posibilidades, el discurso de la obra se abre hacia un número de interpretaciones indeterminado. Esto provoca que el carácter expresivo de la obra deje de ser lineal. La cognoscibilidad ayuda a separar el antes y el ahora en los modos de representar. Para las artes figurativas, el proceso mediante el cual se comprendía una obra solo sucedía en un sentido pues dependía de la interpretación estética-formal, mientras que las piezas con una carga conceptual permiten que este proceso se de en distintos sentidos. En consecuencia, cada vez que una obra se someta a un nuevo proceso de interpretación, sus nuevos aspectos ‘cognoscibles’ nos permitirán re-experimentar sus valores expresivos. Pues tal relectura genera en la imagen de nuevo la tensión de lo expresivo.

Pese a que Colli identifica estas cualidades expresivas, nunca recomienda su empleo como instrumentos de un análisis frío y objetivo con miras a la obtención de datos duros. Pues ello podría conducirnos simplemente a nada. Es justamente lo subjetivo en ellas lo que las hace atractivas e interesantes. Nicol deja entrever ese valor de lo humano en lo expresivo, cuando enfatiza que la obra de arte incide con mayor fuerza en el instante en que la expresión del artista se encuentra de manera natural y anida en lo más profundo del ser del otro a través del sentido. En otras palabras cuando la expresividad de la obra permite que artista y publico se encuentren cara a cara, y a pesar del tiempo y la distancia el espíritu del espectador se funda con el espíritu del artista. Teniendo en cuenta esto, la presente investigación pretende eventualmente intuir de que manera los valores expresivos de ciertas obras inciden con mayor fuerza en nuestro espíritu. Acercarnos a ellas con estos instrumentos es también abordar necesariamente el proceso de ‘la construcción del sentido’, que parte de lo sensible al pensamiento del espectador.

.3 La materia como recipiente expresivo.

El hombre requiere necesariamente de la materia para conocer y conformar sus representaciones. Pues sabemos que la percepción y la mente operan a partir de lo que materialmente sucede en la realidad. Así materia y forma estructuran las expresiones del mundo. Tan pronto uno se descubre como habitante de éste, inevitablemente se pregunta: ¿qué es el mundo y cuál es su fundamento? Es decir, ¿de qué está hecho? Desde un tiempo que es imposible datar con exactitud, la solución siempre viaja por dos sendas (no necesariamente en dirección opuesta). Por un lado hay quien se empeña en una respuesta absoluta y objetiva, mientras que por el otro hay siempre una postura que se reconoce como relativa y subjetiva. Sin importar cual camino se tome, ambos admiten que la materia es la primera y más directa referencia de lo que existe. Por ello en un sentido más orientado, nuestro interés se centra en averiguar de dónde provienen nuestros conocimientos sobre la realidad y de qué manera se relacionan nuestras sensaciones y pensamientos de lo que percibimos como expresiones con la realidad misma.

Así, la primera manera de concebir la materia es a través de los sentidos. Los objetos que se perciben por el tacto y la vista pudieron darnos en un principio información para entender el espacio y el movimiento, y diferenciar lo que somos de lo que no somos a través de nuestras cualidades materiales. El gusto, el olfato y el oído seguramente fungieron como recursos de supervivencia e identidad al reconocer mediante éstos a quienes eran semejantes a nosotros. Ya en las culturas antiguas estas cuestiones se afinaron, registros muestran la preocupación del hombre por simbolizar la materia y relacionarla con su propia cosmogonía y cultos.

Arjipstev sugiere que las concepciones materialistas más antiguas tienen su origen en el sistema de creencias hindúes primitivo. De ellas, la doctrina *Lokaiata*, se distingue por compartir en sus enseñanzas un claro sustento material y atea (siglo VII a.C.). A ella se le atribuyen la mayor parte de doctrinas materialistas posteriores tanto en India (jainismo, budismo, y confucionismo) como en las culturas mediterráneas. Para sus seguidores no existía otro mundo aparte del material y solo lo perceptible podía realmente llegar a existir. Por lo tanto, consideraban que una vida

colmada de placer (*ghī*) era el mejor medio para alcanzar la realización individual. A través de su texto más referido, el *Bṛīhaspati Sūtra* se ponen en entredicho los tres fundamentos esenciales del hinduismo: la reencarnación, el karma, y la existencia del alma.³⁹ De acuerdo con Arjipstev, sus principios enuncian que todo lo que existe incluyendo a los seres vivos, se compone de los cuatro elementos materiales: tierra, fuego, aire y agua, mientras que lo que ocupaba el espacio vacío era un quinto elemento material más “ligero” que los anteriores, el éter. Y sólo mediante los sentidos era posible efectivamente conocer la existencia éstos. Como puede apreciarse, su aportación fundamental se basa en la concepción del mundo como una materialidad eterna.

La escuela Nyāya (siglo II a.C), perfecciona este principio mediante el concepto *Prakṛiti*, que significa la realidad infinita del mundo. “Prakṛiti existe objetivamente, es eterno, no ha sido creado por nadie y es causa de sí y de todas las cosas del mundo. El movimiento, el espacio y el tiempo son propiedades tuyas inseparables. ...[pero] las almas existen independientemente al margen de la materia.”⁴⁰ Según esta doctrina, el tiempo y al espacio son propiedades de la materia, ello sugiere que sus pensadores ya intuían que la expresión de la materia solo puede manifestarse a través de los caracteres expresivos de aquello que la contiene: a saber, el movimiento, el espacio y el tiempo. Así, **la capacidad de movimiento, de ocupar un espacio y un momento de la materia son**, de acuerdo con la doctrina Nyaya, **las vías expresivas primarias de la materia.**

El modo en que este sistema resuelve sus aseveraciones es mediante la axiomática, teniendo en cuenta cuatro *pramanas* (medios para acceder al conocimiento): la percepción, la inferencia, la analogía y el testimonio fidedigno. Según tales, “El conocimiento es verdadero cuando corresponde a la naturaleza de su objeto.”⁴¹ Esta escuela, dice Arjipstev, es una de las primeras en empezar a interesarse en los componentes de la materia, a partir de la cual podemos determinar un origen no tan vago de las visiones

³⁹ Nota: El único texto que auténticamente se puede decir que pertenece a esta escuela es el *Tatva Upaplava Simha* (El calamitoso león de la verdad), de Jayarasi Bhatta (siglo VI d. C.) que incluye una serie de ataques sistemáticos a cada una de las doctrinas hindúes.

–*Chārvaka*. En: Wikipedia. La enciclopedia libre. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/Chārvaka>

⁴⁰ F. T. Arjipstev, *La materia como categoría filosófica*. Ed. Grijalbo. Mexico: 1966, pp. 293. Trad. Adolfo Sánchez Vázquez. p. 28

⁴¹ *Ibidem*

atomistas, basadas en la determinación de partículas primeras e indivisibles.⁴² En ella se contaban nueve categorías de la existencia, entre tales la sustancia. Las sustancias perceptibles estaban divididas en 4 clases de ‘átomos’, que pueden percibirse dependiendo la manera en que se combinan.

El dharma jainista, (siglo VI a.C), expone también una serie de consideraciones acerca de la materia como sustancia, refiriéndose a sus dos tipos de propiedades: las esenciales y las accidentales. “Las propiedades, o rasgos esenciales, pertenecen a la sustancia mientras existe y son las que aseguran su esencia inmutable y su permanencia. ...la sustancia posee propiedades accidentales, es decir propiedades que vienen y van, y que son las que explican su mutabilidad constante y sus modificaciones.”⁴³ Como puede advertirse, el jainismo es un precedente directo del pensamiento presocrático y aristotélico. Ello no resulta extraño dada la influencia que ejerció India sobre el pensamiento clásico. Seguramente, esta concepción se dio prácticamente al mismo tiempo debido al constante tránsito cultural y comercial. Sus principios no tienen su fundamento estrictamente materialista. Sin embargo no reconocen a ninguna deidad como ‘creadora’, ni como fuente única de toda entidad existencial. Con respecto a la materia, sostienen que el mundo es eterno y carece de principio, pero que todo lo que existe en sentido material tiene un alma, sea ésta más o menos compleja.

El pensamiento griego se nutrió de éstas y otras culturas que lo circundaban. Aristóteles lo demuestra cuando dice que para los filósofos primitivos “los únicos principios de todas las cosas eran los de índole material pues [es] aquello de lo que constan todos los entes y es el primer origen de su generación y el término de su corrupción, permaneciendo en la substancia pero cambiando en las afecciones”⁴⁴ Sin embargo a partir de tal influencia, el concepto de materia clásico muestra una progresión que incorpora tres momentos.⁴⁵ El primero, basado en la observación de los principios sensibles del mundo se da con Tales de Mileto y Heráclito de Éfeso. Para Tales, el agua es la materia primordial o *arjé*; a partir de la cual era posible explicar una esencia que en sí misma comprendiera origen sustrato y causa. El milesio explicaba su idea

⁴² *Ibid.* p. 30

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ Aristóteles, *Artistotelis Metaphysica. Metafísica de Aristóteles*. Ed. Gredos. Madrid: 1970. ed. trilingue: español, latín y griego. Trad. Valentín García Yebra p. 8, col.(983^b), lin. 10

⁴⁵ F. T. Arjijptsev, *op. cit.* p. 36

aludiendo al mito de Océano y Tetis.⁴⁶ Mientras que Heráclito apuesta por el fuego como sustancia primera. Lo cual no debe entenderse en sentido literal, ya que este fuego refiere más bien a un ‘movimiento’, una fuerza que permite al mundo mantenerse en cierta permanencia dinámica. Para Heráclito **el fundamento de todo está en el cambio incesante**: La materia “...no nace ni perece, sino que existe eternamente.”⁴⁷, en perpetua y cíclica transformación.

Durante el segundo momento (Empédocles y Anaxágoras) florecen los primeros esbozos de la estructura de la materia. Según la crónica aristotélica, Empédocles reúne las concepciones de Tales y Heráclito, y le añade el ‘aire’ de Anaxímenes y la ‘tierra’ de Jenófanes para fundar la *Teoría de las cuatro raices*. Ésta trata de explicar la generación y la corrupción de la materia a partir de la mezcla de estos elementos (agua, aire, fuego y tierra) y de su atracción y repulsión, “...(pues según él [Empédocles], estos subsisten siempre y no son objeto de generación, a no ser que por multiplicación o reducción numérica, juntándose y separándose hacia la unidad y a partir de ella)”⁴⁸, Empédocles propone la división de la materia como forma expresiva fundamental, a partir de la cual puede ser conocida. Su principal aportación consiste en conciliar la necesidad entre lo imperecedero y eterno del *ser* con la necesidad del devenir y el transcurrir del todo.

Anaxágoras comparte la idea de la perpetuidad de la materia, al afirmar que “...los principios son infinitos”⁴⁹, sin embargo para él todo lo que existe está formado por ‘sustancias’ semejantes, destruyéndose la cosa pero permaneciendo aquello que la constituye. El pensador, parte de una visión dualista en donde es posible explicar las causas de la existencia teniendo en cuenta dos fuerzas contrarias que se enfrentan permanentemente, como el calor y el frío. Así en su imperativo de encontrar una causa en la existencia de las cosas, concibe al *nous* como origen del universo, y refuta a la casualidad como principio generador de la naturaleza de las todo lo que existe, concibiendo al *nous* como “..la causa del bien (...) el principio de donde reciben los entes el movimiento.”⁵⁰ Anaxágoras lo explica como un ‘fluido’

⁴⁶ Nota: Tetis (Τηθύς) / Niñera, abuela o tía. Hermana y esposa de Océano. Madre de los principales ríos del mundo conocido por los griegos.

⁴⁷ F. T. Arjipsev, *op. cit.* p. 37

⁴⁸ Aristóteles, *op. cit.* p. 8, col.(984^a), lin. 10

⁴⁹ *Ibid.* p. 8, col.(984^a), lin. 15

⁵⁰ *Ibid.* p. 9, col.(980^b), lin. 15

etérico e infraleve que fluye entre la materia, anida en ella y la anima con su movimiento. Como se ve, las escuelas que apostaban por un materialismo sea total o parcial, no concebían a la materia como algo estático. Incluso, cuando Anaximandro aporta el concepto de *apeirón*: “el principio de todos los seres (...) lo ilimitado (...) indefinido desde el punto de vista cualitativo e infinito en su sentido cuantitativo...”⁵¹, trata de identificarlo como una sustancia corpórea, física, cercana al vapor de agua, pero invisible y solo reconocible a través de sus distintos modos de manifestarse. En este sentido, para Anaxágoras, los diferentes estados del *apeirón*, daban como resultado partículas que desde la unidad ya poseían todas las características materiales de su totalidad. Sin embargo supone que, lo que las dota de ‘movimiento’ es la fuerza externa del *nous*.

Durante el tercer momento (Leucipo, Demócrito y Epicuro), se logra conformar un concepto de materia que da lugar a la escuela atomista. Si bien, de Leucipo existen escasas referencias; los principios de su filosofía materialista sostienen que la realidad se conforma de partículas infinitas, variables en su forma y en movimiento constante. Dando al vacío una importancia preponderante, pues es ahí donde es posible el movimiento entre partículas. A diferencia de la mayor parte de los presocráticos Leucipo sin comprometer su posición materialista; pone en entredicho conceptos tan aceptados como el de generación y corrupción sosteniendo que “...el alma está formada por átomos más esféricos que los componentes de las demás cosas”⁵². Demócrito; su alumno, distingue ciertas propiedades básicas de las partículas, entre ellas la forma, el orden como están dispuestas entre sí, y su posición espacial. Y advierte en la naturaleza de estos átomos dos propiedades secundarias, el peso y el tamaño. Fundando buena parte de su pensamiento en los principios de su maestro, Demócrito concibe una realidad conformada por dos causas que conviven y dependen entre sí de manera permanente y eterna: por una parte, *το ον* (lo que es) y por otra *το μη ον* (lo que no es). La primera conformada por partículas indivisibles y homogéneas, es decir átomos libres que chocan unos con otros ensamblándose, desplazándose y separándose eternamente; y la segunda por el vacío que permiten su movimiento. Esta posición se corresponde directamente con Parménides, cuando postula que: “Es necesario decir, y pensar, que el ente es; pues hay ser,

⁵¹ F. T. Arjipsev, *op. cit.* p. 37

⁵² *Leucipo de Mileto*. En: Wikipedia. La enciclopedia libre. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Leucipo_de_Mileto

la nada no es.”⁵³ dicho que también concuerda con el pensamiento pluralista de Anaxágoras. En cuanto a la percepción, Demócrito explica que lo sensible a nuestros sentidos depende de los ‘efluvios’ que parten del objeto percibido y chocan contra los átomos del que mira, escucha, huele o toca. Lo que justifica lo subjetivo en la percepción. En sus palabras, El conocimiento verdadero y profundo es el de los átomos y el vacío pues son ellos los que generan las apariencias, lo que percibimos, **lo superficial**.

Por otra parte, los filósofos idealistas, o mejor dicho no puramente materialistas la conciben más bien, como una vía para alcanzar “la verdad”, y no como la verdad en sí misma. Tales, aún desde su posición, pensaba que: “El ser humano no comprende bien el mundo si opina que todo cuanto ve a su alrededor se compone simplemente de objetos materiales; debe penetrar en ellos para ver su esencia, la presencia de lo divino en ellos.”⁵⁴ Por ejemplo para Platón, los fundamentos materiales de la realidad perceptible, responden a esa búsqueda de lo esencial, que trasciende a la apariencia del objeto real. Para él, las ‘Ideas’ son entes perfectos autónomos y de un carácter ontológico superior al de los entes del mundo sensible. En su opinión, “El reconocimiento de todo lo real sólo es posible debido a que los seres humanos llevan en sus almas prototipos de lo existente”.⁵⁵ Entonces los objetos reales son lo que deben ser, en tanto su necesidad de acercarse a su ideal. Adoptando a la idea del bien como la fuente de la verdad y causa esencial de todo lo que existe, Platón admite que, a pesar de que todas las cosas de un mismo género son distintas, éstas son igualmente reconocibles. Pues el hombre al conocerlas más bien las relaciona con la ‘Idea’ aprehendida antes de su existencia terrenal. Por ello para él, la sustancia del ser no está en los objetos en constante cambio. Según Platón, la apariencia material es una traba para alcanzar el verdadero conocimiento de lo real. Y aunque ésta responde a un principio dinámico, pues ésta aparece, existe y desaparece; las cosas son solamente representaciones de las ideas y por ello su ‘realidad’ es de poca intensidad. Así su argumento defiende que lo absolutamente real es la profundidad de la idea, en tanto que a diferencia de lo material ésta perdura. Es en esto donde se enfrentan ambas vertientes. Aunque hay que señalar que Platón hace la división entre mundo sensible e inteligible

⁵³ Echaurí, Raul. *Parménides y el Ser*. En: REF- AF-1973, Ed. Universidad de Navarra: 1973. Disponible en: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/1871>. p. 100

⁵⁴ W. Weischedel, *Los filósofos entre bambalinas*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México: 1972. Trad Agustín Contín. p. 67

⁵⁵ *Ibid.* p. 109

sólo como un recurso didáctico, como exponiendo el desdoblamiento de una misma cosa; sin embargo, en un sentido literal, Platón defiende un ‘único universo’ en donde puede entenderse una realidad en dos dimensiones.

Aristóteles inaugura, por sobre sus predecesores una nueva perspectiva, no solo precisando el concepto, sino originando nuevos a su alrededor. Teniendo siempre en cuenta la relación fundamental de causalidad como principio de la razón. Así, de primera instancia descarta la *Teoría de las Ideas* de Platón. Aristóteles determina las ‘causas primeras’ es decir el origen de todas las cosas. Y cataloga cuatro causas fundamentales: la causa formal, (es decir la esencia), la material (o el sujeto), la eficiente, es decir “...de donde procede el principio de movimiento”⁵⁶, y su complemento la causa final (o el bien). Siendo probable que en una misma cosa se den todas las causas.⁵⁷ Considera a la materia como el ‘sustrato primario’, con lo que se construyen los objetos de la realidad, la materia prima. En tal condición, cuando se destruye el objeto, *eso* que lo constituía, se reintegra al ‘material’ del cual eventualmente, habrán de originarse nuevos seres y objetos, adecuándose a sus necesidades y estructuras individuales. Tales necesidades están determinadas según el principio fundamental propio de cada cosa, su causa final; que Aristóteles explicaba de esta manera: “El mundo está penetrado por una tendencia al perfeccionamiento y la naturaleza misma no es sino esa tendencia; es un producto de la autorealización y el auto perfeccionamiento.”⁵⁸ El pensamiento aristotélico demuestra según Arjipstev que: **La materia sin forma carece de toda propiedad, de toda determinación, de vida e integridad, es solo potencia.** Ésta solo encuentra un orden a través de la estructura que le impone su forma, la cual nos permite organizarla y clasificarla para poder conocerla. Pero la forma no es apenas el complemento llano de la materia, sino que, ésta se halla íntimamente relacionada con el sentido. En un sentido expresivo, la representación de la materia, está determinada por lo que la forma expresa materialmente. Lo que equivale a decir que: “La materia se actualiza con ayuda del principio activo que es su forma. Ésta es la única fuerza activa; sin su intervención la materia pasiva –el material– no puede llegar a ser una cosa concreta.”⁵⁹ Lo que nos conduce a admitir que: a) Sólo mediante la forma de la materia se constituye la realidad. b) La materia

⁵⁶ Aristóteles, *op. cit* p. 7, col.(983^a), lin. 30

⁵⁷ *Ibid.* p. 28, col.(996^b), lin. 5

⁵⁸ W. Weischedel, *op. cit.* p. 124

⁵⁹ F. T. Arjipstev, *op. cit.* p. 46

encuentra en su expresión a la forma, aún en sus partículas mínimas. c) **La materia sin forma produce la inquietud de lo que no acaba de ser en toda su expresión.**

Así la materia puede identificarse con una causa, como un principio fundamental de donde se originan todos los cuerpos, **como un sustrato que permite la expresión del ser en tanto que es, como aquello que deja que la expresión alcance un grado de representabilidad, y como esa causa primaria que conduce mediante la forma a alcanzar el sentido.** La materia se opone al ‘no ser’ en tanto que implica aquello que contiene a la forma. Mientras que esta última se opone, como aquello que la determina. La materia encuentra esta representabilidad en función de dos variables fundamentales, el espacio y el tiempo. Éstas le permiten un movimiento primario, es decir su carácter de permanencia dinámica que se da a partir de su fragmentación y acumulación, y que responde a los principios de atracción y repulsión de sus partículas fundamentales. Siendo entonces la condición de ‘fragmento’ el origen de la ‘forma’ en su más simple expresión. En el fragmento la materia encuentra su más inmediato y fundamental carácter expresivo al permitir que el ser de ésta se oponga al vacío del espacio donde reside, y al enfrentarse a su propia temporalidad, a su eventual corrupción y transformación. En este sentido, la materia solo es cognoscible como fenómeno, en tanto puedan abarcarse y comprenderse su transitoriedad y su espacialidad inherentes. Pues estas limitantes también determinan su expresión.

De nuevo, el proceso de la expresión en la materia se da tan rápido, que no se puede disectar puntualmente su expresión. Ni hacerlo constituye necesariamente el objetivo de esta investigación. Lo que sí puede y debe hacerse es identificar las cualidades expresivas de la materia sustentados en el esquema de Colli, comentando brevemente la condición de la materia según cada carácter expresivo. El orden en que se abordan no corresponde necesariamente al modo en que cada carácter se da en la materia, aún incluso sería aventurado afirmar categóricamente que la expresividad en la materia ocurre de manera lineal, determinarlo no es parte del presente estudio. Más bien, se accede a ellos del modo en que Colli lo hace. Siempre partiendo del principio de que la materia expresa. Ésta es sustancia, y todo lo que se llega a conocer de ella es mediante la apariencia. Igualmente, la materia depende en todo momento de la representación de su expresión. Así,

dado que la expresividad se halla más en el hombre que en el objeto que se experimenta, Para esta serie de observaciones y en adelante, nos abocamos menos a la materia en sí, que a su apariencia inherente en donde reside su expresividad.

La **conservación de lo expresado** en la materia, permite identificar a la expresión misma como referente directo de algo que está detrás. La apariencia que se expone pertenece a un fenómeno único, pues nada es otra cosa fuera de lo que es. Así se parte de que cualquier cosa es aquí y ahora solo sí mismo y su apariencia no puede ser sino la que le corresponde dada su expresión. Lo expresado de la materia arrastra tras de sí lo sustantivo, lo que en su medida alcanza a manifestar. Sus señales la identifican como apariencia de **uno** y no de otro; de algo y no de todo y las coloca al frente como distintivos. Esta conservación de lo expresado no pierde intensidad si no hasta donde ya no es posible acceder a ella, cuando incluso herramientas y prótesis ya no son suficientes. Cuando la materia se torna intangible, efímera, de una vida tan corta que parece que nunca existió; o eterna, total e inabarcable. No obstante en todos los casos y especialmente en estos últimos donde tal factor expresivo se extiende hasta casi el límite su propia dimensión, es cuando la **luminosidad** de su expresión nos obliga a tomar como un acto de fe la certeza de la materia. En tal caso, su luminosidad ayuda a admitir la apariencia como la evidencia real de un objeto verdadero. En el arte la luminosidad se disloca, permite la exteriorización de la apariencia como ilusión. La verdad absoluta de la manifestación de la materia siempre estará detrás de su apariencia, dando pie a una luminosidad relativa que no culmina nunca, y cuya tensión no se resuelve del todo. Así, la luminosidad nos hace advertir que la materia es cierta, y la fe nos ayuda a creer que es verdadera.

La materia puede experimentarse dadas su luminosidad y su carácter de aportación, pero su carácter cognoscible nos auxilia para entenderla como algo inserto en la maquinaria del sentido. La **cognoscibilidad** involucra el concepto de entelequia,⁶⁰ pues descubre a la materia como algo que dispone de una causa final inherente a ella misma determinada por su forma, que puede identificarse también con la idea de ‘masa física’; y de todas sus propiedades accidentales que se reconocen en su expresión. Esta dimensión nos ayuda a entenderla y organizarla, y contribuye a que cada

⁶⁰ Nota: Entelequia según Aristóteles, es eso que tiene su fin en sí mismo. Es ese impulso que hace que algo en potencia alcance su plenitud existencial.

vez ésta sea expresivamente más cierta. Sin embargo, la cognoscibilidad requiere que se tenga en claro hasta que punto se desea profundizar. Pues, la materia puede conocerse, entenderse y eventualmente interpretarse; esto implica indagar cada vez más profundamente en los aspectos que permiten conocerla. El sentido de su apariencia inevitablemente nos conduce hacia modelos abstractos y generales transformando al fragmento en ‘unidad’.

Pero sobre todo, su **carácter de aportación** es prácticamente infinito, pues ésta cambia continuamente. Todo el tiempo, la materia en su estructura interna se ve transformada, desnudada; y después revestida por factores ajenos como la luz. Así, a veces sólido, luego gaseoso, quizá líquido, o etéreo y otras espeso: cada fragmento, cada unidad, cada forma aporta siempre una nueva variante al concepto de materia. Sus estados e intersticios entre ellos son siempre nuevas variantes. Como fenómeno, su densidad y la presión a la que se expone, la determinan. Cada material expresa sus singularidades y amplía el concepto hacia los límites mismos que determinan su luminosidad y cognoscibilidad. En otros términos, la materia es siempre diferente y nueva. Aún si permanece en falsa quietud, el espacio mismo y su viaje en el tiempo la transforman en un lento actuar atómico, que añade partículas, las desprende en su erosión o las afecta químicamente. Incluso, la patina del tiempo también es evidencia de sus accidentes.

El carácter de aportación es invariablemente potencia en la apariencia, y su **exterioridad** un adjetivo posible. La exterioridad implica una expresión segunda, es decir una expresión distinta y nueva que intenta recuperar lo sustancial de la expresión que le da origen. Es la referencia expresada de lo cognoscible con respecto a la apariencia del objeto, pero sobre todo la referencia de la conservación de lo expresado. Su exterioridad es la que transforma al fenómeno en objeto. Es siempre afirmación, es forma y materia determinada en una sola expresión abstracta, que culmina en palabra.

El vínculo entre forma y materia es un facilitador de su exterioridad que propicia su incremento de claridad. Sin embargo no todo lo que la apariencia expresa en su exterioridad puede interpretarse de una manera inequívoca. Su **incremento de claridad** supone entonces ese proceso; donde el individuo que se expone a la apariencia material de una cosa, lo entiende como objeto constituido de una materia específica. Éste converge con aquel desarrollo propuesto, en el que intervienen el acto, la imagen y el

objeto expresivos. Según el cual, (en los términos presentes) mientras mayor sea su cognoscibilidad y su luminosidad; mayor será su claridad. Sin embargo este camino recorre dos direcciones opuestas que se complementan (de acuerdo con su carácter de aportación), por un lado el de su especificidad y por otro, el de su integración como variante nueva de un signo (como idea). Ambos procesos dependen de una estructura referencial mediante la cual se establecen conexiones de pertenencia y semejanza que dotan de sentido a *esa* nueva apariencia de la materia. En este sentido, **el punto, que deviene en ‘uno’** es quizá el signo que denomina con mayor claridad y menor particularidad, al fragmento como unidad, a la materia con forma. Cuando la materia en el arte cumple una función representadora, las variaciones en el incremento de claridad dan paso a un modo expresivo referencial que tiene más que ver con su exterioridad y su cognoscibilidad que con su eventual e ineludible carácter de aportación.

.4 La expresividad material en relación con la forma artística.

Para Sussane Langer la materia es el principio de construcción fundamental en el Arte.⁶¹ Lo que equivale a decir que la materia encuentra sus vías expresivas mediante un modo de forma especial: la forma artística. Ésta se distingue por condicionar a la materia, como el vehículo más inmediato de la expresión artística. La expresión artística a su vez, tiene una relación íntima con la estética. Desde tal ámbito, tratar de responder qué es la forma artística en un sentido absoluto, con respecto a su materialidad, puede resultar infructuoso. En todo caso es conveniente acudir a conceptos y adjetivos adyacentes; que ayudan a distinguir su desarrollo. La reflexión subsecuente implica entonces, también los dos modos de abordar la forma (objetiva y subjetivamente).

Tatarkiewicz, distingue un primer significado, donde la forma es la disposición de los elementos. Desde esta perspectiva, lo que compone a la forma son las partes y la relación que éstas establecen entre sí; que de acuerdo a un orden constituyen en su conjunto a la unidad. En relación con la materia, desde el atomismo ya se tenía la noción de fragmento como aquello que era necesario para dar lugar a un ser completo. Este tipo de forma se vuelve una herramienta para resolver el problema de la belleza en la Grecia

⁶¹ Sussane Langer, *op.cit.* p. 137

antigua. El desarrollo de esta concepción clásica permite establecer un primer catálogo de preceptos que daban oportunidad de calificar a la forma como bella o no. Los modelos aceptados de escala y proporción de la época determinaron los aspectos que debían de considerarse para concebirla, tanto en las expresiones plásticas (especialmente la estatuaria), como en la música y la poesía.

Si bien Platón y Aristóteles ⁶² coinciden en que la disposición adecuada entre las partes del todo era la característica natural e inherente de la belleza. Fue Pitágoras quien mediante la lógica matemática permite que este conjunto de ideas se concrete mediante los conceptos reunidos y desarrollados la escuela pitagórica. La perfección estaba determinada para los pitagóricos por lo cuantitativo, la forma perfecta era así accesible, pues correspondía a la disposición exacta que coincidía con las expectativas del modelo sobre el cual se calificaba a la forma. Logrando lo que para Platón pareciera inalcanzable según su metafísica idealista, pues la belleza y la forma son para él objetivas en un sentido absoluto.⁶³ La concepción pitagórica depende toda, de una serie de correspondencias objetivistas; primero entre la disposición de los miembros en relación de unos con otros, y después de esta disposición en función de los modelos establecidos, pues ciertamente como afirma Sánchez Vázquez “El objetivismo estético (...) busca la fuente de lo estético a partir de la relación entre ciertas cualidades de las cosas (...) [llegando a] descubrir la clave de la esteticidad en ciertas estructuras formales asociadas a determinadas formulas matemáticas”⁶⁴ por lo que “...la forma significaba la disposición racional, regular, que es expresable en números...”⁶⁵ Es ineludible notar en esta serie de afirmaciones abstractas un trasfondo relacionado en la concepción Euclidiana del ‘número áureo’.

Esta concepción de fundamentos matemáticos logra mantenerse durante la Edad Media sobre todo en torno a lo visual. ⁶⁶Tal enfoque influyó de manera determinante en la estética cristiana medieval. Siendo el término *figura*, (del lat. *figere*: configurar) el más empleado para referirse a este tipo de forma. Al

⁶² Nota: Platón insiste en un rasgo que toma de los pitagóricos, cuando dice: ‘Nada que sea bello lo es sin proporción.’ Aristóteles agrega los de simetría y extensión, y en relación con ellos, los de orden y límite.
-Adolfo Sánchez Vázquez. *Invitación a la estética*. Ed. Random House Mondadori. México: 2007 p. 48

⁶³ *Ibid.* p. 152

⁶⁴ *Ibid.* p. 154

⁶⁵ Wladislaw Tatarkiewicz, *op. cit.* p. 261

⁶⁶ Nota: Escoto dice: “La forma y la figura son la disposición externa de las cosas” (*super praed.*, 9. 36.N.14)”
-*Ibid.* p. 258

tiempo que, el término *fórmōsis*, se daba a aquello donde podía identificarse una proporción regular y agradable según su disposición. Sin embargo, de este tipo de forma se derivó una vertiente no contraria, sino más bien complementaria a tales criterios. Pues además de considerar la buena forma como el equilibrio del contenido ideal, añade que también las cosas simples pueden ser bellas en función de su ‘esplendor’. Plotino es quien introduce la idea que da origen a este concepto, donde “...se parte de un principio superior, y por una vía lógica, deductiva se extrae de él un concepto general -el de lo bello- del cual se deducen los conceptos estéticos particulares.”⁶⁷ Este binomio *consonantia et claritas* desarrollado posteriormente por Pseudo-Dionisio ⁶⁸, vino bien a los propósitos escolásticos del medievo quienes vieron en la idea de esplendor al ‘Rostro de Dios’⁶⁹. Esta vertiente espiritual que vino a matizar el concepto de forma, fue secundada por Robert Grosseteste⁷⁰ y Tomás de Aquino, quien coincide en dotar de ‘esplendor y proporción’ a la apariencia de las cosas y no duda en afirmar que lo bello es lo que place a la vista. El mismo Agustín de Hipona habría de adherirse a esta perspectiva, con la convicción de que los objetos se consideran bellos por servir a Dios⁷¹ o a un propósito religioso. Durante este periodo la noción de forma siguió dependiendo del equilibrio armónico de las partes, pero se extendió para conceder forma y belleza a las cosas sensibles que a su modo reflejan una ‘cierta’ presencia divina.

Ambos puntos de vista sobrevivieron durante el Renacimiento. Pero gracias al resurgimiento de los principios aristotélicos, y el pensamiento de Copérnico (*De revolutionibus orbium coelestium*) y Galileo (*Siderus Nuncius*), que fracturarían el pensamiento teocéntrico; el concepto de forma y sobre todo el de ‘forma bella’ en su sentido original se reafirmaría en las artes visuales; siendo identificable por un lado en la obra metacientífica de Leonardo, y por el otro en los planteamientos geométricos de Lucca Paccioli, quien a pesar de todo insiste en defender el término ‘Divina Proporción’. Por otra parte la perspectiva escolástica idealista sufrió un cambio de fondo. La noción que planteaba esta nueva época no solo admitía a Dios como creador de formas bellas, sino también al hombre.

⁶⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, *op.cit.* p. 69

⁶⁸ Wladislaw Tatarkiewicz, *op.cit.* p. 258

⁶⁹ Adolfo Sánchez Vázquez, *op.cit.* p. 152

⁷⁰ Nota: Según Grosseteste “...la belleza de la luz no se basa ni en el número, ni en la medida, ni en el peso, ni en nada parecido sino en la apariencia (*Hexaameron 147 V*)” lo que tiene correspondencia con Plotino que ejemplifica con el sol, la luz y el oro para explicar su noción. Lo brillante y claro, son términos que se relacionan directamente con *pulchrum* (lat: bello)
—Wladislaw Tatarkiewicz, *op.cit.* pp. 153, 258

⁷¹ Adolfo Sánchez Vázquez, *op.cit.* p. 174

Este punto de vista fue compartido por León Bautista Alberti y Marsilio Ficino, quienes siguen concibiendo una belleza objetiva, donde solo cambia el fundamento último (Idea - Dios - Hombre). Dado que equiparan la creación humana con la divina. Este tipo de forma está sustentada según Sánchez Vázquez en un método deductivo-especulativo, al que “...no solo recurren las estéticas de orientación idealista,(...) sino también las que al prescindir de principios metafísicos supremos estatuyen otros, no corroborados por la experiencia, que se establecen apriorísticamente, o elevando lo particular a condición de elemento universal.”⁷² Tal es la noción propuesta por Kant. La cual, en cierta manera coincide con el concepto objetivista de forma del Renacimiento⁷³; justo por el hecho de que para ambos, las formas son estructuras abstractas que parten del hombre y después son aplicadas al mundo.

Aunque más bien, la concepción kantiana implica un juicio, que Tatarkiewicz reconoce como forma *a priori*. El cual corresponde a, “...una propiedad de la mente que nos obliga a experimentar las cosas de un modo (...) particular.”⁷⁴ Por ende, **la forma no es tanto una característica de los objetos del mundo, como una manera de determinar una estructura para calificar el estado de la materia.** Así, la forma pertenece más a la persona que la determina que al objeto que se califica. Kant recurre entonces al sentimiento humano como la facultad para reconocer lo bello en los objetos del mundo. Con él y a partir del siglo XVIII lo bello como eje de reflexión estética se desplaza del objeto al sujeto. Kant y sus contemporáneos sustentan sus nociones en la estética de la Ilustración,⁷⁵ que es en sí, una filosofía de lo bello. Para ellos, sólo de la conciencia del hombre puede emerger esta cualidad. Su subjetividad se sustenta en de que no puede determinarse ningún concepto absoluto. En su lugar, la satisfacción estética depende sólo del talento y la genialidad del artista.⁷⁶ Para Kant la experiencia estética es ‘desinteresada’. Es decir, para que una obra de arte pueda ser sentida no debe estar subordinada a un interés ajeno que no tenga como fin la contemplación estética. “El interés perturba, mediatiza o anula la percepción estética”⁷⁷ La percepción así empleada, se reduce a ser un mero

⁷² *Ibid.* p. 70

⁷³ Nota: Según Nicolás de Cusa, “Toda forma visible mantendrá el parecido e imagen de la forma verdadera e invisible que existe en la mente.”

–Wladislaw Tatarkewicz, *op. cit.* p. 270

⁷⁴ *Ibidem*

⁷⁵ Adolfo Sánchez Vázquez, *op.cit.* p. 49

⁷⁶ Wladislaw Tatarkewicz, *op. cit.* p. 271

⁷⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, *op.cit.* p. 135

instrumento para ilustrar, explicar, examinar etc. Ello nos conduce a notar una marcada oposición entre contemplación e interés. No obstante esto, sí existe un interés propio e interno hacia la forma artística, un interés que es específico y según Kant: ‘más intenso y profundo cuanto más intensa y profunda sea la experiencia estética’ Esto no excluye la idea de que dadas las circunstancias sea posible pasar de un interés estético a uno adyacente y viceversa. Sánchez Vázquez se refiere a éste como un ‘interés-desinteresado’: el no esperar nada de la existencia de un objeto estético, pues no lo contemplamos porque nos interesa, sino que nos interesa porque lo contemplamos estéticamente; no como medio sino como fin.⁷⁸ En tales condiciones, la forma artística es aquello que mediante la imaginación y el libre juego logra despertar en nosotros la sensación de lo estético; la cual según este planteamiento contiene una riqueza plena propia de sí, que se expresa frente al espectador desde distintas aristas y es más intensa en tanto más valores imprima su forma en el espíritu⁷⁹ de quien la vive.

Posteriormente, para finales del siglo XIX J. F. Herbart y Konrad Fiedler se ocupan de la ‘visión’, es decir de ‘la manera de ver’ a la forma. Fiedler, influenciado por los conceptos relacionados con la percepción formulados por Zimmerman “...pensaba que es posible que los hombres pierdan la forma apropiada de la visión, sin embargo los artistas la conservan en su obra.”⁸⁰ Especialmente es con H. Wölfflin donde la idea de forma a priori se desarrolla hacia otra vertiente que deja de lado ese aspecto de singularidad y universalidad que tanto caracterizó al pensamiento romántico. Pasando hacia una idea de belleza fluctuante. Wölfflin llega a este concepto ‘pluralista’ observando como se da “...la naturaleza alternativa de las formas a través de la transición del Renacimiento al Barroco, de lo lineal a lo plástico, de la forma cerrada a la abierta.”⁸¹ Tanto Alois Riegl como Worringer coinciden con esta teoría. Es este último quien desarrolla la división fundamental entre Estética y el conjunto de teorías agrupadas bajo el título de Ciencia General del Arte. La primera se ocupa sólo de los modelos de lo bello clásico, los cuales son la referencia obligada para cualquier disertación en torno a la forma y a la belleza. Mientras

⁷⁸ *Ibid.* p. 136

⁷⁹ Nota: Al hablar de *espíritu*, Kant hace evidente que su concepción de lo bello y de la forma va dirigida a un hombre que es colectivo, a la humanidad más que al individuo, a aquél que antropológicamente corresponde a todos y por consiguiente con caracteres universales. Y a quien se puede dotar de tales capacidades y atribuciones, que le permiten juzgar lo bello por derecho propio.

–*Ibid.* p. 161

⁸⁰ Wladislaw Tatarkewicz, *op. cit.* p. 271

⁸¹ *Ibidem.*

que la segunda se torna incluyente y subjetiva; pues “...ni el arte se reduce a su lado estético ya que se encuentra unido por múltiples hilos a otras esferas de la vida humana, (...) ni el arte entero cabe en los moldes de un solo arte...”⁸² Esta tendencia ya completamente tornada hacia el sujeto, hace posible abordar el arte ya desde sus aspectos antropológicos, psicológicos, políticos, históricos etc. Permitiendo que las formas nativas, prehispánicas, orientales y aborígenes entre otras se integraran por primera vez al ‘hecho del arte’ libres del yugo de la belleza. La tendencia psicologista a partir el siglo XVIII motivó que estudiosos se enfrentaran con los fenómenos de la imagen y la percepción, para determinar los modos de lo bello, y es justificado notar que a partir de ésta, se desarrollen una serie de teorías de la percepción que tienen como eje motor el estudio de las formas, permitiendo que el ámbito de la estética se expandiera hacia nuevas disciplinas.

A partir de este desarrollo más bien propio de la psicología y la percepción visual, que de la estética; se retoma el concepto más natural de forma, que tiene su origen en esa actitud subjetivista. Éste involucra el contorno de los objetos, el espacio limítrofe que permite distinguir figura de fondo, y que ciertamente responde a un binomio de contenido y continente. El contorno como forma, acaba por derribar los últimos remanentes que soportaban a las antiguas nociones universalistas, debido a que introduce una nueva variable: La forma de un objeto tridimensional está condicionada a su posición en el espacio con respecto de quien la observa. Así, de principio un objeto no contiene una forma sino varias, que en conjunto lo dotan de sentido. Es decir, este proceso de abstracción permite integrar los diferentes aspectos formales de un objeto en favor de reconocerlo como unidad. Pero aún más importante: el contorno inserta en el concepto de forma cualidades que dan oportunidad de sostener juicios relativos con respecto a una misma figura. Y es por eso que, dada la condición abstracta de este tipo de forma, Tatarkiewicks la contrapone como opuesto a la materia o el material.⁸³

La relación entre forma y la materia acaba por converger en una perspectiva lingüística. Ya en la Grecia antigua, se distinguía separando ‘el sonido de las palabras’ de su ‘contenido específico’. Este tipo de forma persistió hasta el Renacimiento en donde se indicaba la distinción entre palabra oral y su significado contenido (las palabras y las cosas) *verba et res*.

⁸² Adolfo Sánchez Vázquez, *op. cit.* p. 33

⁸³ Wladislaw Tatarkiewicz, *op. cit.* p. 254

Por otra parte, “la invención (*inventio*) y el pensamiento (*sententia*) se incluían en el contenido, la redacción (*elocutio*) pertenecía a la forma”⁸⁴ Lo que equivale a preguntarse ¿Qué es? para el contenido y ¿Cómo es? para la forma. Este tipo de forma se remonta atrás como sinónimo de *entelequia*, es decir aquello que el hombre esta destinado a conocer. Logos y entelequia son conceptos inseparables en el pensamiento aristotélico. Considerando a la forma como lo esencial de las cosas, el contenido fundamental del recipiente inmanente y material, sin el cual, la materia no podía siquiera llegar a existir. Tal forma es “...la energía, el propósito, (...) el elemento activo de la existencia.”⁸⁵ En este sentido, Aristóteles denomina forma a la apariencia del ser de la cosa; (en el sentido de la filosofía de Colli), en donde ésta subyace en los caracteres sustanciales y no en los accidentales del objeto.

Como puede notarse, los principios en que se sustentan las variantes del concepto de forma objetiva a lo largo de la historia, tienen en buena parte su origen en la noción de forma sustancial. La forma de Aristóteles a este respecto, es más bien ‘realista’ pues se fundamenta en el objeto en si, y no en un ideal supremo. Aún así conserva marcadamente su carácter objetivista, pues entiende a la forma como algo que “Existe en sí y por sí, al margen de toda relación humana con ella...”⁸⁶ Donde lo que importa no está dado por algo exterior al objeto mismo.

Mientras que, la estética subjetivista a pesar de sus distintas posiciones históricas siempre defiende “...dos rasgos constantes (...) negación de la cualidades objetivas y absolutización del papel del sujeto”⁸⁷. Situando al hombre como el punto nodal de donde emerge la forma de todo producto humano o que ha sido humanizado. Despojándola de su situación como cosa de lo real para convertirla solamente en una proyección del sentimiento del hombre. Ralph Barton Perry concuerda con los dos rasgos fundamentales de esta visión subjetivista pero sobre todo marca un aspecto ineludible: **La clave de la explicación del valor está en el interés del sujeto, y no en las cualidades del objeto.**⁸⁸ Para Perry, algo se da entre él sujeto y el objeto artístico, para que éste lo distinga de otros que no

⁸⁴ *Ibid.* p. 264

⁸⁵ *Ibid.* p. 268

⁸⁶ Adolfo Sánchez Vázquez, *op. cit.* p. 152

⁸⁷ *Ibid.* p. 157

⁸⁸ Nota: “David Hume subraya la misma idea al negar que lo bello sea una cualidad objetiva y la descubre solo en el sujeto, en su mente”
– *Ibidem.*

lo son. Es decir, es necesario que se establezca un interés basado en una relación de proximidad íntima entre objeto y sujeto. Quizá sea porque es en el arte, donde es más intenso el proceso de abstracción y de construcción a través del cual la forma se expresa a sí misma a través de la materia, y a su vez; ésta se vuelve expresiva al encuadrarse en un orden y estructura específicas que la dotan de sentido.

Así a través del sentido, la materia estructurada deja de ser cosa para convertirse en objeto. Susan Langer estaría de acuerdo con este concepto de forma al afirmar que: “Las superficies, los colores, las texturas, luces y sombras, los tonos, (...) todas las cosas que exhiben cualidades definidas, construyen símbolos potenciales del sentimiento y con ellos se elabora la ilusión lógica de estructura orgánica.”⁸⁹

La preeminencia de la forma sobre el contenido mismo data al menos del siglo XVII, en donde “...el dibujo se consideraba como lo más importante especialmente en los círculos académicos.”⁹⁰ Justo porque que éste recurre a la creación de contornos como principio de construcción. “Federico Zuccaro definió al dibujo como la forma sin sustancia corporea.”⁹¹ Particularmente, dicha tendencia incide en el apogeo que a partir del siglo XVIII tuvieron en occidente las funciones de ‘Teatro de Sombras Chinas’, y su eventual evolución hacia las “Linternas mágicas” y el cinematógrafo. Pero también incide en el relativo auge de la fisiognomía, ‘un juego de sociedad’ con tintes de adivinación en boga donde a partir del contorneo de la sombra proyectada del perfil de un individuo se buscaba develar los caracteres ocultos de su personalidad según ciertas convenciones formales. Su principal promotor fue Johann Caspar de Lavater quien en su obra *Fragmentos Fisiognómicos* pretende encontrar la esencia de lo humano (en un sentido más bien *espiritual*) argumentando que “...el rostro de una persona lleva las marcas de su alma.”⁹² La intención de Lavater es en palabras de Stoichita descubrir la

⁸⁹ Susanne Langer, *op. cit.* p. 176

⁹⁰ Nota: Aunque, Tatarkiewicz menciona que este tipo de forma, puede confundirse con el concepto de superficie, este conflicto se resuelve cuando se considera al color no como un valor de la forma sino de la materia y por lo tanto en cierta oposición a éste. Tal cuestión llevó a considerar al color como rival expresivo de la forma en los siglos XVI y XVII, sin embargo y ya en el siglo XVIII esta rivalidad perdió interés por falta de fundamentos, y por la complementariedad natural entre ambos elementos.
– Wladislaw Tatarkiewicz, *op. cit.* pp. 257, 267

⁹¹ *Ibid.* p. 267

⁹² Victor I. Stoichita, *Breve Historia de la Sombra*. Ed. Siruela, Madrid: 1999, pp. 279. Trad. Ana María Coderch. p. 162

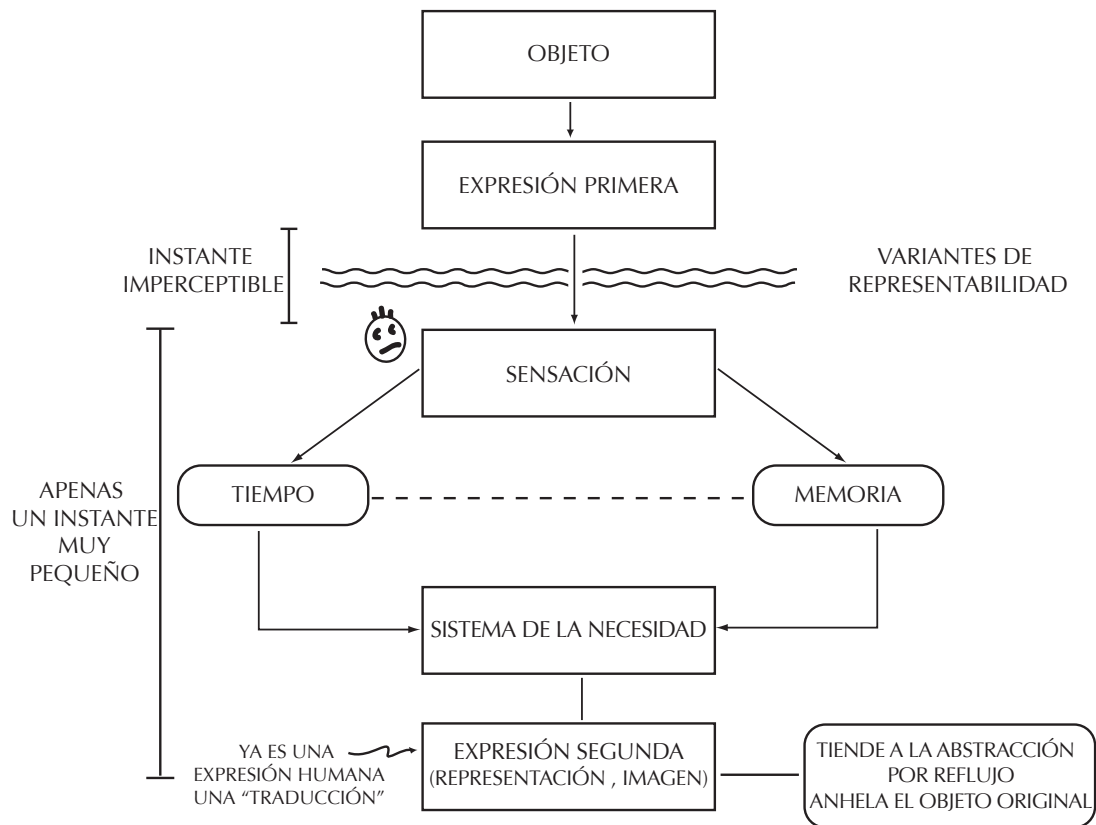
parte divina del ser humano; este proceso de síntesis formal tiene cierta concordancia con la estética objetivista, que depende de la proporción y disposición de las partes para revelar su finalidad. Paradójicamente es mediante uno de estos análisis que Lavater pondría en entredicho los últimos remanentes de los valores estéticos basados en la forma clásica. En sus estudios sobre el *Apolo de Belverde*, el modelo más aceptado de la belleza griega aún hasta ese entonces; Lavater desmitifica mediante su crítica fisiognómica la supuesta perfección que lo reviste. El fisonomista incluso se apoya en la opinión de Winckelman, para quien también “...el contorno era una línea significativa puesto que estaba llena de un espíritu divino” (...) [el cual] se manifestaba en el contorno del cuerpo,”⁹³ pero concluye según su método de manera diferente, reduciendo el problema a la línea de la nariz de Apolo.⁹⁴ El caso de Lavater permite notar también un cambio agigantado en torno al binomio forma-contenido, que deja de lado el ‘relleno físico’ que se contiene dentro de una forma para sustituirlo por un contenido más bien conceptual. Dejando a la forma como el vehículo de la apariencia, o más bien como la apariencia misma. Mientras que el nuevo contenido es el significado, lo que la forma simboliza, el sentido. O como en el caso de Lavater, el alma.

⁹³ *Ibid.* p. 173

⁹⁴ Nota: Se cita a Lavater: “He dibujado esta cabeza de Apolo dos veces siguiendo la sombra, luego la he reducido y creo poder aportar algo que confirma la opinión de Winckelmann. (...) El efecto sublime reposa en la frente, en la relación entre la frente y la totalidad del rostro; en la curvatura de la frente con la parte inferior del rostro (...) [pero] Creo que, si el contorno de la nariz formara una línea completamente derecha, este perfil produciría un efecto más fuerte aún.

–*Ibid.* p. 172

Fig. 1 El Camino de la Expresión de acuerdo al texto de Giorgio Colli



MODOS

1. Imagen es causa de mi idea de silla –necesidad
2. Imagen se encuentra con mi idea de silla –contingencia
- 1-2 Objeto coincide con mi idea de silla

Una imagen contingente es un entramado de objetos ya producidas singularmente por la 'causa' .

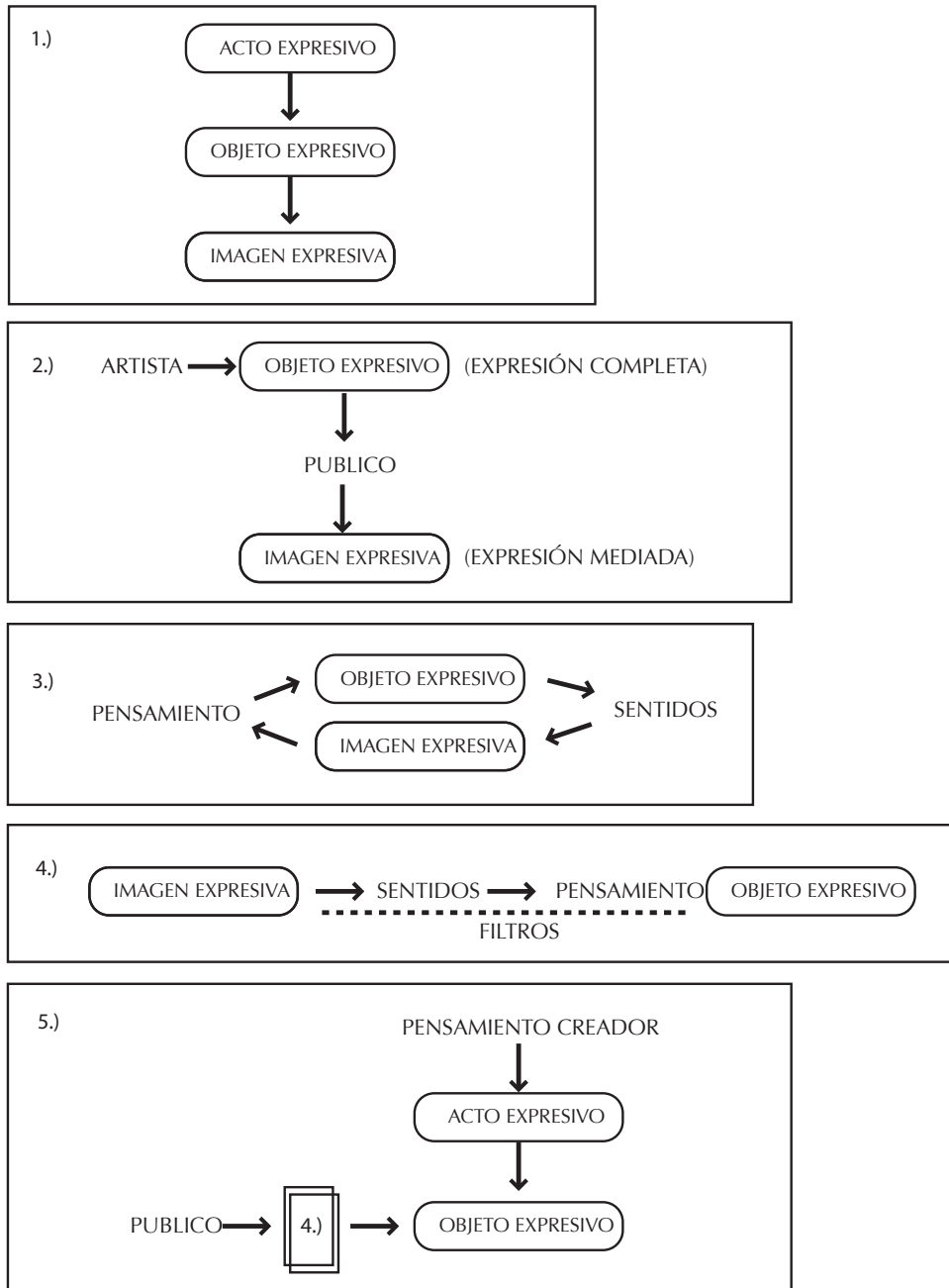
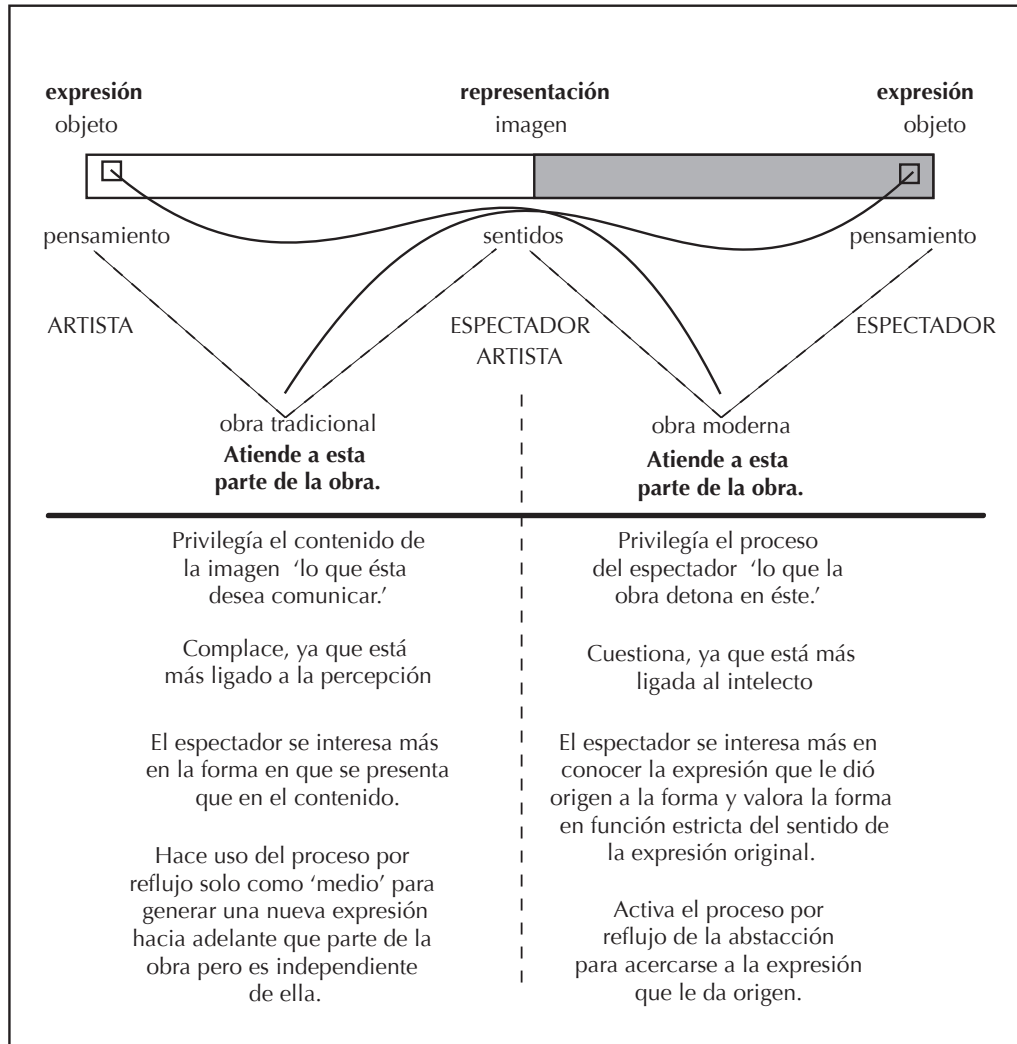


Fig. 2 Menos objeto expresivo y más imagen expresiva – pintura figurativa.
 Menos imagen expresiva y más objeto expresivo – pintura abstracta.
 (Aunque ambos transiten a través de ambas categorías.)

Fig. 3 La expresividad en la obra de arte



Nota: Este proceso esta representado de un modo lineal y unidireccional en función de su comprensión como esquema.

Capítulo 2.

CAPITULO 2.

.I Principios generales de la geometría de la sombra.

Imaginemos una mañana muy temprano. Ahí, aún en la cama abrimos tímidamente los ojos. Luego un hilillo de luz se filtra por la ventana, o quizá la tenue claridad de la lámpara sobre el buró que hemos encendido casi a tientas. Justo en ese instante, la sombra aparece silenciosa. Como un mero actor de reparto. Su presencia y acción pasa tan inadvertida que simplemente la damos por hecho. Normalmente reaccionamos a ella, pero no pensamos en ella. Bien dice Casati. “La sombra es útil porque hace que sea visible una alineación que de otra manera no podríamos ver. (...) si dos objetos se nos muestran alineados esto significa que un rayo de luz roza a ambos antes de llegar a nuestro ojo.”¹ Así la sombra casi instintivamente nos ayuda a reconocer el volumen de los objetos ordinarios, su distancia y densidad. Pero aún cuando llegamos a pensar en ella, la explicación de lo que se entiende como **sombra física** no esconde ningún misterio, pues en esencia: Una sombra en una superficie es el resultado de cierto objeto opaco que obstruye el camino de la luz hacia tal superficie, así que como Aranyosi afirma éstas son ‘la corporalidad’ de la colectividad de fotones ausentes. De este modo acabamos por decir llanamente, que ahí donde no hay sombra hay luz y viceversa.

Sin embargo, la sombra guarda tras de sí incógnitas que no pueden ser resueltas más que a través de una profunda reflexión. Incluso, su empleo como instrumento referencial de lo real supone un trabajo que, si bien parte de lo ya dicho; se desenvuelve hacia una complejidad inesperada. Es por ello que la sombra, al igual que nuestra reflexión sobre la materia, no es algo que pueda abordarse desde una sola perspectiva. Pues, ¿Qué acaso la sombra no es también un fenómeno? Siendo así, resultará conveniente abordarla tanto desde un enfoque objetivo, como desde un enfoque subjetivo. Así, de acuerdo con la distinción de Sánchez Vázquez: en el primer caso, tal objetivismo haría de la sombra una entidad existencial **autónoma**, que alcanza su sentido al margen de todo vínculo con el hombre, pudiendo uno conocerla pero no afectarla. Existiendo la sombra ‘en sí y para sí’. Esta noción se inclinaría a formular juicios absolutos para hacer emerger su esencia conceptual. En el segundo caso,

¹ Roberto Casati, *El descubrimiento de la sombra*. Ed. Debate, Madrid: 2001. p. 76

una visión subjetivista permitiría aproximarse a la sombra como **dependiente del hombre**, más que un fenómeno, **una situación**. El interés tornaría completamente hacia el sujeto quien es el que permite y reconoce su existencia. El análisis desde esta posición, tendría que considerar, aspectos que tienden hacia juicios relativos y particulares, como lo perceptual, lo social y lo imaginario, haciendo de la sombra un símbolo.

Partamos entonces de que la sombra es una manifestación física, lo cual nos permite abordar la siguiente distinción. Según Todes y Daniels existen dos tipos de sombra: *shadow* y *shade*. La diferencia entre ambas es simple. *Shade*, corresponde a la zona oscura que existe entre el objeto y la superficie. Mientras que *shadow*, corresponde ya a la proyección contorneada que se halla sobre la superficie. Casati coincide cuando llama ‘penumbra’ a la que corresponde a *shade* y ‘sombra’ a *shadow*. Nosotros las llamaremos ‘sombra’ y ‘zona de sombra’. Ahora bien, nótese que desde la percepción existe una diferencia de fondo entre una y la otra. Tal discriminación se basa en una diferencia de orden geométrico. Ya que la sombra (*shadow*) es bidimensional, mientras que la zona de sombra (*shade*) es volumétrica.² Si bien la percepción ayuda a notar tal distinción, la diferencia entre ambas no depende de la escala, sino más bien, está determinada como lo dice Todes y Daniels por sus propiedades espaciales que distinguen la bidimensionalidad de una, frente a la tridimensionalidad de la otra. Así al interior de un cuarto oscuro se hallan ambas, aún si no hay contraste. Por eso, más allá de distinguir dos manifestaciones distintas es posible hablar de dos estadios de una sola manifestación.

Esta escisión ya era considerada geoméricamente cuando se discutía sobre la correcta imitación en la pintura en el Renacimiento. Al respecto Alberti destacaba que “...las sombras responden siempre a las luces del lado opuesto, de modo que ningún cuerpo puede presentar una superficie iluminada por la luz sin que se encuentren sobre este mismo cuerpo las superficies opuestas cubiertas de sombra.”³ En tal caso Alberti ya distinguía aún sin notarlo, a la sombra que se manifiesta en el lado opuesto del objeto mismo que obstruye la luz; de la sombra fuera del objeto y que se proyecta en una superficie totalmente independiente de aquél que obstruye el paso de la luz. Tal interés de Alberti

² Samuel J. Todes, Charles B. Daniels, *Beyond the Doubt of a Shadow: A phenomenological and linguistic analysis of shadows*. publicado en: *Selected Studies in Phenomenology and Existential Philosophy*, editado por D. Idhe y R.M. Zaner, La Haya:1975, pp.203-216, Kalamazoo College Review. Michigan:1970. p. 15

³ Victor I. Stoichita, *op.cit.* p. 65

sobre la sombra da a entender que se trata de una entidad involucrada con el volumen y el espacio.

Por su parte, Leonardo en el códice *Estudio de proyección de sombra* hace evidente la relación entre la naturaleza geométrica de la sombra y la serie de estudios de su época en torno a la perspectiva **[Fig.1]**. El esquema representado describe como la visión y un haz de luz se comportan de manera semejante cuando un objeto obstruye el camino entre ese punto de origen y la superficie que consideramos ‘el fondo’. En primer lugar se describe un ojo, una superficie, una distancia lineal dada entre ambos y un objeto que se entiende esférico colocado en un punto dado que divide justo en dos partes el segmento entre ambos extremos. Así, mientras el objeto esté más cerca del vértice original (sea la visión o un haz de luz) entonces el ángulo será mayor y la proyección en la superficie será también más grande debido a que se incrementa la distancia entre el objeto y la superficie. Lo que supone que: entre más cerca se mira un objeto, su imagen es mayor, tal y como la sombra es mayor mientras más cerca se encuentra el objeto del haz que lo ilumina. Teniendo en comparación ambas situaciones, “...Leonardo sugiere que la proyección de la sombra y la proyección de la perspectiva son procedimientos idénticos.”⁴

La idea de Leonardo, es muy similar a la que posteriormente G. E. Lessing distingue como “...La ciencia de representar objetos sobre una superficie, tal y como se presentan ante nuestros ojos desde una determinada distancia.”⁵ Lessing se refiere en general al aspecto perceptivo que se da en la realidad, el cual no implica un procedimiento de representación artística.

Aunque Leonardo establece un precedente para la concepción de esta noción. Ésta no se da de manera plena sino a partir del grabado que apareciera en el *Tratado de Perspectiva de Da Vignola* (1538) **[Fig.2]**. En éste, Durero sí desarrolla una serie de principios de construcción en donde no solo interesa el *escorzo* de los objetos sino que por primera vez, al reducir el alcance del término al ámbito pictórico, el espacio representado se ve afectado bajo los mismos órdenes⁶. Para él la perspectiva es:

⁴ *Ibid.* p. 66

⁵ Erwin Panofsky, *La Perspectiva como forma simbólica*. Ed. Tusquets. Barcelona: 1999. p. 100

⁶ Nota: La noción dureriana tiene un precedente directo en Giotto, quien a partir de su interés en el volumen, “...no concibe la tridimensionalidad como cualidad inherente a un medio ambiente e impartida por él a los objetos individuales en sí. (...) [ya en su obra, puede notarse como] tiende a conquistar la tercera dimensión por manipulación del contenido plástico del espacio más que del espacio mismo.
–Erwin Panofsky, *Renacimiento y Renacimientos en el Arte occidental*. Ed. Alianza Editorial, Col. Arte y Música Ensayo. Madrid: 2004 p. 182

“...la capacidad de representar varios objetos con la porción de espacio en que se encuentran, de modo tal que la representación del soporte material del cuadro sea sustituida por la imagen de un plano transparente a través del cual creemos estar viendo un espacio imaginario no limitado por las márgenes del cuadro sino solo cortado por ellas, en el cual se encuentran todos los objetos en aparente sucesión.”⁷

Esta definición depende de un sistema de relaciones geométricas que parte de una red piramidal en donde los objetos van encajando en puntos de intersección. Originando una representación ‘exacta y coherente’ tanto del espacio como de los objetos en el plano. Esta construcción, mejor conocida como ‘perspectiva central’ se basa en el supuesto de que es posible concebir la ilusión tanto de espacio representado, como de objeto en aparente oblicuidad con respecto al observador. Como si se tratara de una *pariete di vetro*. Ilusión que se da a partir de aspectos matemáticos más que perceptuales⁸. Tales aspectos dependen del siguiente principio.

“Todas las ortogonales (...) se encuentran en el llamado ‘punto de vista’, determinado por la perpendicular que va desde el ojo al plano de proyección; las paralelas, sea cual sea su orientación, siempre tienen un punto de fuga en común. Si yacen sobre un plano horizontal, el punto de fuga yace a su vez sobre el llamado *horizonte* (...) Las dimensiones iguales disminuyen hacia el fondo según cierta progresión.”⁹

Luego: estos se adhieren a dos premisas que datan de la óptica clásica.

“...la primera, que la imagen visual es producida por unas líneas rectas (rayos visuales) que unen el ojo con los objetos vistos [independientemente de que esos rayos se creyeran procedentes del ojo, del objeto o de ambos]

⁷ Erwin Panofsky, *La Perspectiva como forma simbólica*. p. 100

⁸ Nota: No obstante su sustento esencialmente geométrico, este tipo de perspectiva implicó un cambio radical hacia dentro de la pintura, pues “Comparar (...) una pintura a una ventana es atribuir, o exigir, al artista una captación directa de la realidad: una *notitia intuitiva* (...) Ya no se cree que el pintor deba operar a partir de la ‘imagen ideal de su alma’ como había afirmado Aristóteles...”
–Erwin Panofsky, *Renacimiento y Renacimientos en el Arte occidental*. p. 182

⁹ Erwin Panofsky, *La Perspectiva como forma simbólica*. p. 12

(...); la segunda, que la forma y el tamaño de los objetos tal como aparecen en la imagen visual vienen determinados por la posición relativa de los ‘rayos visuales’.¹⁰

Conforme a estas disposiciones, regresamos al esquema de Leonardo, que se fundamenta en un razonamiento simple y de comprobación inmediata: En tanto se acerque el objeto al punto de visión se percibe de mayor tamaño y viceversa. Lo mismo sucede con la sombra: en tanto el objeto se acerque más a la fuente de luz, su sombra se proyectará también mayor **[Fig.3]**. En éste se entiende que tanto el ‘punto de vista’ como la superficie en cuestión permanecen inmóviles y por lo tanto, si el objeto que se encuentra entre ambos llegara a trasladarse, la distancia entre uno decrecerá en cuanto la otra aumente y al contrario. Siempre y cuando se considere un movimiento rectilíneo hacia el frente y hacia atrás. Pues dada la red piramidal, el objeto cambia sus puntos de intersección en el espacio modulado y por lo tanto afecta la abertura del ángulo que se produce a partir del ojo mismo.

Al sustituir el esquema de Leonardo por la noción dureriana, oséa; al transformar la superficie en algo transparente se le obliga a ésta a cambiar de posición con respecto al objeto; desplazando este último al fondo y situándose la ‘ventana’ entre objeto y punto de vista. Este cambio de posición también implica un traslado de sus propiedades. Pues ahora se deja al objeto inmóvil, pero se ocasiona que el plano pueda desplazarse frontalmente **[Fig.4]**. Para la sombra, la permutación entre estos factores nunca sucede, sobre todo por la necesidad de opacidad del plano. Este cambio esquemático conlleva también un cambio en la noción de sujeto, pues en el dibujo de Leonardo la importancia yace en el objeto, el cual puede moverse, mientras que el observador se mantiene relegado a éste, estático y dependiente. En cambio, en la perspectiva a partir de Durero la atención se centra en el sujeto que mira, quien es libre de situarse en el espacio a voluntad y relega al objeto; el cual por primera vez ‘posa’ quieto para aquél que observa.

Así, en el caso de la **perspectiva** los ‘rayos de la visión’ parten del ojo hacia el objeto de forma divergente, conectando el punto de origen con el perímetro del objeto. Pero dado que el plano de proyección se encuentra entre ambos, podría decirse que los rayos mismos ‘rebotan’ sobre su mismo trayecto; determinando los puntos de proyección justo al intersectar en paralelo sobre la

¹⁰ Erwin Panófsky, *Renacimiento y Renacimientos en el Arte occidental*, p. 188

ventana. Ello determina la apariencia de la representación perspectiva de los objetos ‘al fondo’ dando la apariencia de progresión y profundidad. En el caso de la **sombra**, al no haberse modificado ni el orden, ni los factores, ni sus cualidades; los ‘rayos luminosos’ parten de la fuente de luz hacia el objeto, igual de forma divergente; conectando el punto de origen con los puntos que se crean a partir de las intersecciones resultantes conforme a la red piramidal. Una vez que esto sucede, los rayos que describen su contorno se prolongan en su misma dirección y sentido hasta chocar con la superficie del fondo; produciendo la sombra por obstrucción.

A lo que ambos esquemas parecen conducirnos es hacia notar que: “El espejo y la ventana son muy distintos del cuadro *a* causa del *paralaje visual*.”¹¹ Para ejemplificar esta diferencia imaginemos dos nuevos diagramas en donde tanto para la sombra como para la perspectiva el elemento móvil sea el punto de origen. Así en cada esquema, el ojo y la luz ya no se hallarán al centro, sino que estarán desplazados lateralmente. En esta circunstancia, pueden notarse cambios definitivos. Primero en lo que respecta a la perspectiva, las líneas que parten del vértice que supone el ojo y se encuentran con el objeto que está al fondo de la ventana; parecen operar de manera similar a los casos anteriores pues los ‘rayos de la visión’ parten hacia el objeto de forma paralela y divergente, aparentemente acatando el principio indicado por Panofsky. No obstante, al igual que con la sombra, el plano que supone la ventana se fuerza para emplazarse en cierta diagonal con respecto del punto de vista. Cuando los segmentos de recta tienen que regresar en sentido contrario para establecer los nodos de intersección sobre la retícula dureriana, encontramos con que no expresan una relación geométrica coherente [Fig.5]. De manera semejante a como sucede en el caso de la sombra, en donde notamos una deformación de la forma que describe un alargamiento horizontal.

De hecho, aunque esta relación puede establecerse geoméricamente, conforme a la perspectiva no es posible experimentarla desde la percepción. Debido a que en el caso del escorzo, el ojo obliga a la ventana a girar, tomando como eje de rotación uno de sus lados verticales. Describiendo una abertura hasta lograr situarse en ángulo recto con respecto a la mirada; aún en los casos en que ésta no es necesariamente central. Es decir irremediamente en el caso de la perspectiva, **la ventana siempre está de frente** [Fig.6]. El expresar geoméricamente mediante este esquema, el efecto de escorzo o paralaje visual,

¹¹ Roberto Casati, *op. cit.* p. 203

nos permite notar como este procedimiento, es más bien un submétodo para determinar el emplazamiento inclinado de un plano en ese espacio reglamentado, dentro del sistema entero de la perspectiva central.

Sin duda Leonardo sienta un precedente importante al notar ciertas semejanzas entre ambos fenómenos. No obstante en el fondo ambos casos son completamente distintos y los efectos que producen a partir de un mismo examen son contrarios. Mientras que la sombra se alarga a partir de la forma primera, el escorzo se adelgaza según la misma. En conclusión: "...si las sombras han servido para volver a descubrir la perspectiva, es plausible que lo hayan hecho no gracias a enmarañados acertijos teóricos sobre los métodos de proyección, sino sencillamente ofreciéndose como un ejemplo de imágenes en perspectiva..."¹²

De este modo la perspectiva es la que se basa en la geometría de la sombra y no al contrario. O más exactamente, el desarrollo geométrico de la perspectiva permitió el entendimiento del comportamiento de las sombras. Tal es el proceder que expone el *Teorema de Desargues*. Girard Desargues, a la par de Kepler, Pascal y de la Hire, llevan a la cúspide las reflexiones alcanzadas durante el Renacimiento, proponiendo una serie de teoremas que sustentan en su seno todo el desarrollo posterior de la geometría proyectiva, que sin duda encontraría eventualmente aplicaciones prácticas en las artes representativas.

El principio del Teorema de Desargues fue retomado por Pascal en su *Essay pour les coniques*.¹³ Éste consiste en determinar la relación entre una forma y su proyección. Dado que la relación entre distancia y magnitud no es suficiente para sustentar el fenómeno, Desargues retoma el pensamiento de la óptica clásica y propone una relación entre un objeto y su proyección (que podría ser su sombra) donde el vínculo pueda estar en función de la posición o el lugar de los puntos resultantes de su proyección. O lo que es lo mismo, si los vértices de ambas figuras corresponden al mismo punto de fuga entonces, tienen por fuerza que corresponder geoméricamente. El principio general pone de manifiesto la idea de un punto infinito en donde necesariamente las líneas paralelas han de converger. Si el teorema se expone a través de la proyección de un triángulo, se notará de modo más simple cómo es que este principio opera. Según Desargues "...dos triángulos son perspectivos si y solo

¹² *Ibid.* p. 213

¹³ Nota: Quizá Pascal conoció el pensamiento de Desargues cuando, como acompañante de su padre, se dio cita en las reuniones de organizadas por Merssene en París, de las cuales Desargues era asiduo asistente. – O'Connor, J.J. y Robertson, E. F. *Blaise Pascal*. En: School of Mathematics and Statistics /University of St. Andrews. Scotland: 1996. Disponible en: <http://www.history.mcs.st-andrews.ac.uk/history/Mathematicians/Pascal.html>

si los lados correspondientes se cortan en tres puntos alineados.”¹⁴ El método de su comprobación implica dos maneras de proceder.

Para el primero ténganse un punto O , que es el vértice originario que supone la fuente de luz, de donde provienen los rayos que convergen en los ángulos de un primer plano. Como la figura tiene solo tres puntos de intersección, entonces solo se considerarán tres rayos luminosos, que corresponden a los vértices A , B , y C . A partir de esta figura se determinan **sobre** los segmentos, un punto por cada línea que señalan los vértices de la sombra. De manera que A , corresponda a A' sobre la misma recta pero en diferente lugar geométrico, así B corresponde a B' ; y C a C' . Esto da lugar al triángulo A' , B' , C' . Según Desargues cada triángulo está formado por tres segmentos de recta. Si conforme al teorema, cada segmento es solo una sección dada de una recta mayor que se prolonga al infinito hacia alguno de ambos sentidos, puede preverse que en cierto momento (si se proyectaron hacia el mismo sentido) tales rectas intersectarán. Según tal esquema, Q corresponde al punto de intersección entre las rectas sobre los segmentos $A-B$ y $A'-B'$; del mismo modo, P corresponde al vértice que resulta de la intersección entre $B-C$ y $B'-C'$; y R para los segmentos $C-A$ y $C'-A'$ **[Fig.7]**. El teorema sostiene que para decir que dos cuerpos geométricos están alineados perspectivamente, los puntos P , Q y R deben concurrir sobre una misma recta.

En el segundo caso: si la posición del punto B' de la proyección obliga a la figura a aparecer reflejada, es decir colocada en relación inversa al punto B del triángulo que proyecta: la línea sobre la que concurren los puntos P , Q y R cambiará de posición **emplazándose entre objeto y proyección**. Es decir, si suponemos que el punto B' está a mayor distancia que A' y C' con respecto a sus correspondientes. Ello provoca que la intersección entre la prolongación de los segmentos $B-C$ y $B'-C'$ se de en la parte superior del esquema (P), Mientras que R permanece en el mismo lugar mientras que Q disminuye su distancia **[Fig.8]**. Cuando trazamos la línea $P-Q-R$, estaremos indicando según Desargues el grado de inclinación al que la proyección esta expuesta con respecto del triángulo original. La comprobación este segundo caso puede hacerse empíricamente usando una hoja de papel y por supuesto luz.

¹⁴ María Emilia Alonso, et. alt., *Orígenes de la Geometría Proyectiva: Ingredientes esenciales*. Para: Proyectos UCM e Innovación Educativa/ Facultad de Matemáticas. Ed. Universidad Complutense de Madrid, Madrid: 2002. p. 1

El límite de este teorema se da cuando, alguno de los segmentos (digamos $C-A$), llega a coincidir con su homólogo ($C'-A'$) entonces se tendrá por fuerza que considerar como un solo objeto geométrico, dado que tal segmento ya no está en perspectiva con nada. Y por lo tanto el procedimiento se anula **[Fig.9]**. El principio de todo el teorema se sustenta en la relación entre un gnomon y su sombra. En tal caso, el objeto es un triángulo rectángulo, y por ende, tanto la proyección como la figura están permanentemente unidos por la base. Si en algún momento la proyección y la sombra alinearan alguno de sus segmentos sobre la misma recta entonces solo permanecería un punto de intersección con valor de 0 **[Fig.10]**. Lo que corresponde a una lanceta y su sombra.

.2 La sombra como indicio para la construcción de la realidad.

Si bien, desde Leonardo hasta Desargues se expone un modo objetivo de entender la sombra. Ello sin duda entraña una intención legítima por acercarse a la verdad del fenómeno. No obstante las pretensiones de exactitud, especialmente de la perspectiva central en el Renacimiento, implican sobretodo una postura ideológica. La sombra fuera de este contexto se disocia aún más de la perspectiva cuando advertimos que esta última no es plana y simple, ni depende de un solo punto de vista. Pues tanto la sombra como la perspectiva dependen de la percepción. Incluso Panofsky reconoce que todos los esquemas sobre los que sustentamos las hipótesis sobre la percepción, implican sólo un aventurado supuesto de lo real. Conjeturas para situaciones prácticamente inaplicables a la realidad, si es que por ésta se entiende “...la efectiva impresión visual en el sujeto”¹⁵.

Panofsky al respecto es concluyente: “La estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo (es decir, un espacio matemático puro) es totalmente opuesta a la del espacio psicofisiológico.”¹⁶ El camino hacia una concepción de la sombra subjetiva inicia cuando admitimos que nuestra visión es limitada. Pues para nuestra mirada, el concepto de infinitud que implica un punto de origen indeterminado es simplemente incomprensible. La homogeneidad del espacio se agota en cuanto advertimos que los ‘puntos’ que lo estructuran, son solo indicadores de posición, datos coordinados, nodos en una red abstracta de

¹⁵ Erwin Panofsky, *La Perspectiva como forma simbólica*. p. 13

¹⁶ *Ibidem*.

los cuales pueden solo inferirse ciertas relaciones, en donde las nociones ‘adelante - atrás’ o ‘al centro - a un lado’ para la construcción de formas no tienen sentido. La perspectiva central, evita también dos principios fundamentales, el primero ya había sido considerado por Euclides en su *Óptica* siglos atrás, y es el hecho de que la superficie sobre la cual se construye la imagen visual es convexa dada la superficie esférica del ojo, y no recta ni plana como Brunelleschi la presupone. El segundo principio establece que vemos con dos ojos en constante movimiento, así aquello que se ve corresponde más bien a una imagen retínica basada en una lógica perceptual.

Tal espacio perceptual es inherente a nuestra condición fisiológica. Así, cada organismo vivo construye su espacio a partir de las estructuras quimio-sensibles de las que dispone. Lo que no conlleva necesariamente a una anulación del espacio real, pero si obliga a considerar parciales y subjetivos los modos de construirlo. La escisión entre lo matemático y lo perceptual se hace más evidente al tener en cuenta otro caso. El *Estudio de proyección de sombra* (1525), **[Fig.11]** en donde Durero, presentando un esquema semejante al de Leonardo, introduce una variante definitiva. Pues sustituye el ‘punto de luz’ por el sol mismo, y a la esfera por un cubo. Este bosquejo cuestiona la divergencia ‘visible’ que suponen los rayos de luz, reconoce el paralelismo (prácticamente) exacto de los rayos provenientes del astro rey; y coincide con los intereses de la época, los cuales más que intentar explicar a la sombra solar, recurren a ella como fuente de información, dando por sentada su veracidad y precisión. La sombra, para tales efectos depende ahora de la inclinación con la que estos rayos inciden sobre la superficie terrestre según la latitud.

Según parece, las comparaciones entre las longitudes entre la sombra estival e invernal tomando en cuenta el ángulo de rotación aparente de las estrellas, es una práctica ancestral.¹⁷ Ya para mediados del siglo XV, el avance europeo que corresponde a la observación del movimiento de los astros estaba

¹⁷ Nota: Se sabe del uso de escudillas en Grecia y Roma clásicas: Vitruvio cataloga trece tipos de relojes solares en Grecia Asia Menor e Italia hacia finales del siglo 1 a.C. Mientras que en India, era común usar a una persona como lanceta. También en Mesoamérica se ha encontrado la relación entre edificaciones, con el principio de orientación y fechas solares. Tales fenómenos pueden observarse en varias zonas arqueológicas. Pero ninguna como la pirámide de Kukulcan. Se sabe que la orientación en la que ésta fue levantada, marcaba la entrada de los solsticios de verano e invierno. Aún hoy puede apreciarse cómo durante estos periodos, una sombra se emplaza a lo largo de los 9 pisos que la componen: formando una hilera de triángulos de luz y sombra, que remata con una enorme cabeza en la base. Los cuales semejan el dorso de una serpiente que se desliza desde el mundo de los dioses a la tierra.

–Roberto Casati, *op. cit.* pp. 114 - 128

–María Cecilia Tomasini, *Astronomía, geometría y orden: el simbolismo cosmológico en la arquitectura precolombina*. En: Revista de Ciencia y Tecnología, No 7, Ed. Facultad de Ingeniería de la Universidad de Palermo: BB.AA.:2009. p. 89

bien cimentada y constituía un referente obligado para poder ajustar el cálculo del tiempo. El viaje del Sol a través del cielo durante las diversas épocas del año podía ser registrado y previsto según ciertos mecanismos, que de hecho obligadamente empleaban a los rayos solares como las agujas finas de un reloj. Si bien, dada la magnitud que supone el cono de luz que produce el sol, sus rayos conceden un mínimo margen de disipación de la luz. Su exactitud dependía sobretodo de una serie de enunciados de orden más bien dogmático, sustentados en la idea de la intransitabilidad entre lo sagrado-celestial y profano-terrenal.

Aún, previo a las aportaciones de Galileo y Descartes, muy probablemente los acuerdos entre la observación del cielo y la teología estaban sustentados en los principios del neoplatonismo promovido por Ficino.¹⁸ En éste, la noción del mundo celestial, (que corresponde a todo lo que esta arriba de la tierra a partir de la luna), se caracteriza por su cualidad de ‘ser ideal’. La concepción del cosmos homocéntrico de Aristóteles encuadrada en el pensamiento cristiano, expone un esquema básico, en donde la organización de los astros tienen como centro a la Tierra. En el marco de tal filosofía, “...Lo que sucede en el mundo no puede ser matematizado porque es absolutamente heterogéneo: es el mundo de los cambios, (...) Sin embargo hay una región del cosmos que presenta tal armonía que no puede ser explicada de manera similar a como se hace en la naturaleza.”¹⁹ A partir de esto Aristóteles reglamenta su distinción entre mundo sublunar y mundo supralunar donde es justamente el movimiento, el factor que permite la diferencia. Según el filósofo, los seres que ocupan el espacio sublunar, solo disponen de movimientos rectilíneos, transitorios y discontinuos; dados una causa y un fin. Aquellos que no lo son, provienen de un estímulo exterior al mismo, sea este por ejemplo el movimiento de otro objeto. Por el contrario, el movimiento de los entes en el mundo supralunar es ordenado, continuo y regular. En primer lugar, porque según esta noción “...los cuerpos celestes no se componen de los cuatro elementos terrestres sino de éter, (...) un elemento incorruptible que le otorga al cielo una homogeneidad y perfección que no poseen los cuerpos terrestres.”²⁰ En consecuencia, el movimiento de los astros no se da con libertad en el espacio, sino que éstos se encuentran encajados como lunares en su esfera de éter

¹⁸ Erwin Panofsky, *Renacimiento y Renacimientos en el Arte occidental*. p. 268

¹⁹ Elena Diez de la Cortina, *Aristóteles teoría y praxis* En: www.cibernous.com (publ. enero 2010) Disponible en: <http://www.cibernous.com/autores/aristoteles/teoria/ciencia/cosmologia.html>

²⁰ *Ibidem*.

invisible. Cada cual rota sobre su eje acarreándolos a lo largo de su recorrido. Así el Sol, siendo un astro propio de esta región donde imperan las causas superiores, la pureza y la bondad, no podía ser sino fuente de signos exactos e invariables desde siempre y para siempre.

Bajo dicho escenario, no hay mejor ejemplo para ilustrar la trascendencia de la sombra astronómica para la construcción de una realidad basada en lo aparente, que las observaciones de Galileo en torno a la sombra lunar. Éstas no solo contribuyeron al restablecimiento del vínculo entre el mundo terrenal y el ideal, contribuyendo a fracturar las creencias fundamentadas en aquel pensamiento aristotélico-cristiano vigente hasta entonces. Sino que también supone un punto cúspide para el desarrollo del conocimiento sustentado en la percepción. Dado que confirma a la observación como recurso ineludible para la construcción de la realidad científica. En sus observaciones de la superficie lunar, Galileo separa en primer término la zona iluminada de la sombra en penumbra. Luego distingue las manchas que siempre la han caracterizado, pero con ayuda de su propio invento observa además “...otros puntos, más pequeños en tamaño pero tan densamente diseminados que *espolvorean* la superficie de la Luna, especialmente sobre la porción más brillante de esta.”²¹ El astrónomo no teme afirmar que tales luces no han sido contempladas por nadie que lo anteceda, conforme a tal examen intuye de primera instancia que “...la superficie de la Luna no es perfectamente lisa, libre de desigualdades y exactamente esférica, tal como una gran escuela de filósofos lo consideran (...), sino por el contrario está llena de irregularidades...”²² Hipótesis que eventualmente confirmaría. Galileo, mediante el telescopio advierte como a diferencia de las otras manchas, éstas cambian de aspecto a medida que la Luna avanza en su movimiento, dando la impresión de un juego de luces y sombras que se iluminan y se oscurecen conforme la rotación, sobre todo en el borde limítrofe que divide la parte sombreada de la parte iluminada. **[Fig.12]**

Quizá Galileo, se vió influenciado por la lectura del *Almagesto* de Claudio Ptolomeo, quien también cuestiona “la radical disociación entre el mundo sublunar y el mundo celeste.”²³ Si bien Ptolomeo aún reconoce a la tierra como centro inamovible, cuestiona el orden de los astros y sus órbitas. Según su modelo,

²¹ Galileo Galilei, *Sidereus Nuncius*. (trad. del latín al inglés pagina por página) Basada en la versión de Edward Stafford C. Ed. Rivingtons Londres:1880 - Reeditada y corregida por Peter Barker. Ed. Byzantium Press, Oklahoma City: 2004. fol. 8, p. 15

²² *Ibidem*.

²³ Felipe Cid, *Historia de la ciencia*. Ed. Planeta, Barcelona: 1977- 82 Tomo II. p. 80

cada planeta “...gira alrededor de un círculo o epiciclo cuyo centro se mueve siguiendo el círculo mayor, que es el que está centrado en la Tierra.”²⁴ Del mismo modo, el pensamiento en torno a la idea de una tierra móvil de Nicolás de Oresme, debió ejercer también cierto peso. Y por supuesto Copérnico, quien sienta las bases de un sistema astronómico matemático basado en “el principio fundamental del movimiento absoluto, es decir el movimiento circular uniforme.”²⁵

Las observaciones que Galileo expone en el *Sidereus Nuncius* tienen un peso considerable, dado que implican que la Luna se comporta como la Tierra al menos desde un punto de vista orográfico. Esta afirmación pone en entredicho las cualidades etéricas de los astros, haciéndose de la evidencia necesaria para demostrar que no existe escisión entre mundo terrenal y celestial, al menos en lo que respecta a sus cualidades ontológicas. Mas la importancia dentro del contexto que nos atañe reside en que, Galileo logra reconstruir la forma de la luna a partir de su propia sombra. Y por lo tanto, “Si la Luna puede ser como la Tierra, la Tierra puede ser como la Luna y a su vez puede girar alrededor de otro cuerpo celeste.”²⁶

Los aportes del corpus ptolomeico en los pensadores que le prosiguieron no sólo se limita a sentar las pautas para el desarrollo de toda la topografía celeste, sino aún la sombra se convirtió para Ptolomeo en una herramienta esencial e insustituible para construir y trazar la imagen de la superficie terrestre. Fue su labor la que revolucionó la cartografía al grado que “a casi mil cuatrocientos años después (...) los mapas seguían haciéndose a su estilo.”²⁷ Es él quien fija los puntos cardinales sobre el plano, designando el Norte en la parte superior y el Este hacia la derecha. Aún en la actualidad sería difícil la interpretación de un mapa que no esté en concordancia con esta razón. Ptolomeo registra en su *Almagesto* dos maneras de concebir y proyectar un mapa: la estereográfica²⁸ y la ortográfica, ambas conocidas como proyecciones

²⁴ Annia Domènech, *La tierra todavía da vueltas alrededor del Sol*. En: Apuntes de divulgación científica . - *Caosyciencia.com: Caos de ideas* (publ. 29 diciembre, 2004). Disponible en: <http://www.caosyciencia.com/ideas/articulo.php?id=281204>

²⁵ Felipe Cid, *op. cit.* p. 92

²⁶ Roberto Casati, *op. cit.* p. 141

²⁷ Laura Elena Morales Guerrero *Los retratos del mundo*. p. 45

²⁸ Nota: Isidoro de Sevilla describe la proyección estereográfica como: “...en la que tanto la Elíptica como el Ecuador, como los trópicos y círculos solares quedan representados por rectas que (...) tienen su punto de intersección en el centro del círculo”

–Julio Samsó, *Astronómica Isidoriana*. En: Faventia, Publicación del Departamento de filología clásica de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona:1979, 1. p. 168

azimutales. Según el filósofo, es la proyección ortográfica la que utiliza a la sombra. Según sus instrucciones:

“...una hoja de papel se coloca tangente al globo en un punto. La fuente puntual de luz puede localizarse en el centro del globo dando lugar a una proyección gnomónica, (...) supóngase que el globo es transparente y que sobre su superficie se ha dibujado una retícula de paralelos y meridianos escogidos. Cuando la luz brilla a través del globo la sombra de la retícula será proyectada en el papel, dando lugar a la base del mapa.”²⁹

Puede uno fácilmente imaginar la escena en donde una réplica del mundo cuelga en el centro de una habitación, y puede también uno sospechar la sorpresa al momento en que la luz se enciende dando a la tierra una nueva dimensión gracias a su propia sombra (aunque al menos esto sea de manera menos literal que con Galileo y su sombra lunar). Dado su modo de proceder, quizá exista una relación entre éste y los experimentos realizados siglos después por Durero y su uso “reticular” del espacio. Por su parte, los textos de Ptolomeo pudieron llegar a manos de Leonardo por una vía inesperada: en el sentido de que si bien aunque no se sabe si éste tenía acceso al corpus ptoloméico como tal, sí se sabe que era un asiduo lector de las traducciones de obras de autores árabes al latín. Esto da oportunidad de señalar cómo la construcción del conocimiento en el mundo anterior al descubrimiento del Nuevo Mundo se sustentaba en redes complejas que se generaban desde y hacia innumerables direcciones, gracias a los viajes comerciales y de exploración.³⁰

Es comprensible que los textos fundamentales del mundo griego fueran eventualmente retomados por Europa. Sin duda, tal como lo menciona Paul Lunde, los orígenes del pensamiento clásico están vinculados a la tradición oriental debido a su situación geográfica. De hecho, el pensamiento islámico se vio beneficiado a lo largo del siglo IX, cuando a la manera alejandrina, el califa al-Mamun, dispuso organizar la adquisición de obras de la tradición clásica, en un lugar que llamó *Casa de la Sabiduría (Bayt-al-Hikma)* etapa mejor conocida como el Califato de Bagdad. “La tolerancia que brindaba el islam a los pueblos

²⁹ Laura Elena Morales Guerrero, *Los retratos del mundo*. En: Ciencias, no. 74, Abril-junio 2004. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Matemáticas. México. p. 45

³⁰ Nota: Por ejemplo, el sistema de proyección estereográfica bien conocido por la Antigüedad Clásica sería redescubierto siglos después en Oriente.

–Julio Samsó, *op. cit.* pp. 168 - 170

de tradición religiosa compartida significaba que los eruditos musulmanes que no conocieran el griego podían aprovechar la ventaja del contacto directo con los eruditos cristianos que lo dominaran.”³¹ y así promover su traducción.

Fue a partir de los ejemplares en sirio o en griego, que con el tiempo los tratados fundamentales de la Grecia Clásica fueron traducidos poco más o menos en su totalidad. Surgiendo además obras netamente islámicas sustentadas en tales traducciones. Si bien no se puede asegurar que traducciones del corpus ptolomeico circularan en Bagdad durante el siglo X, si se sabe que al-Biruni astrónomo y filósofo errante, autor de 140 obras; alrededor del año 1000 se refiere a este modelo y como otros eruditos de la época se ocupa de comentarlo, comprobarlo y hasta precisar los cálculos provenientes del mundo clásico. Este pensador, basado en las observaciones de Ptolomeo, Euclides y Arquímedes logra componer el *Tratado General de la Sombra*.³² El texto en sí aborda a la sombra como un instrumento de orden religioso, dado que en la tradición islámica los tiempos astronómicos son determinantes para indicar los estrictos tiempos de oración (al mediodía, durante la tarde, tras el crepúsculo, al caer la noche y antes del amanecer). En si, el problema de al-Biruni consistía en que si bien, el precepto ordena: “Verdaderamente Gabriel acudió conmigo ante la puerta de la Caaba y rezamos ...la oración de la tarde, cuando la sombra de cualquier objeto es igual al objeto... El segundo día, Gabriel rezó conmigo la adoración de la tarde, cuando la sombra de cualquier objeto es el doble del objeto...”³³ Es probable que la población general entrara en debate con respecto al momento exacto de la oración, especialmente cuando esta diferencia era evidente entre villas con distinta situación geográfica. Para resolver este conflicto, al-Biruni se basa en la obra de al-Fazarí para a partir de ésta, determinar sus propios cálculos. En los cuales, básicamente “...usó la fórmula del seno en la astronomía en el cálculo de latitudes y longitudes de muchas ciudades.”³⁴

La obra de al-Biruni sobre la sombra no es un caso excepcional. Muy por el contrario, Casati menciona que para entonces el estudio de la sombra era ya

³¹ Paul Lunde, *El islam en América antes del descubrimiento*. En: islamyal-andalus.org (publ. Mayo 2005)
Disponible en: http://islamyal-andalus.org/islam_america/antes/viajes_mentales.htm

³² Nota: “ El texto de Al-Biruni, *Kitab fi Frad al-maqal fi amr al-zidal*, ha sido traducido y comentado por E. S. Kennedy en *The Exhaustive Treatise on Shadows*.”
–Roberto Casati, *op. cit.* p. 250

³³ *Ibid.* p. 119

³⁴ Enrique A. Chaparro, *Las matemáticas en el islam medieval*. En: Transoxiana, No.7. Diciembre 2002. Ed. Computer Based Learning Unit University of Leeds, Disponible en: <http://www.transoxiana.com>. p. 5

todo un género literario destinado a resolver problemas horarios. Las obras relacionadas con la sombra incluían el trabajo de Ibrahim ibn Sinan, quien continuó y profundizó en la geometría de las curvas requeridas para la construcción de escudillas. Abu'l-Wafa y Abu Nasir Mansur, quienes aplicaron la geometría esférica a la astronomía mediante fórmulas con funciones trigonométricas (seno y tangente). Que a su vez (especialmente la función tangente), provienen de las observaciones árabes e indias sustentadas en una teoría de las sombras.³⁵ Todo ello muestra que el llamado milagro árabe se nutría también, de textos provenientes de otras áreas geográficas además del mediterráneo. Tal es el caso del *Shinid*, obra traducida al árabe de origen indio.³⁶

Seguramente tal conocimiento, en combinación con las nuevas influencias del mundo griego permitieron, por decirlo de manera llana, corroborar en algunos casos la información que ya se tenía. Tal es el caso de al-Battaní, quien “...realizó observaciones precisas que le permitieron mejorar los datos de Ptolomeo sobre el Sol y la Luna”³⁷ y Nasir-al-Din al-Tussi quien lleva a la cúspide los modelos ptolomeicos con una precisión que no sería igualada sino hasta cinco siglos después en Europa.

Finalmente, es probable que ningún experimento haya ejercido una influencia tan determinante, con respecto al uso de la sombra para la construcción del mundo como *La determinación del tamaño de la Luna y el Sol* por Aristarco de Samos en el siglo III.³⁸ En éste se advierte cómo Aristarco tiene claro el concepto de zona sombría al concebir los conos de sombra como lo que son (al menos de manera abstracta), cuerpos geométricos con forma y dimensiones definidas. También debió compartir los principios que se hayan en la *Óptica* de su contemporáneo Euclides, dado que hace uso del concepto de ‘rayos’ que parten de una fuente de luz. Entendiendo al triángulo como la forma elemental de la sombra. Igualmente probable es que al-Biruni se halla basado en el procedimiento de Aristarco para la resolución del conflicto horario que plantea. Y eventualmente Leonardo debió conocer sus observaciones y

³⁵ Manuel L. Pellicer, *Oriente y occidente en la formación de la ciencia matemática*. En: Revista Serie General, V Programa de promoción de la cultura científica y tecnológica. Vol. 99, No. 1, 2005. Ed: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Madrid. p. 12

³⁶ *Ibid.* p. 8

³⁷ Enrique A. Chaparro, *op. cit.* p. 5

³⁸ Nota: Según Arquímedes en su obra el *Arenario*: Aristarco de Samos describe un modelo heliocéntrico que si bien no es del todo exacto, sienta un precedente importante en los tratados científico-astronómicos poniendo en duda el modelo geocéntrico propuesto por Ptolomeo e Hiparco.
–Juan Meléndez Sánchez, *Cómo midió Aristarco la Luna y el Sol*. Ed. Universidad Carlos III de Madrid, para “Las ideas de la ciencia”. Disponible en: <http://bacterio.uc3m.es/docencia/profesores/melendez/LasIdeas/pdf/Aristarco.pdf>. pp. 1 - 4

deducciones, ya que en su dibujo donde compara sombra frente a perspectiva, existe una correspondencia apenas distinguible entre dimensión y distancia tal y como la plantea Aristarco conforme a su método.

La propuesta del sabio describe: un ángulo subtendido para la Luna y otro para el Sol. Estos podrían asumirse idénticos, dado que ambos astros se perciben del mismo tamaño a la vista desde la Tierra. No obstante en los eclipses solares puede observarse que es la Luna la que se interpone entre el Sol y la Tierra; indicio que Aristarco interpreta como “...la Luna es más pequeña que el Sol.”³⁹ Y como en un eclipse, la Luna casi cubre al Sol en su totalidad entonces el ángulo de la Luna (α_L) tiene que ser igual o apenas mayor que el del Sol (α_S) dado su tamaño aparente **[Fig.13]**. Por lo tanto el procedimiento que Aristarco sugiere, consiste en calcular la distancia de la Tierra a la Luna (d_{TL}) y de la Tierra al Sol (d_{TS}). De forma semejante a como lo hizo para conocer el diámetro de la Tierra, “...y luego obtener el tamaño de ambos a partir de sus ángulos subtendidos, donde (r_L) y (r_S) son los radios de la Luna y el Sol. La variable que implica que el cono de sombra se reduzca dada la distancia entre el Sol y la Tierra, tiene un fundamento también geométrico, que la astronomía árabe entiende como el *fenómeno de penumbra*: “Al-Biruni sabe que la penumbra es un caso de desenfoque de la sombra. Dado que las fuentes de luz casi nunca son puntiformes, a una mayor distancia entre el objeto que proyecta su sombra y la pantalla de proyección, le corresponde una sombra más indefinida”⁴⁰. Dicho desenfoque es una constante en prácticamente cualquier caso, no obstante el grado de desenfoque varía en cuanto a los ángulos de los rayos. La difracción de éstos dependerá de las dimensiones y distancias entre las fuentes y los cuerpos iluminados. Siendo distinta si el objeto es iluminado por rayos claramente divergentes (como una vela) o bien rayos prácticamente paralelos (como el Sol).

De este modo, considerando una probable conexión entre las observaciones de Leonardo con respecto a la sombra y perspectiva; y el pensamiento de Aristarco y Ptolomeo, podemos decir que éstas no son erradas. Pues efectivamente la sombra del objeto crece y decrece según su relación espacial con respecto al plano y la fuente (o más exactamente con respecto al ángulo que subtiende). Igualmente la sombra se alargará cuando la dirección en que reciba la luz cambie. Sin embargo, lo que éste nunca alcanzaría a

³⁹ Juan Meléndez Sánchez, *op. cit.* p. 2

⁴⁰ Roberto Casati, *op. cit.* p. 120

comprender enteramente, es que a medida que los rayos de luz alcanzan mayor perpendicularidad, este comportamiento cambia. “...si el manantial luminoso es suficientemente amplio, entre el contorno obscuridad-luz, aparece una franja de transición en semisombra (...), que es alcanzada solamente por una parte del foco luminoso.”⁴¹ Para Leonardo, esa franja no es sino un área, que al no tener otro modo de resolverlo, zanja mediante el *sfumatto*. Muy por el contrario, Aristarco en ocasión de sus observaciones durante un eclipse solar, desarticula a la sombra proyectada en una triada elemental: umbra-penumbra-antumbra. La primera (del lat. *umbra* [sombra]) corresponde a la zona totalmente ausente de luz, que de acuerdo a su posición será o más pequeña o de la misma dimensión del objeto que proyecta. Todo depende de la distancia entre la fuente de luz y el objeto que se opone. Alrededor de esta, se forma la penumbra, la cual aparece suavemente desvanecida. Durante un eclipse de Sol, la penumbra es mayor que la umbra; a tal grado que incluso supera el radio de la misma Luna. **[Fig.14]**. La amplitud de la penumbra (del lat. *paene-umbra* [casi sombra]) depende también de las distancias entre el objeto que se opone y la superficie sobre la que se proyecta. No se puede comparar la penumbra de la Luna en el eclipse, con la penumbra que produce un avión en vuelo. En el caso del aeroplano el efecto de aumento de la penumbra es tan poco notable que aunque el aparato volara a su altura máxima, la umbra no podría ser más grande que el aparato y la penumbra muy difícilmente superaría al área de la umbra.⁴² Finalmente la antumbra, (del lat. *anti-umbra* [contra sombra]) es la zona que se extiende más allá de la umbra y la penumbra, más específicamente, allá donde la umbra confluye en su vértice, es decir el punto mínimo de su proyección, y de la penumbra, su punto máximo de desvanecimiento **[Fig.15]**. La antumbra es más bien clara, o al menos un poco más que sus asociadas. Sin embargo esta sólo puede percibirse durante un eclipse anular debido a que en un eclipse anular, la Luna no tiene un tamaño suficiente para cubrir completamente el Sol, y su sombra, no es lo suficientemente larga para alcanzar a tocar la superficie de la Tierra.

Al abordar todos estos aspectos, no se ha pretendido restar importancia ni crédito a los logros de los grandes reformadores, ni poner en entredicho las aportaciones de Leonardo y Durero. El propósito es sólo hacer notar cómo el proceso histórico raramente lineal y ordenado del pensamiento, deja entrever

⁴¹ *Ibid.* p. 9

⁴² Antonio Martínez Ron, *¿De qué tamaño son las sombras de los aviones?*. En: www.fogonazos.es (publ. marzo 2008) Disponible en: <http://www.fogonazos.es/2008/03/de-qu-tamao-son-las-sombras-de-los.html>

el valor de la sombra como instrumento determinante para la evolución de la ciencia y el arte. Gracias a ella el hombre aprendió desde la imprecisión de sus inicios a interpretar su movimiento, afinando los mecanismos que permiten hacer una lectura cada vez más precisa y efectiva en favor de su lucha por entender razones y proporciones en el tiempo, prever ciclos agrícolas, medir distancias inconmensurables. Así, el eje de su condición subjetiva inicia cuando admitimos que; más allá de la sombra en sí, es lo que se ha ganado a través de ella. Y, si hay algo que debe recuperarse, es notar que lo objetivo no se encuentra necesariamente en oposición a lo subjetivo, sino más bien, en cierta medida ambas se complementan.

.3 Un acercamiento a la condición inmaterial de la sombra.

Para entender el modo en que la sombra se inserta en una estética subjetivista, estamos obligados a hacer un comentario preliminar de cómo se esta entendiendo tal subjetividad. Para entonces sí de una vez por todas, entrar de lleno al asunto que nos atañe, dejando de lado argumentos objetivistas. Así, desde una posición subjetivista, el eje ya no parte de la sombra en sí, sino de los distintos modos de relación que se establecen entre ésta y el ser humano. Abandonar a la sombra objetiva se vuelve necesario cuando se le admite, como refiere Casati, desde el límite de su inmaterialidad. Es decir: cuando la sombra sigue siendo un fenómeno, es decir concuerda con la relación material que se establece entre sus componentes, pero su certeza se sustenta en un argumento distinto. Pues ahora la sombra se enmarca en un enfoque donde: no es posible conocer ninguna cosa empírica de un modo absoluto, sino que nos enfrentamos siempre a versiones de los hechos permeadas por el logos y la percepción humanos. Desde esta perspectiva, puede incluso sugerirse que **una sombra no es tal, sino hasta que el fenómeno se encuentra con el hombre y éste lo aprehende**. De este modo específico, la sombra depende del hombre para su existencia. En primer lugar desde el lenguaje y luego a partir de las significaciones que genera. Sin embargo esta relación al parecer, no puede darse de modo inverso. Es decir, la existencia de la sombra como fenómeno es independiente de su construcción conceptual, de su figura lógica. ¿Pero es acaso entonces que la sombras no existen mientras una persona no las perciba? Esta interrogante quizá nos recuerde el antiguo dilema que pregunta por el sonido de un árbol que cae en medio de un bosque vacío.

El término *subjetivo* describe a aquello que se refiere al sujeto o que tiene una relación directa con éste. De tal modo que es posible llamar subjetivas a aquellas percepciones y argumentos que tienen como base el punto de vista del sujeto y que por lo tanto están influidos por los intereses de éste. Tal primer *sujeto* es aquél que a lo largo de los apartados anteriores no ha dejado de descubrir, calcular, y cuestionarse desde todos los campos el concepto de sombra. Sin embargo éste vive en el marco de un enfoque objetivista, quien gracias a la filosofía cartesiana y kantiana se moldea como un sujeto de la consciencia. Uno que en sus afirmaciones no admite sino la razón objetiva de la realidad. Tales supuestas capacidades casi omnipotentes *a priori* lo hacen también un sujeto pasivo en permanente contemplación. Éste, al encontrarse involucrado en tal objetivismo, sabe que carece de certeza con respecto al mundo. Y en su necesidad se yergue como fundamento de toda la realidad y el conocimiento.⁴³ Envistiéndose a sí mismo del poder para distinguir lo cierto de lo falso, lo real de lo irreal mediante sus propios instrumentos. Y asumiéndose con un cuerpo y alma incuestionables, y absolutos: al igual que el mundo que califica. Tal es, por llamarlo de algún modo, un *sujeto objetivo*.

Sin embargo, el que nos atañe viene en consecuencia de aquél. Este nuevo *sujeto subjetivo* ha tenido que doblegarse a la incertidumbre del absoluto. A diferencia del anterior, éste asume de manera consciente, su incapacidad para conocer la realidad total del mundo. Viéndose obligado a admitir que **el yo es la única realidad tangible** a la que le es posible acceder con certeza. Éste se asume activo en el proceso de la interpretación de lo real. Pero sobre todo, es uno enmarcado en el pensamiento de Wittgenstein. Quien lo reconoce desde tres aristas. Como sujeto de la percepción, como sujeto psicológico y como sujeto simbólico.

Así, pensando un poco desde la expresión, Wittgenstein no asume a los objetos como entidades sino más bien como hechos, los cuales corresponden a una cierta representabilidad potencial de los fenómenos de la realidad. Es decir: "...los hechos son estados de cosas: objetos en cierta relación. (...) los hechos poseen una estructura lógica que permite la construcción de proposiciones que representen o figuren ese estado de

⁴³ Javier Alegre, *El acoso al sujeto en Wittgenstein*. En: IVº Jornadas de Investigación en Filosofía, 7-9 de noviembre de 2002. Ed: Revista de Filosofía y Teoría Política, Anexo 2004. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.141/ev.141.pdf. p. 1

cosas”⁴⁴. Así cualquier proposición, independientemente de si es verdadera o falsa, es necesariamente lógica y por lo tanto requiere del lenguaje para formularse. Ahora bien, cada proposición lógica para serlo, debe corresponder con aquello que mediante el pensamiento interpretamos como *lo real*. Así se establece una relación entre la lógica, el pensamiento y los hechos. En donde el pensamiento es una representación de la realidad, que sólo puede describirse a través del lenguaje. En esta circunstancia estamos obligados a admitir que nuestro conocimiento del mundo tiene un límite, cuya frontera la lógica no puede rebasar. De hecho, la estructura misma del lenguaje es el confín que no nos permite ir más allá. Esto no significa que lo real sea sólo eso, sino más bien que; de los hechos que se manifiestan, sólo nos es posible acceder a aquello que nuestro pensamiento y nuestra lógica mediante el lenguaje es capaz de configurar. Bajo estos argumentos en general, Wittgenstein sostiene que “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo.”⁴⁵

Según Javier Alegre, cuando Wittgenstein aborda este modelo de pensamiento distingue, aunque no de manera explícita y directa, dos tipos de sujeto: el empírico y el metafísico. El primero es también llamado sujeto psicológico, físico o fenoménico. Mientras que el segundo se denomina sujeto lógico, filosófico o trascendental. Recordemos que la base solipsista en que Wittgenstein fundamenta el contenido del *Tractatus*, reconoce que “...sólo hay garantía de conocimiento allí donde hay certeza ...”⁴⁶ Que de una u otra manera permanece en el yo. El argumento de la certeza es fundamental para la distinción entre los dos sujetos, dado que ambos poseen una carga solipsista inherente ⁴⁷; aunque su manera de llegar a la “verdad del mundo” recorre caminos distintos. Así ambos comparten un origen común.

⁴⁴ Nota: En este contexto, el término *Sachverhalt* corresponde generalmente a ‘estado’ o ‘disposición’ de cosas. No obstante, en las traducciones posteriores del *Tractatus*, el término *Sachlage* abarca mejor la noción intendida por Wittgenstein, la cual equivale a: *state of affairs*.

–María Cerezo, *Las nociones de Sachverhalt, Tatsache y Sachlage en el Tractatus de Wittgenstein*. En: Anuario Filosófico. Ed. Universidad de Navarra, 2004. Disponible en: <http://webs.um.es/mmcerezo/Wt-Sachverhalt.pdf>. pp. 1 - 2

⁴⁵ Javier Alegre, *op. cit.* p. 2

⁴⁶ A.M. Faema, *El juego del conocer: Reflexiones de Wittgenstein en torno a la certeza*. En: Anales del Seminario de Metafísica, N. 24-1990/79-9 Ed. Universidad Complutense. Madrid. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/fsl/15756866/articulos/ASEM9090110079A.pdf>. p.82

⁴⁷ Nota: De manera general, el solipsismo, del lat. [*ego*] *solus ipse* (sólo yo existo), se fundamenta en la creencia metafísica de que la realidad aparente es incognoscible, y que de lo único que uno puede estar seguro es de la existencia de la propia mente. Por consiguiente, la realidad del mundo es solo parte de los estados mentales del propio yo.

Así, el **sujeto empírico** está dotado de propiedades cognoscitivas. Es capaz de creer, pensar, decir, sentir, es un sujeto psicológico consciente, que se asume como un fenómeno del mundo y como participante en los fenómenos físicos. Es en este sentido “real” o al menos tangible, con un cuerpo y un espíritu que lo hacen individual. Es también el sujeto de la voluntad; aún si para él filósofo, ésta sólo es algo “que afecta al mundo en su totalidad”⁴⁸ pues según Wittgenstein, la voluntad como fenómeno únicamente concierne a la psicología. Pero ante todo éste es un ‘sujeto de la representación’, de la apariencia. Ello en razón de que para el filósofo ni siquiera el conocimiento de ‘sí mismo’ a partir de los datos que brinda la experiencia empírica es lo suficientemente fiable como para sostener una certeza absoluta. Pues ‘este cuerpo y sus sentidos’ tienen la desventaja de estar insertos en este sistema de ‘creencias razonables’.⁴⁹ Conforme a tal lógica, “No existe sujeto empírico que pueda garantizar el acuerdo de nuestras representaciones con el mundo.”⁵⁰ Por lo tanto, Wittgenstein procura mantener la realidad empírica, firme, pero independiente al objetivo que desarrolla en el *Tractatus*.

En contraparte el yo filosófico resulta inaprensible. Dado que necesariamente, al no pertenecer al mundo, se constituye como límite mismo del mundo. Es decir: el mundo termina donde el sujeto comienza; tal y como el mundo fenoménico termina en donde el pensamiento comienza. El sujeto metafísico puede pensar, conocer y relacionar no obstante no es individual, sólo está conformado por juicios lógicos. El **sujeto metafísico** es el propio pensamiento. Esta condición es compleja pues necesariamente tales estructuras conducen hacia un sujeto detrás pero nunca uno físico.⁵¹ Para Wittgenstein, éste es un sujeto trascendental. Pues se halla libre de cualquier atadura empírica. Se extiende interminablemente, no es únicamente una entidad entre muchas detrás de la representación, es (pensando en una probable relación con *Zeitgeist*⁵²): la totalidad de los pensamientos y las proposiciones con sentido. Dada su oposición al sujeto

⁴⁸ Javier Alegre, *op. cit.* p. 4

⁴⁹ Nota: “Wittgenstein pensaba que el proceso de justificación de nuestras creencias limita finalmente con nuestro modo de actuar (que define una imagen del mundo), y solo la ‘forma de la explicación’ (...) nos induce a continuar más allá, (...) buscando explicaciones donde únicamente deberíamos ver ‘protofenómenos’.”
—A.M. Faerna, *op. cit.* p. 86

⁵⁰ Javier Alegre, *op. cit.* p. 4

⁵¹ Nota: Wittgenstein justifica este hecho cuando afirma que “Para identificar lógicamente un pensamiento se requiere la proposición en la que aquél se expresa y no el sujeto que lo piensa.”
—*Ibid.* p. 3

⁵² Nota: Hegel recoge esta expresión tratando de abarcar en ella la noción de ‘espíritu de la época’.

fenoménico, el sujeto metafísico está obligado a anularlo⁵³ o más bien a afectarlo. Pues según Wittgenstein sólo un sujeto fuera del mundo es capaz de afectar al mismo asignándole una forma, conforme a los límites que representa. Así, en sus propios términos el sujeto metafísico abarca todo el espacio lógico. Tales propiedades que lo sostienen, dejan entrever cómo el filósofo es capaz de exponer prácticamente una especie de ‘solipsismo sin sujeto’.⁵⁴

El problema del sujeto metafísico podría inclinarnos a pensar que las sombras no pertenecen al mundo en tanto una persona no establezca una relación lógica entre el fenómeno y la palabra. No obstante existe un detalle ineludible que parte de la afirmación del filósofo: ‘Yo soy mi mundo’. Pues tal conlleva de modo implícito: que sólo existe *un* pensamiento, el cual se estructura a partir de *un* lenguaje. Esta condición reduce los límites del mundo a los límites propios. Pues decir que “...los límites de *mi* mundo son los de *mi* lenguaje, es otra manera de decir que los límites *del* lenguaje son los *del* mundo en general.”⁵⁵ De este modo la sombra solo sería una. Pues únicamente habría un solo modo de conocerla e interpretarla lógicamente, lo cual no es necesariamente cierto. Tal reduccionismo demuestra según Javier Alegre la posición idealista de Wittgenstein a lo largo del *Tractatus*.

Dada esta reflexión, encontramos que es más conveniente optar por el sujeto empírico en relación con los aspectos subjetivos de la sombra. Dicho sujeto encuentra su límite en otro, que es más bien complementario a éste. Wittgenstein lo desarrolla en una segunda etapa filosófica al cambiar el rumbo de manera radical sus nociones de sujeto. Según este nuevo enfoque, dirigido hacia una ‘crítica a las sensaciones privadas’: se argumenta que la manera más efectiva de distinguir entre creer y saber está en función de ‘criterios externos’ establecidos por ‘otros’. Tales se rigen por particularidades o ‘reglas’ que deben comprobarse *intersubjetivamente*, acordando en consenso su validez (aunque no su certeza metafísica).⁵⁶ Como por ejemplo, sucede en el ámbito de las ciencias. En donde los resultados de cierta observación personal requieren de la ‘instancia de contraposición’ de la comunidad científica, para que sean admitirlos o refutarlos. En dicho escenario, cualquier regla privada no pasará de

⁵³ Javier Alegre, *op. cit.* p. 4

⁵⁴ Nota: “Este sujeto metafísico no tiene existencia empírica, (...) es una necesidad lógica...”
–*Ibidem*.

⁵⁵ *Ibid.* p. 5

⁵⁶ *Ibid.* p. 7

ser una creencia individual.⁵⁷ A partir de tal reflexión Wittgenstein concluye que: nada en el *mundo* puede ser enteramente demostrado y por lo tanto: el *yo* como enunciación tampoco puede serlo. Más bien, “La práctica del lenguaje (...) no supone un sujeto previo (...), sino que son los usos lingüísticos los que *crean* el sujeto...”⁵⁸ Así que éste es sólo un pronombre. Una estructura que gramaticalmente determina a *cierto* fenómeno del mundo, sometido a *ciertas* reglas. No obstante, “...nosotros utilizamos esta palabra para referirnos a algo incorpóreo que, sin embargo, tiene su sede en nuestro cuerpo.”⁵⁹

En el límite de su inmaterialidad, y de modo semejante según este planteamiento, el vocablo ‘sombra’ es una expresión que pese a su condición, va acompañada de una manifestación externa que puede indicar su presencia o ausencia, (aún si se argumenta que lo que se manifiesta ahí es la luz), y por lo tanto es apta para significar y comunicar. No obstante con ella, también se crea la ilusión de referirnos a algo inmaterial que sin embargo, tiene su sede en el espacio. De modo que no es gratuito el vínculo profundo que existe entre el *yo* y la sombra. Pues al parecer la segunda subsana ciertas propiedades psíquicas de las que el primero carece.

Ahora bien, desde un contexto enteramente subjetivo, podemos decir que hay una contradicción de principio cuando nos referimos a la sombra más como un sujeto que como algo que sucede. En esto puede que el lenguaje tenga mucho que ver. Pues cuando decimos, /tiembla/, o /hace frío/ nos referimos a una situación y no a alguien en particular. Igualmente sucede cuando decimos /anochece/. Incluso /noche/ como sustantivo se entiende como una serie de condiciones particulares que convergen en un lugar y un momento determinados. Pero entonces, ¿Por qué siendo la sombra la consecuencia de un fenómeno óptico, no podemos desprendernos de su carácter individual?, ¿Por qué desoímos sus causas al mínimo, y prácticamente prescindimos de ellas en favor de reconocer a la sombra como ente, al grado que la desvinculamos de su causa directa?⁶⁰ En primer lugar, la sombra entendida como fenómeno, depende para su

⁵⁷ *Ibid.* p. 8

⁵⁸ *Ibid.* p. 9

⁵⁹ Nota: Wittgenstein añade: “De hecho éste parece ser el *ego* real. Aquél del que se dijo *Cogito ergo sum* (...) lo que nos interesaba en estas investigaciones era la gramática de las palabras que describen lo que se llaman actividades mentales. (...) Y esto viene a ser lo mismo que decir que nos interesa la gramática de las “**expresiones** que describen datos sensoriales.” Él mismo considera que dada la inmaterialidad de los conceptos mentales éstos no pueden reconocerse y por eso requieren de expresiones externas que los envistan de apariencia. –Ludwig Wittgenstein, *Cuadernos azul y marrón*. Ed. Tecnós. Madrid: 1976, Trad. Francisco García Guillén. p. 104

⁶⁰ Nota: Por ejemplo no decimos, *la silla sombrea*, sino *la sombra de la silla*. Donde el objeto es uno y la sombra es otra.

manifestación de una serie de condiciones particulares. Éstas implican una triada elemental: un objeto, una superficie y un haz de luz. Las relaciones que se establecen entre estos elementos dan la pauta para conocer y reconocer en ellas su naturaleza ontológica y fenoménica.

Según la descripción física de la sombra por Aranyosi.⁶¹ La noción general alude a una ‘corporalidad’ del fenómeno, y concuerda con los elementos que intervienen para que éste se manifieste. No obstante Aranyosi y otros autores como Sorensen, sustentan sus análisis en un modelo fundamental planteado por Samuel J. Todes y Charles B. Daniels quienes exponen en su texto *Beyond the Doubt of a Shadow*, un esquema a partir de las nociones ordinarias que se tienen de ésta, y que se generan de primer momento según la experiencia cotidiana. De hecho son ellos, quienes distinguen *shadow*, (la proyección) de *shade* (la zona sombría).⁶² Su investigación busca cuestionar tales conjeturas y luego resolver las controversias formuladas mediante el análisis de un caso dado. Tales ideas son:

- Una sombra siempre tiene su concordancia en un objeto. Es decir no puede existir una sombra sin dueño.
- Un objeto que no está iluminado, es decir sobre el cual no se subtiende un haz de luz no puede proyectar una sombra.
- Una sombra no puede proyectarse a través de ningún cuerpo opaco.
- Si una sombra es proyectada por dos cosas o individuos distintos, entonces una parte de ésta será proyectada por uno de ellos y la parte restante por el otro.⁶³ (de modo que no haya partes proyectadas por *nadie*, conforme a la primer declaración.)

Todes y Daniels prevén también tres particularidades: Por una parte, llaman ‘sombra simple’ a aquella proyección que proviene de un solo objeto que se opone a la luz. Mas cuando la sombra se compone de dos proyecciones, esta será: o una ‘sombra compartida’ *shared shadow* o una ‘sombra compuesta’

⁶¹ Nota: “Una sombra en una superficie es el resultado de cierto objeto opaco que obstruye el camino de la luz hacia tal superficie, así que las sombras son ‘la corporalidad’ de la colectividad de fotones ausentes”
–Itván Aranyosi, *Shadows of Constitution*. Publicado en *The Monist*, Julio 2007, *Lesser Kinds*, Ed. Roberto Casati y Achille Varzi Vol. 90, No. 3, Hegleger Institute:Buffalo. p. 4

⁶² Nota: “La zona sombría (*shade*) de un objeto ocupa un volumen. [Mientras que] La sombra (*shadow*) es bidimensional y aparece sobre una superficie.”
–Samuel J. Todes, Charles B. Daniels, *op. cit.* p. 15

⁶³ *Ibidem.*

compound shadow. En ambos casos, aunque la lógica nos lleve a pensar que se trata de dos sombras, cada una correspondiente a su objeto; en realidad la proyección es una sola, dado que existe al menos un punto en donde se tocan. Obligándolas a amalgamarse en una sola figura. Así, la sombra compartida se da cuando tal contacto es tan sutil que las formas coinciden apenas por el contorno. De modo que ambos objetos no se interpongan el uno al otro. **[Fig. 16]** Mientras que en una sombra compuesta, los objetos que la componen se interponen parcialmente en alguna región. Lo que supone que alguno tiene que estar, en cierta medida delante del otro. Provocando que solo parte de la sombra sea emitida por uno de los objetos pero no por el otro. Imaginemos que este último caso es llevado a un extremo, en donde las dos figuras se interpongan completamente de modo que ambas sombras coincidan al grado que la sombra del primer objeto (*A*) completamente opaco, se subtienda exactamente sobre el segundo igualmente opaco (*B*) y a su vez la sombra proyectada sobre la superficie coincida con ambas figuras de modo exacto. Esto es lo que los filósofos proponen; y que se conoce como: *El rompecabezas de Todas y Daniels*. **[Fig.17]** Según este esquema:

- “ – La sombra sobre la pantalla no es la sombra de *B*. Ninguna luz cae sobre *B* dado que *B* está [justo] en la sombra de *A*. (...)
 - La sombra sobre la pantalla no es la sombra de *A*. [Dado que] *B* es opaca y esta completamente en transversal a la sombra de *A*, entre *A* y la pantalla. Para proyectar la sombra sobre la pantalla, *A* tendría que proyectarla a través de un objeto opaco, *B* [lo cual según los enunciados no es posible.] (...)
 - [Dado que] ... ni *A* ni *B* emiten la sombra sobre la pantalla, y tampoco proyectan ninguna de sus partes. Según el cuarto enunciado, la sombra sobre la pantalla no es proyectada ni por *A* ni por *B*.
 - No hay ningún otro individuo aparte de *A* y *B* que pueda emitir la sombra sobre la pantalla.”⁶⁴

La solución a este problema se halla relacionado con otras reflexiones, que cuestionan igualmente las nociones ordinarias expuestas. Por ejemplo, supóngase que en medio de la noche, una persona juega una bolea de fuego. Se entiende que la bolea se encuentra en permanente movimiento. Dada la

⁶⁴ *Ibidem*.

trayectoria del mechón de fuego, podemos notar cómo la luz se mueve todo el tiempo de manera cíclica dibujando formas elípticas y circulares en el aire. Este movimiento provoca un hueco de obscuridad al interior de esas efímeras formas, tales cumplen la condición de ser formas cerradas ausentes de fotones, rodeadas de luz y con un contorno definido al menos medianamente. Nótese que éstas no requieren de una superficie de proyección, ni de un objeto opaco que se oponga a la luz. Y según el primer enunciado una sombra sin dueño no puede existir. Aún si se colocara una superficie de proyección digamos justo detrás al aro de fuego, no podría decirse que es una sombra, pues el círculo de obscuridad en ésta no pertenece a un objeto dado.

En otra de esas reflexiones, Casati describe una pequeña estatua debajo de una mesa, y sobre ambas un haz de luz. De modo que la sombra de la estatua no supera la de la mesa. Luego, indica: “Quite por un instante la mesa y marque sobre la terraza con un yeso el perfil de la sombra de la estatuilla; (...) póngase la mesa [de nuevo] en su sitio, dejando la estatuilla donde está.”⁶⁵ Lo que Casati encuentra al interior de tal contorno en el piso es una: *zona sospechosa* [Fig.18]. Pues lo que hay dentro de ésta, no se haya iluminado directamente por un haz de luz, ni tiene un contorno natural. Incluso si tal zona fuera ‘más densa’ que la sombra de la mesa, aún así se pensaría que lo que permite tal contraste, es más bien una especie de luz ‘interior’ a la sombra. Ella no es tampoco la sombra de la mesa debido a que la luz no puede viajar a través de objetos completamente opacos. Y tampoco puede pretenderse que la opacidad de los objetos sea sólo un mero efecto visual.⁶⁶

Así, regresando al *rompecabezas*, ¿qué sucedería si los cuadrados A y B ahora estuvieran unidos por un tubo delgado, formando todo el conjunto una H? [Fig.19]. En tal caso, lo que se proyecta sobre la superficie, ya no es, sino la sombra de un solo tercer objeto *A-B*. Este último ejemplo pone en evidencia el grado de complejidad de las sombras cotidianas y reflexiona en torno al vínculo entre objeto y sombra. O es que a fin de cuentas, como se decía al principio: ¿La proyección es solo una no importando los elementos que la subtienden? Quizá entonces, las sombras funcionan en la realidad, del modo en que los objetos compuestos funcionan en el lenguaje donde una palabra engloba un conjunto de cosas. Como cuando decimos /persiana/. La sombra de ésta, es también solo una. Pero entonces ¿Qué sucede si la sombra de un solo objeto se

⁶⁵ Roberto Casati, *op. cit.* pp. 60 - 61

⁶⁶ Samuel J. Todes, Charles B. Daniels, *op. cit.* p. 16

proyecta en diferentes superficies inconexas?, ¿Sigue ésta siendo una sola? Tales cuestiones sugieren una nueva dirección: **la sombra parece depender más de la luz que del objeto.**

Con esta nueva noción, podemos ahora sí decir que la solución de Todes y Daniels, consiste en una imprecisión pasada por alto. Ésta es esencialmente una confusión lingüística: Pues todo conduce a que se confunde ‘cubrir completamente’, con subtender o proyectar la sombra ‘sobre’ el objeto. Oséa, una cosa es, estar *sobre* la sombra de un objeto y otra muy distinta es estar *a* la sombra de un objeto. Así solo se puede estar sobre la proyección y/o dentro de la zona sombría. Bajo esta circunstancia, “...decir que un objeto no puede emitir una sombra sobre un objeto lejano cuando este está intervenido, o sombreado parcial o totalmente (...) es simplemente falsa”⁶⁷ Pues en realidad la sombra proyectada por *A* sobre *B* no es ‘la’ proyección de *A*, sino **solo ‘una’ proyección de A**. En todo caso, **la sombra de B es más bien ‘otra’ sombra de A**. Bajo la misma lógica; una sombra puede fragmentarse, y proyectarse en superficies no relacionadas entre si y seguir siendo la misma. Un objeto iluminado por dos lamparas diferentes, crea dos sombras que pueden incluso ocupar el mismo espacio sin estorbarse. Dos sombras distintas pueden unirse, aparentar ser una sola, y seguir siendo distintas.⁶⁸

Así, este caso muestra que las sombras no ‘ocupan espacio’ igual como lo hacen los objetos. Pues a fin de cuentas éstas no son algo aprensible. Sin duda, admitir a la sombra como ‘algo inmaterial’ pareciera una contradicción a los ojos de una lógica materialista. El conflicto se halla al intentar demostrar que un cuerpo proyecta su sombra a través de otro. Sin embargo, si objeto y sombra llegan a contraponerse, es precisamente, porque la opacidad implica presencia material, llenitud, una masa de una estructura tan cerrada que no permite el espacio al interior, al grado que no deja que la luz lo atravesase, mientras que la sombra es vacuidad. De este modo la sombra nace donde el objeto (opaco) que obstruye la luz termina; y muere en la superficie sobre la cual se proyecta. Siendo la proyección únicamente el registro en el espacio de la opacidad del objeto. De modo que no hay sombra, si no existe espacio entre objeto y superficie de proyección.⁶⁹ En consecuencia, la sombra vive gracias

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Roberto Casati, *op. cit.* pp. 52 - 58

⁶⁹ Roberto Casati, *op. cit.* p. 56

a los objetos opacos y a la luz pero se manifiesta en el espacio no en los objetos. Es decir: la opacidad es una propiedad de la materia, y **la sombra es una propiedad del espacio**. Aún conociendo su tridimensionalidad fenoménica: la sombra no acaba de manifestarse en plenitud si no es como proyección sobre una superficie, donde se percibe bidimensional. Lo que es lo mismo: la proyección es eso **indispensable** que permite que la sombra se exprese.

Para Aranyosi, las conclusiones de Todes y Daniels son útiles como punto de partida hacia cuestionamientos más particulares. Cuestiones que se originan a partir de la noción de sombra como *ente*. Para ello considérese el argumento de Casati quien sostiene que “Las sombras son planas, incorpóreas y sin cualidades, sin color. (...) Pero sobre todo son ausencias...”⁷⁰ En consonancia Aranyosi señala que, aunque las sombras son inmatriciales no dejan de ser concretas dado que responden a una locación y una duración definidas. Ubicando con ello a la sombra en el grupo de las ‘entidades menores’ o periféricas.⁷¹ Bajo tal mirada, el problema de la inmaterialidad de la sombra no es tal, dado que incluso desde el fenómeno contamos ya con su manifestación: por lo que ésta es real.

En tal circunstancia, la sombra para Aranyosi es una ‘entidad ontológicamente dependiente a la fuente’. Esta se compone en sí de los mismos elementos ya enumerados por Todes y Daniels, es decir: un emisor de cierta cantidad de luz, un objeto que se interpone al haz y la superficie donde la sombra como proyección habita. Añadamos “...un volumen espacial distinto a cero...”⁷² junto con un espacio de luz que la rodee permitiendo su contorno, pues “No hay sombra, si no hay línea de sombra, si no hay separación entre sombra y luz.”⁷³ Según esta relación, ésta no puede existir sin su ‘fuente’, por lo que todo en ella es causal y necesario.⁷⁴ O dicho de otra forma, la sombra no se da en un modo contingente, sino que requiere de una **motivación específica**. De manera que la duración de la vida de una sombra no pueda ser más larga que la vida de su fuente. Así, Aranyosi piensa que la sombra es el instrumento perfecto para

⁷⁰ *Ibid.* p. 11

⁷¹ Itsván Aranyosi, *op. cit.* p. 1

⁷² *Ibid.* p. 4

⁷³ Roberto Casati, *op. cit.* p. 54

⁷⁴ Itsván Aranyosi, *op. cit.* p. 4

demostrar que el enunciado, “...no puede haber más de un objeto en el mismo lugar al mismo tiempo...”⁷⁵ puede refutarse. Para ello, procede del mismo modo que sus antecesores, es decir: primero proponiendo un esquema que le indica como proceder (*El rompecabezas de la constitución material*), y luego llevando éste a la aplicación (*El rompecabezas de la constitución de la sombra*). El estudio de Aranyosi únicamente considera a la proyección (shadow), oséa a la sombra bidimensional. Tal análisis recurre a un sustento mereológico⁷⁶, lo que permite proponer dos maneras de solucionar el mismo caso.

Primero, *El rompecabezas de la constitución material* (*The Constitution Puzzle*) se explica mediante un ejemplo clásico. Imaginemos una figura hecha de barro suave a la cual llamaremos ‘estatua’. Pero dado que ésta no habita solo el espacio sino también el tiempo; pensemos que ésta se halla en un ‘antes’ y un ‘después’. A estos momentos los llamaremos *t1* y *t2*, respectivamente. Bajo este escenario no cabe la duda, de que ‘la pieza de barro *constituye* la estatua’. En este caso, el concepto de *constitución* implica la idea de ‘aquello de lo que es’ sin olvidar que: ‘de lo que es’, es de la relación entre las partes que lo *constituyen*. “Acorde con esta concepción, cualquier suma mereológica automáticamente compone una totalidad.”⁷⁷ Así Aranyosi destaca una relación de constitución entre la estatua y el barro. La cuestión es conocer si tal es una relación de identidad o no lo es. Lo que equivale a saber si ambas son idénticas o distintas.

¿Por qué el barro y la estatua pueden ser diferentes? Pensemos ahora, que en *t2* alguien ha aplanado la figura. En tal caso vale decir que el barro existe pero la estatua ya no. En consecuencia podemos admitir que aún desde *t1* ambas son distintas “...en tanto que no comparten todas sus propiedades.”⁷⁸

⁷⁵ Nota1: Locke expresa este enunciado como una máxima universal la cual dice, es necesario reconocer con el fin de sustentar que no hay principios innatos en la mente.

–John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento Humano*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México: 2005. pp. 26 - 33

Nota 2: “Las sombras fueron sugeridas originalmente como contraejemplos para la tesis de Locke por G. W. Leibinz”

–Itsván Aranyosi, *op. cit.* p. 21

⁷⁶ Nota: Según N. Whitehead “Mereología es una teoría sobre la noción de ‘parte’ (...) usualmente interpretada en términos de ‘ser parte de’. (...) en el S.XX, el concepto de ‘teoría de las partes’ refiere en primer término a (...) Lesniewski reconocido fundador del área.”

–Diego Letzen, *Mereología y geometría: A.N Whitehead*. En: Coloquio de Metafísica Analítica, septiembre 2008. Ed. Universidad Nacional de Córdoba. pp. 9. Disponible en: <http://accionfilosofica.com/misc/1219943182jhor.pdf>. p. 9

⁷⁷ Micah Newman, *Mereology and Meta-ontology. or Is Mereology Ontologically Interesting?* Disponible en: <http://www.upsaid.com/micahnewman/> p. 1

⁷⁸ Itsván Aranyosi, *op.cit.* p. 2

Pues la estatua no tiene la propiedad de sobrevivir a un aplanamiento, aún antes del acontecimiento. Y según: "...el principio de indiscernibilidad de los idénticos; si dos individuos difieren en alguna propiedad, entonces son no-idénticos."⁷⁹ En contraparte, ¿Por qué el barro y la estatua pueden guardar una relación de identidad? Porque la vertiente positiva sostiene que, dado que ambos comparten las mismas propiedades físicas, y el mismo espacio en *tI*, no es posible disociarlos. Además de que mereológicamente,; "...los individuos son idénticos si y sólo si éstos tienen las mismas partes correspondientes"⁸⁰. Por su parte, la vertiente negativa sostiene que, si bien la relación el barro y la estatua no son del todo distintos, tampoco son enteramente idénticos. Tal perspectiva aplicada en el mundo nos llevaría a la incertidumbre total, pues tal condición implica necesariamente asumir que ningún objeto es lo que parece. Por ello, lo que este esquema propone es básicamente dos posiciones. Por un lado, los que piensan que: "...la relación entre la estatua y el barro es una nueva relación de constitución no idéntica, en donde existen dos cosas presentes en la misma región en *tI*. Y aquellos que sostienen (...) que la estatua y el barro son idénticos y por lo tanto solo existe una cosa presente en la misma región, en *tI*."⁸¹

Según este modelo, *El rompecabezas de la constitución de la sombra*, formula dos maneras de abordarla. La primera es el *Enfoque de Constitución Inmaterial*. Desde esta perspectiva las sombras "...están constituidas inmaterialmente por subregiones de la región que ocupan"⁸². Esto quiere decir que son entidades que al igual que los objetos ocupan un espacio; sólo que a diferencia de las entidades materiales, las sombras se constituyen de ausencia de luz. En este sentido la sombra puede abordarse mereológicamente, dado que también está compuesta de la suma de sus partes, pero su constitución se fundamenta en el contraste. Así: no hay sombra sin luz. Lo que se intenta describir según este esquema es que: Si vemos la línea de sombra es por la luz que la rodea y el objeto que la causa. Por eso, **una parte de la sombra es también su contorno**. Para ilustrar este enfoque, supóngase dos objetos opacos y dos rayos de luz. Cada uno en una posición y dirección tal, que ambas sombras ocupen exactamente la misma región en la misma superficie. Lo que tenemos en tal sitio son dos sombras. La verificación de esta afirmación se sustenta en

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *ibid.* p. 5

⁸² *Ibidem*.

que si cualquiera de las dos lámparas se apagara. Aún existiría una sombra localizada ahí mismo. **[Fig.20]**⁸³ De lo contrario tendríamos que aceptar que la sombra puede sobrevivir a su fuente, lo cual no es posible. Por lo tanto **ambas existen en el mismo lugar al mismo tiempo**. Con esto la hipótesis de Locke queda refutada.⁸⁴ Además, la relación entre ambas admite el *principio de extensionalidad*; es decir pueden compartir las mismas partes y aún así, seguir siendo distintas.

El *Enfoque de extitución material* también contradice satisfactoriamente la tesis de Locke. Sólo que en éste los elementos cambian pues ya no nos es permitido acceder a la sombra como entidad inmaterial. De modo que procedemos a reconocerla basados en la luz que la rodea, la cual sí responde a una ontología de la materia con locación y duración. Con lo cual es posible determinar espacialmente su contorno teniendo en cuenta la constitución de la región luminosa. Esto es lo que para Aranyosi implica la noción de extitución. Así en este caso, las sombras no están constituidas sino extituidas materialmente. Su esquema de comprobación, es semejante al anterior. Solo que a diferencia de aquél; aquí, la luz más bien corresponde a una densidad de fotones por acumulación $D \subseteq D'$ en la misma región **[Fig.21]**. Lo que significa que, si se apagara alguna de las fuentes, deberá notarse una diferencia de intensidad en las zonas que las rodean ($B \subseteq B'$). Si no hubiera dos sombras en la misma región, la densidad de luz no cambiaría. Por ello decimos que, aunque $B \subseteq B$, coexisten en la misma región no comparten las mismas partes. A menos que ambas dependan de una sola fuente; en tal caso tendrían que ser idénticas y por lo tanto una sola⁸⁵.

Tomando en cuenta estos dos enfoques, los cuales están en concordancia con el principio: ‘una sombra no puede sobrevivir a su fuente’: *El rompecabezas de la constitución de la sombra* enuncia dos posibles soluciones. Regresando al ejemplo de la estatua (E) y el trozo de barro (B). Podemos establecer que igualmente

⁸³ Nota: De una sombra S sobre una superficie en $t1$ distinguimos A y B , donde la A es la región oscurecida por la sombra y B es la amplia región iluminada que la rodea. Al mismo tiempo hay otra sombra S' en el mismo lugar, de ella corresponden A' y B' . Donde Q es la fuente de luz que corresponde a S , mientras que a S' le corresponde otra cantidad de luz distinta Q' . Sabemos que $S \neq S'$ en $t1$ dado que S depende sólo de Q ; mientras que S' depende sólo de Q' . Siendo así, entonces puede admitirse que $A \subseteq A'$ subsisten en una misma región y $B' \subseteq B$ subsisten en otra misma región.

⁸⁴ Nota: El enfoque de constitución inmaterial cancela ambas proposiciones, la insuficiencia de colocación espacial y la insuficiencia de semejanza de las partes por identidad.
-Itsván Aranyosi, *op.cit.* p. 6

⁸⁵ Nota: En este caso habría que dejar de considerar a la sombra bidimensional y necesariamente acudir a la sombra volumétrica. Lo cual implicaría un modelo distinto más cercano al de Roy Sorensen (*The Disappearing Act*: 2006) en que las sombras son conos y pirámides.
-*Ibid.* p. 7

“hay una estatua hecha de barro; (...) [como] hay un trozo de barro en forma de estatua.”⁸⁶ Conforme a ello, si aceptamos que en $t1$ E no es idéntico a B , entonces será necesario admitir también que tanto a E como a B le corresponde a cada uno su propia sombra, sean estas E' y B' respectivamente. Y si en $t2$, el barro está aplanado, entonces E ya no existirá, aunque B permanezca. Por ende, la sombra que se proyecta solo corresponde a B' conforme al principio de supervivencia de la sombra [Fig.22].

Ahora, si E fuera idéntico a B , entonces la regla no aplicaría. Pues en tal caso ambas sombras ($E'=B'$) serían la misma y por tanto una sola. Tal argumento supone la demostración de que la sombra E' es la misma tanto en $t1$ como en $t2$. Primero, para demostrar que $E=B$ en $t1$, bastaría decir que tanto el barro como la estatua están constituidas de las mismas partes materiales y por consiguiente también comparten las mismas propiedades físicas. Si consideramos que para provocar la sombra, lo que importa de ambas es el conjunto de sus propiedades; entonces podremos decir “*Mismas partes de la fuente* \Rightarrow *Misma fuente* [acorde con el principio de identidad, y en consecuencia] (...) *Mismas partes de la fuente* \Rightarrow *Misma sombra*.”⁸⁷ Por lo tanto la relación que se establece entre ambas entidades es de identidad. Ahora bien, si se traslapa la misma situación pero hacia $t2$, tendremos que: la estatua E no existe y solo continúa el trozo de barro B . En tal momento es innegable que $E \neq B$. Especialmente si tal diferencia se sustenta en su capacidad de ‘persistir en el tiempo’ es decir su propiedad sortal. La cual permite que cualquier objeto pueda ser re-identificado con ‘el mismo’ en diferentes instantes.⁸⁸ Según este atributo, la escultura sigue siendo ‘lo que es’ en tanto no se reconfigure la disposición de sus partes, de lo contrario deja de serlo, para dejar paso a la existencia de un trozo de barro. Mientras que la propiedad sortal de la sombra no es tan escasa como la de su fuente, pues ésta extiende su existencia, aún si el objeto que obstruye la luz cambia conforme a su constitución o deja de ser el mismo.⁸⁹ Dicho de otro modo, ‘la sombra de’ siempre será ‘la sombra de’, aún si puede decirse que es ‘sombra de X’ o ‘sombra de Y’ pues su dependencia sólo

⁸⁶ *Ibid.* p. 8

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ Nota: Según Wiggins, esta propiedad se constituye como parte de la sustancia del ente; la cual sin embargo, funciona de manera distinta para la sombra y para los objetos materiales.

–José Tomás Alvarado Marambio, *Como podrían ser las cosas. Nota Crítica a: Penélope Mackie, How Things Might Have Been. Individuals, Kinds and Essential Properties*. En: Dialnet Ed. Clarendon Press, Oxford: 2006. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2874009>. p. 11

⁸⁹ Itsván Aranyosi, *op. cit.* p. 9

estriba de las propiedades materiales de su fuente y no de la relación de constitución que se establezca ‘hacia su interior’. Esta conclusión supone un caso límite, pues aunque evade igualmente la tesis de Locke, contradice el principio de la ‘supervivencia de la sombra’.[Fig.23] Dado que según lo expuesto, el objeto puede cambiar con respecto a su forma o la disposición de sus partes, y sin embargo seguir proyectando la misma sombra. Siendo así, **la sombra depende de que el objeto, mientras persista en el tiempo, conserve sus propiedades materiales. Pero es independiente a su fuente en un sentido sortal.** Es quizá ello lo que nos conduce siempre a abreviar en la idea de sombra como ente independiente, como individuo.

De otro modo habría que adoptar una postura extitutiva, en la que aunque las sombras parecen estáticas; la constitución material de la luz no es sino una sucesión permanente de partículas en movimiento.⁹⁰

.4 Sombra y percepción: los aspectos de la mirada.

Desde un enfoque psicológico, es por el reconocimiento sensible y la compleja red de asociaciones, producto de largos procesos evolutivos del ser humano; que es posible reconocer en éste una “vida psíquica”. Ésta nació al principio como simples actos impulsivos relacionados con la nutrición y la reproducción, desarrollándose hasta alcanzar un nivel activo de percepción en el que la atención es dirigida voluntariamente hacia determinadas impresiones y motivos. Hasta poder decir que la capacidad de establecer ciertas relaciones intelectuales, las cuales implican representaciones complejas del mundo, es exclusiva del ser humano. Según algunas teorías, el desarrollo psíquico de nuestra especie, se ve reflejado en la historia biológica de cada uno. En concordancia con éstas, puede suponerse que la presencia psíquica de la sombra se forma en las etapas más tempranas del desarrollo humano, del mismo modo en que se forma en la infancia temprana. Todas parten del hecho que las sombras son indispensables para el reconocimiento de los objetos situados en el espacio. Tales estímulos visuales contienen información, acerca del volumen, densidad y posición de los objetos con respecto a si mismos y entre sí. Además, aporta información de la luz que la origina: su origen, intensidad y

⁹⁰ Nota: En el límite de su inmaterialidad, la sombras son solamente, “...una ilusión, una simplificación de la mente. La sombra entre las seis y las siete es en realidad la suma de innumerables sombras instantáneas.”
–Roberto Casati, *op. cit.* p. 57

posición. Pues como diría Casati, un mundo sin relieve sería en definitiva uno de objetos flotantes e incorpóreos. En este sentido, no cabe duda que la sombra es en buena parte una cuestión de intuición. Sin embargo su comprensión no es del todo innata, sino que implica un proceso que inicia en el nacimiento y no concluye sino hasta los primeros años de vida. Acorde con tales, el comprender e interpretar a *la sombra*, tiene tanto que ver con un acondicionamiento cultural como con la propia respuesta instintiva a un estímulo específico.

De este modo, las diferencias entre tales posturas son más bien variaciones y particularidades del mismo principio. Casi todas parten de la tesis de Jean Piaget, quien reconoce que a semejanza de los individuos de culturas ancestrales, los niños le atribuyen un alma a prácticamente todas las cosas, hasta que eventualmente “...se acercan a la imagen del mundo que tienen los mayores y la absorben”⁹¹. De hecho, el final de la infancia es para Piaget justamente el momento cuando se deja de pensar que cada cosa es independiente y funciona únicamente por sí misma. Según su modelo, los niños distinguen claramente la condición material de las sombras, ya que las pueden percibir y reconocer como parte del mundo físico, no como los sueños o los pensamientos. No obstante al principio la sombra es interpretada como independiente del objeto que la proyecta. Pues conforme a sus observaciones, aunque: “...las sombras están obligadas a acudir tan pronto pongamos la mano sobre el papel (...) [Ello] No se trata de una identidad lógica (...) ni de un enlace causal inteligible, es una simple participación.”⁹² Así de acuerdo con sus experimentos, el psicólogo propone que la comprensión de las sombras en la infancia atraviesa por tres etapas, al principio, la oscuridad es ‘la materia’ de la noche y también de las sombras en general, después la sombra pasa a ser una especie de objeto individual hasta que en una etapa de maduración, este concepto se diluye, siendo sustituido finalmente por el de fenómeno causal.⁹³ Posteriormente, Rheta de Vries retoma los principios generales de la teoría de Piaget y los pone a prueba. Al reproducir sus experimentos sus resultados aportan nuevos indicios. Entre ellos encuentra que la idea de sombra sí se modifica con el tiempo y que al principio ciertamente es considerada una emanación, pero cuando

⁹¹ *Ibid.* p. 40

⁹² Jean Piaget, *La representación del mundo en el niño*. (1926) Ed. Paidós, Barcelona: 1984. p 131

⁹³ Nota: Según Piaget, en la primera etapa (a partir de los cinco años) la sombra emana del ambiente y depende de éste. En la segunda etapa (seis-siete años) la sombra se muestra como una emanación del objeto que produce sombra... En la tercera (siete-ocho años) el niño descubre que la sombra tiene una relación geométrica con la fuente de luz pero no alcanza a comprenderla. En la última, hacia los ocho o nueve años, la explicación de la sombra ya es geométrica y corresponde a la de los adultos.

–Roberto Casati, *op. cit.* p. 42

desaparece en la oscuridad no se ‘reúne’ con la noche, sino que se ‘oculta’ en los objetos.⁹⁴

Carol Smith, Susan Carey y Marianne Wiser estiman que los resultados de Piaget no son tan objetivos como parecen. Pues examinando a su modo de proceder, descubren que en aquel primer experimento se llevan a cabo los tests empleando preguntas directas y abiertas; lo cual suponen, da oportunidad a respuestas ambiguas por parte de los niños. Smith, Carey y Wiser creen que Piaget no toma en cuenta las limitadas capacidades del lenguaje en la infancia⁹⁵. Para resolver este inconveniente lingüístico, proceden de un modo sistemático con el fin de ceñir el sentido de las respuestas. En primer lugar explican la distinción entre lo material y lo inmaterial; luego dan una lista que incluye tanto entidades materiales como inmateriales; finalmente piden a los niños que separen y distribuyan a los objetos entre ambas categorías.⁹⁶ El resultado muestra a tres grupos. El de los más pequeños (4 - 7 años) aseguraron que la sombra ‘estaba hecha’ de algo, pero en un sentido de relación. Pues al preguntarles por la sombra propia respondían –*They are made of you and the sun*. El grupo de edad intermedia presentó la misma confusión en cuanto a la interpretación de la pregunta sin poder realmente argumentar la diferencia entre objetos materiales y sombra. “–... *Yes, people stand in front to make a shadow (..) [o bien] no, they are made out of people...*”⁹⁷ Finalmente el de los mayores si fue capaz de expresar claramente la distinción entre materia y constitución subyacente. Algo que ya se dejaba entrever en el primer grupo pero de un modo mucho más simple. La tabla resultante demostró que en un rango de entre cinco y doce, las sombras nunca fueron consideradas materiales (solo por los niños de cuatro años).⁹⁸ La

⁹⁴ Nota: De Vries estudió este efecto sobre 233 niños, sus resultados muestran que solo el 5% no atribuyen a la sombra existencia independiente y permanencia, propiedades exclusivas de las entidades materiales. Según de Vries, en el nivel cero no existe la idea de la relación entre un objeto y la sombra. En el primer nivel la sombra se relaciona al objeto solo porque se le parece o se produce cerca de él. En el segundo la luz se integra como causa de la sombra pero su geometría aún es confusa, pero una vez que los niños logran comprender la importancia de la posición relativa de la fuente de luz su capacidad geométrica se afina. En el tercero se entiende el cómo de la sombra, pero no el por qué. Sólo en el cuarto y último se comprende su transitoriedad.
–Susan Carey, *The Origin and Evolution of Everyday Concepts*. En: *Cognitive models of Science* (1992).
Disponible en: <http://www.wjh.harvard.edu/~lds/pdfs/carey1992a.pdf>. p. 110

⁹⁵ Nota: “La mayor parte de niños pequeños parecen interpretar la expresión “is made out of” para expresar ‘is constructed from’ en lugar ‘is constituted of’...”
–Carol Smith ed. alt., *On differentiation: A Case Study of the Development of the Concepts of Size, Weight, and Density*. En: WJH Harvard. Ed. Elsevier Sequoia, Países Bajos:1985. Disponible en: <http://www.wjh.harvard.edu/~lds/pdfs/smith1985.pdf>. p. 221

⁹⁶ Susan Carey, *op. cit.* p. 111

⁹⁷ –John M. Kennedy, *A Psychology of Picture Perception*. Ed. Jossey-Bass Publishers, California: 1974. p. 8, 221

⁹⁸ Susan Carey, *op. cit.* p. 112

importancia de este examen reside en que, en efecto los niños ven a las sombras como objetivas. Pero demuestra que incluso desde muy pequeños **el concepto de ‘cosa objetiva’ ya no está ligado necesariamente al concepto de materialidad**, lo que significa que su noción de materia es complejo, aunque no coincida del todo con el de los adultos.⁹⁹

Estudios más recientes proponen que los recién nacidos y los infantes experimentan casi desde el principio el mundo tal como lo hacen los adultos, sin necesidad de pasar por un largo y complejo proceso de aprendizaje. A este respecto, el equipo compuesto por Elizabeth S. Spelke, Jayne S. Rubenstein y Gretchen A. Van de Walle desarrolló una serie de 4 experimentos que consisten en mostrar a niños de entre cinco y ocho meses de edad, la sombra de una esfera proyectada sobre una caja. **[Fig.24]** En algunos casos la sombra permaneció inmóvil, en otros la sombra se trasladaba junto con la bola a lo largo de la caja e incluso fuera de esta. Luego de registrar la reacciones de los pequeños, se enunciaron 3 conclusiones. Primero: Los niños fueron capaces de percibir y prestar atención a las sombras en movimiento, pues mientras la sombra permanecía estática, éstos le confiaban cierta atención y por periodos breves. Sin embargo su interés aumentaba cuando ésta se encontraba en movimiento; lo cual permite asegurar que los niños fueron capaces de detectarla como un estímulo nítido.¹⁰⁰ Segundo: Los niños perciben el movimiento de las sombras en función del ‘principio de contacto’.¹⁰¹ Según el cual, no pueden existir acciones a distancia, se requiere del contacto de los objetos para que estos respondan. Y por lo tanto si la sombra se mueve, la superficie que la contiene debería moverse con ella. Esto les permitió saber que la sombra que no está en vecindad directa con el objeto, cosa que sorprendía a los niños. Y tercero: Pese a que repetidas veces los niños experimentaron los mismos estímulos, nunca pudieron en concreto inferir lógicamente del movimiento de la sombra. Ni prever su dirección o sentido. Ni siquiera cuando ésta se comportaba de manera habitual.¹⁰²

⁹⁹ Nota: “Tu puedes ver las sombras pero no olerlas, sentir las o escucharlas; puedes escuchar el eco pero no verlo olerlo o tocarlo, por lo tanto las sombras y el eco no son materiales. (...) Pero el calor puede ser visto y sentido, por lo tanto el calor es material”.

–*Ibid.* pp. 113 - 114

¹⁰⁰ Spelke, Rubenstein, Van de Walle, *Infant Sensivity to Shadow Motions*. Ed. Ablex Publishing (1998). Disponible en: <http://www.wjh.harvard.edu/~lds/pdfs/vandewalle1998.pdf>. p. 415

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Nota: “En el experimento 4, los niños que vieron a la sombra moverse fuera de la caja pudieron haber ‘suspendido’ el principio de contacto...”

–*Ibid.* p. 416

Las observaciones de Spelke, Rubenstein y Van de Walle, tienen en común con los estudios de Piaget y de Vries el que los niños pequeños no tienen un entendimiento consistente de las sombras y se ven obligados a tratarlas del mismo modo en que se trata a los objetos materiales. Pero difieren en que, a diferencia de lo que se creía, la condición perceptual en los neonatos no es tan débil ni poco desarrollada como para pensar que su experiencia del mundo solo se asemeje a “...un mundo magmático de colores desenfocados y de sonidos inquietantes, iluminado (...) por sensaciones dolorosas de hambre o por olores violentos...”¹⁰³ Muy por el contrario, las observaciones indican que, al menos en lo que respecta a los procesos de reconocimiento de los objetos, “...alrededor de los tres meses de edad y aún previo a su capacidad para sostener y manipular objetos, los niños perciben a los objetos en alta resolución y son capaces de seguir [con la vista] objetos en movimiento.”¹⁰⁴

Según Casati, aún si desde temprana edad los niños tienen en claro que las sombras no son objetos materiales, incluso hasta años después, las siguen tratando como cosas, porque su naturaleza visible nos invita a hacerlo. Puede que este permanente ejercicio de adecuación perceptual desde el nacimiento nos facilite encontrar figuras en la sombra y aceptarlas más como símbolos que como objetos. “La sombra parece habitar un cuarto de la mente que se comunica con el departamento de los objetos (...) y que al mismo tiempo se abre al departamento de la psiquis...”¹⁰⁵ En este sentido, la sombra pese a su distorsión o alargamiento, comunica más allá de su causa objetiva; pues se convierte en el medio ideal para expresar aspectos simbólicos, fantásticos e imaginarios.

Los ejemplos expuestos nos permiten reconocer que la sombra depende de dos condiciones básicas las cuales pueden darse en conjunción o individualmente. La primera es su ‘relación de contacto’ con el objeto que la produce, ésta corresponde a una sombra adyacente. Por ejemplo, en el caso en que un objeto que obstruye la luz, sabemos que la sombra le corresponde, dado que mantiene ciertos puntos de contacto que nos indican su pertenencia, incluso si la figura de la sombra se halla desproporcionada completamente. La segunda corresponde a su ‘ semejanza formal’, en tal caso es posible hablar de una sombra distante. Por ejemplo, en el experimento realizado por Spelke,

¹⁰³ Roberto Casati, *op. cit.* p. 40

¹⁰⁴ Spelke, Rubenstein, *op. cit.* p. 415

¹⁰⁵ Roberto Casati, *op. cit.* p. 38

las sombras no tenían contacto con las esferas que las provocaban, sin embargo dada la similitud entre el objeto y la proyección, y su comportamiento que en este caso correspondía al movimiento; fue posible establecer una relación entre ambos entes. Puede darse el caso de que una sombra sea figurativamente similar a su objeto y al mismo tiempo esté en contacto con éste. O puede suceder que la sombra proyectada de un objeto se encuentre a una distancia tal y en una desproporción tan marcada que no comunique su relación. Sin embargo en lo cotidiano, la sombra es prácticamente en todos los casos, *instantáneamente reconocible*. Desde la percepción, una sombra es tan obvia, que su aprehensión resulta intuitiva. Y me atrevería a decir instintiva.¹⁰⁶ “El sistema visual es sensible a la distorsión (...) trata de rastrear elementos comunes entre la figura y su sombra.”¹⁰⁷ En las sombras, el color, la textura, el tamaño y la proporción son irrelevantes, casi todo se omite y no obstante mucho se transmite; pues la sombra comunica con apenas un “esbozo del objeto” su identidad, orientación, posición y temporalidad. Casati concuerda en que debido a ello, “Las sombras son un perturbador ejemplo de entidades menores: son una disminución de los objetos que las proyectan...”¹⁰⁸. Resulta convincente que en favor a su semejanza formal, las sombras puedan considerarse una copia leve, un retrato esbozado de éstos en el sentido de que dependen del contorno de los objetos que las proyectan. Sin embargo más que una disminución, la sombra es un engaño: o más exactamente el simulacro de la expresión formal de un objeto. Dado que en esencia la sombra es otra, su único vínculo perceptual está en cierta semejanza formal, que se proyecta en ocasiones con mayor intensidad expresiva que el objeto gracias a dicha desfiguración. Así, desde la percepción, resulta innecesario ‘pensar’ la sombra, solo hay que notarla.

Cuando se habla de la sombra como intuitiva, nos referimos a que la información sensorial es ciertamente incompleta o al menos insuficiente en principio, lo que nos conduce a proceder mediante presentimientos. Sin embargo: “Uno no simplemente examina el estímulo y toma una decisión, [sino que] uno la *construye*. (...) La percepción es en esencia un acto

¹⁰⁶ Nota: Según Casati, la evolución ha seleccionado los sistemas biológicos adaptándolos a las diferencias de oscuridad. “¿Por qué muchas especies de animales tienen el vientre más claro que el dorso? Porque la luz proviene sobre todo desde lo alto: la mancha clara en el vientre contrasta con la inevitable formación de la sombra. De esta manera los animales pierden relieve y es menos fácil individualizarlos.”
—*Ibid.* p. 12

¹⁰⁷ John M. Kennedy, *op. cit.* p. 6

¹⁰⁸ Roberto Casati, *op. cit.* p. 220

constructivo más que simplemente receptivo o analítico.”¹⁰⁹ que supone operaciones lógicas internas en el perceptor. Ahora bien, no todo lo que se ofrece a la percepción es verdadero. Pues incluso, una vez conociéndose los principios del pensamiento visual puede reproducirse un *tramp à l’oeil* con la intención de obtener una falsa impresión. La construcción perceptual de la sombra según este enfoque depende de sus cualidades físicas. El fenómeno sucede, pero los estímulos provenientes de su manifestación, son aprehendidos, ‘complementados’, e interpretados subjetivamente. Ahora bien, tampoco puede decirse que la luz es siempre ambigua y que la información que nos brinda es siempre turbia e indeterminada, dado que quien mira por lo general no tiene problema en comprender y distinguir el origen de las emisiones. De otro modo, nuestra apreciación sobre las sombras estaría equivocada vez tras vez. De hecho, a pesar de que tanto la vista como el oído no mantienen un contacto directo con los objetos, raramente se puede decir que no sean confiables. Es por ello que puede admitirse, que pese a la distancia, la mirada establece las coincidencias del estímulo, las conforma y organiza en función de confrontarlas frente a un ‘algo’ preconcebido.

Kennedy retoma esta consideración y en su estudio no distingue de inicio a las sombras de la luz, del mismo modo en que no distingue el espacio de los objetos. Para él solo existen ambientes de diversas densidades. Y distingue los límites de las superficies como el límite de la densidad material entre un estado sólido y un estado gaseoso.¹¹⁰ En cuanto a la sombra, para él solo existe la luz, su color, intensidad y dirección. El contraste que ocurre a partir de la obstrucción momentánea de un objeto que no permite el paso de la luz, no es sino solo un cambio en la densidad de fotones sobre una superficie, pero sigue siendo luz en tanto siga siendo visible la superficie debajo de tal contraste. Ahora, si en una sola superficie llegaran a darse tantos contrastes que sea imposible percibirlos singularmente entonces ello conformará una textura.¹¹¹ Así, tanto la sombra como la textura visual corresponden en el pensamiento de Kennedy a *ordenamientos ópticos* que cumplen con tres principios: Primero, no corresponden sólo a un patrón inmóvil. Sino que son estructuras que cambian al pasar del tiempo. Segundo, el contraste que se produce implica también un volumen, que en ya hemos

¹⁰⁹ John M. Kennedy, *op. cit.* p. 8

¹¹⁰ *Ibid.* p. 16

¹¹¹ *Ibid.* p. 17

establecido como ‘zona de sombra’. Y tercero, implica una discontinuidad óptica. Es decir, un cambio relevante en la densidad de la luz, lo cual supone un contorno.

Según esta triada, la percepción de la sombra se sustenta en la transmisión efectiva de información, acerca de sí misma y del ambiente que la contiene. Tal información depende en gran manera del contraste y de su silueta. Pensando que la penumbra es determinante para el reconocimiento de la sombra en el ambiente, Kennedy desarrolla un experimento en el cual demuestra que: “...la ausencia de detalles internos, su coincidencia con la superficie, y su planitud son las características más distintivas...”¹¹² del reconocimiento perceptual de las sombras. En este experimento se demostró también que delinear un contorno puede representar positivamente a una sombra, e igualmente, sombras representadas mediante contornos delineados pueden ser fácilmente reconocidas sin necesidad de ningún conocimiento previo. Lo que Keneddy advierte gracias a la sombra es que, los contornos suponen la base del estudio de la percepción de la forma, que por medio de la visión nos permite distinguir figura de fondo. Desde este enfoque, la sombra pese a su inmaterialidad, se comporta a los sentidos del modo en que lo hacen los objetos materiales.

Tal argumento se sustenta en los principios de comportamiento enunciados por Edgar Rubin. Según éste, el contorno se da, o bien a partir de una línea “divisoria” como en el dibujo, o sin ella como usualmente sucede en la pintura y en el mundo real. Ambos casos suponen un contraste visual, un límite común entre superficies, en donde por lo general la figura es más nítida que el fondo. Sin embargo, este factor de ‘nitidez visual’ no se cumple en todos los casos, por ejemplo cuando una forma desvanecida presente en una escena es pese a todo reconocida como figura. En todo caso, tal proceso de reconocimiento se sustenta sobre todo, en un ‘ver cómo’. Rubin explica: “Cuando dos áreas comparten un borde común, y una es vista como figura y

¹¹² Nota: Kennedy selecciona de una fotografía un conjunto de tres personas que sostienen una bandera cada uno. Luego dibuja sobre ellos una silueta que supone un contorno común, la reproduce en una lámina rígida a una escala mayor y recorta para darle la forma de la silueta a la lámina. Luego coloca esta lámina en un exterior recostada sobre el suelo. Luego preguntó: ¿qué es esto? a 8 voluntarios, refiriéndose a la lámina. De ellos seis inmediatamente identificaron a la imagen como una sombra representada. Al preguntar ¿sombras de qué? los mismos seis identificaron una fila de hombres sosteniendo banderas. En un segundo momento se dispuso a ‘rellenar’ la lámina con sus detalles internos, y se erigió de manera que se encontrara en posición vertical. Se tomo de nuevo un conjunto de nueve voluntarios para hacerles la misma primer pregunta. A diferencia del anterior experimento, en éste todos reconocieron a tres hombres en fila que sostienen banderas, pero ninguno hizo alusión a la idea de sombra. Finalmente colocó la misma lámina de manera horizontal, totalmente recostada en el piso. De nuevo ninguno de los sujetos para el experimento se refirió a ellas como representaciones de sombras. *-Ibid.* pp.122 - 123

la otra como fondo, la experiencia perceptual inmediata se caracteriza por un efecto de definición que (...) opera sólo para un área, o bien opera más fuertemente para una que para la otra.”¹¹³ En una palabra, **el contorno solo tiene forma de un solo lado**. Un segundo principio se relaciona con una preferencia del perceptor hacia reconocer como figura el lado cerrado de un contorno. Según Rubin, el perceptor tiende a reconocer como figura a aquello que está *contenido* por el contorno de forma confortable a la visión.¹¹⁴ Dada la necesidad innata de ajustar la mirada hacia solo un objetivo en específico. Siempre teniendo en consideración que : “...la figura de ambas regiones no puede ser observada simultáneamente”.¹¹⁵ Un tercer principio, supone un caso límite: Si el contorno de un área no expresa una distinción clara; es decir si lo que se percibe no son formas ‘completas’ o cerradas con respecto a un fondo. Entonces recurrimos a una ‘pista’ formal. Según la cual, designaremos como forma a aquella área que parezca sugerirnos un ‘algo’ preconcebido. Esta operación perceptual es tan dominante que en la mayoría de los casos resulta difícil recobrar la primer impresión. Para Rubin es elemental notar como con tales ‘pistas’ se evita la percepción de un efecto doble en éstos y otros casos en los que la figura se juega. Para ello el observador esta obligado a crear, destruir, y reconstruir el contexto tantas veces sea necesario, para trocar la figura en fondo y viceversa. **[Fig.25]** Ello demuestra como la figura no está realmente presente, sino que la mente complementa los estímulos y los ordena conforme su propio enfoque. Rubin resuelve el problema del contorno, exponiendo una diferencia de constitución entre figura y fondo, distinción que a su vez es también lingüística. En donde la forma se caracteriza por ser una ‘cosa’, es decir la impresión en los sentidos de un objeto con una forma definida. Mientras que el segundo es concebido como una substancia, entiéndase como la materia con la cual están hechas las ‘cosas’. De este modo: Para Rubin, una cosa es un todo unificado, una sustancia formalmente delimitada. Mientras que el fondo es como una materia expandida, sin forma ni límites precisos.

¹¹³ *Ibid* p. 88

¹¹⁴ Nota: “...una área sensorialmente delimitada es vista como unidad, unificada y distinta de su entorno...”
–*Ibid.* p. 90

¹¹⁵ Nota: Según lo propuesto por: Geldard (1962), Pastore (1971) y Gibson (1969)
–*Ibid.* p. 91

Roy Sorensen retoma problema del contorno y lo expone a partir de un ‘rompecabezas’ elemental para todos los estudios de la sombra.¹¹⁶ Imaginemos primero un bloque de materia sólida emplazado con precisión en el mismo lugar que ocupa una sombra. Provocando un efecto visual, en donde tal bloque parece ser la sombra misma, pues éste visualmente se anula por mimesis. Lo que Sorensen advierte con ello es que, desde la percepción, “Para ser visto, un objeto debe ser la causa de lo que se ve.”¹¹⁷, oséa estar contextualmente en concordancia. Ahora bien, dada esta premisa, su propósito es conocer qué exactamente es lo que ocupa dicho espacio. En primer término es evidente que el bloque ocupa el área, si esto es cierto, entonces; o bien la sombra no se proyecta en absoluto dado que no existe el factor espacial, o bien, y en cierta concordancia con Aranyosi, Todes y Daniels, la zona de sombra se extiende ocupando el mismo espacio que el bloque. Considerando la última proposición Sorensen resuelve que existen entonces dos contornos en el mismo espacio. Pues mientras el cono truncado supone una superficie sólida y perfectamente distinta a la densidad del espacio; la sombra supone la penumbra, la cual en realidad sólo constituye un efecto óptico que se percibe bajo ciertas condiciones. Lo que el filósofo consigue mediante su experimento es distinguir un **contorno físico**, que corresponde al bloque, de un **contorno abstracto**, que corresponde a la sombra, emplazados en el mismo lugar. O en otros términos: Mientras “...la superficie física del bloque esta compuesta de una capa superior de átomos que sostiene relaciones causales necesarias para su visibilidad. (...) La superficie abstracta no puede sostener las relaciones causales para su visibilidad.” y sin embargo sabemos reconocerla dado que entendemos las relaciones causales que “representa”. El resultado es que al principio no advertimos el bloque, pero eventualmente lo reconocemos como una instancia excepcional.¹¹⁸

¹¹⁶ Nota: El rompecabezas dice: “Un artista conceptual suspende un cono sólido bajo una lámpara para proyectar una sombra. Él ha duplicado la sombra moldeando un bloque de barro [en forma de cono truncado] para hacerlo lucir exactamente como la sombra a la derecha [Fig.26]. En donde concide perfectamente. Al momento que el bloque se desliza ocupando la oquedad que supone la sombra, no hay diferencia apreciable [entre éste y la sombra]. El artista ha desaparecido el bloque sin cambiar su apariencia, sin hacer evidente el conocimiento de su presencia.

—Roy Sorensen, *The Disappearing Act*. En: *Analisis*, Vol.66, No. 292, Septiembre 2006. Ed. Blackwell Publishing L.T.D. p. 319

¹¹⁷ *Ibid.* p. 320

¹¹⁸ Nota: “...el observador ve el bloque porque sabe por observación, que el bloque esta debajo del cono [de sombra]. Aunque el observador está apoyándose parcialmente en su memoria. Pero si un nuevo observador mira la misma escena, el asumirá que está viendo una sombra.”

—*Ibid.* p. 322

Al igual que Kennedy, este acertijo reconoce la existencia de un pensamiento visual inmediato y subconsciente con respecto a la percepción de la sombra. En síntesis, las entidades inmateriales como lo son un hueco en una pared, demuestran que el carácter de figura no es exclusivo de los objetos materiales. O por decirlo de otro modo, las sombras en realidad solo son ausencias, lo que está ahí es la luz, pero es más sencillo delimitar las sombras que la luz que las abraza. Quizá todo ello ya se hallaba implícito en la aplicación del *sfumatto* de Leonardo, especialmente en lo que se refiere a la noción de penumbra como contorno. Pues para él, la línea destruía el efecto de sombra.¹¹⁹

.5 Sombra y subconsciente: los principios de la interpretación.

Teniendo en cuenta que el reconocimiento de las sombras en el ser humano corresponde a una cuestión biológica; no es extraño que éstas aparezcan en su imaginario desde las etapas más tempranas de su desarrollo cultural. Y por ende, no es extraño pensar que en los albores de la conciencia humana, el conocimiento de la propia sombra señalaría el primer peldaño hacia la construcción propia del ser hombre. Dicha afirmación parece insinuarse a lo largo de varios mitos. Las sombras son inertes, mas crear la ilusión de lo contrario es donde reside lo asombroso y reverente de todos sus mitos y leyendas. En este sentido las sombras, como muchos otros argumentos insertos en la magia y la religión, suelen apoyarse en argumentos contraintuitivos; los cuales por lo común suponen el fundamento de tal fe. Este sistema de creencias, no se sostiene tanto en argumentos y evidencias presentados como en corazonadas. Quizá porque en el fondo, debido a que estamos seguros de nuestra experiencia del mundo nos atrevemos a *jugar* a creer. Es en dicha dirección que Casati reconoce que “...Los relatos sobre las sombras (...) parecen violar de manera flagrante los conocimientos sobre (...) el mundo material.”¹²⁰

Así, este *jugar* de la sombra resulta más complejo de lo que parece. En especial si consideramos las nociones de Gadamer al respecto. Para él, jugar

¹¹⁹ Nota: “Edward Hering (1834-1918),... lo explica diciendo que la línea borra la penumbra y hace perder a la sombra su característica de fenómeno enlazado con la luz.
–Roberto Casati, *op. cit.* p. 191

¹²⁰ *Ibid.* p. 36

va más allá de un estado psicológico en el que un sujeto se abstrae por un tiempo determinado. De hecho, el juego de creer en la sombra como cualquier juego es para Gadamer algo que debe tomarse en serio. Según éste, para que sea auténtico el jugador debe genuinamente abandonarse a él. Cuando el hombre se abandona a la sombra, lo hace sin duda de manera cuidadosa depositando una carga simbólica sobre ella. Si lo hace no es únicamente por su condición de principio negativo y reverente, sino que por sobre cualquiera de sus acepciones: **la sombra representa el alma**. Al grado que en algunas culturas primitivas se le consideraba un elemento vital, como cualquier órgano físico y por ende igualmente vulnerable.¹²¹ Esta noción se ha instalado de manera tan íntima en el imaginario colectivo, que sigue vigente aún después de milenios tanto en las representaciones artísticas, como en los círculos de la superstición.

Para Gadamer el riesgo es también un aspecto sustancial del juego, dado que cada vez que éste se manifiesta hay literalmente algo en el sujeto que ‘se pone en juego’. Al grado que “...en una inversión elocuente, el intérprete será alterado por lo que podíamos haber considerado lo interpretado.”¹²² En tal circunstancia el juego no depende tanto de la consciencia del sujeto sino que por el contrario, se torna autónomo en tanto que funciona mediante un algo que ‘se juega’ como sinónimo de dislocación, tal y como una tuerca se juega del tornillo. El juego de la sombra en este sentido coincide más bien con expresiones como: el juego de las olas, el juego de luces, el juego de un gato con una madeja. Tal condición es esencialmente un movimiento de vaivén. El cual “...supondrá una repetición de lo que nunca es igual. ‘Es juego la pura realización del movimiento’.”¹²³ Dicha oscilación para la sombra implica el gozne que va de la manifestación al símbolo y en reversa de un modo permanente, continuo y siempre variable en su significado. No obstante, esto

¹²¹ Nota: Según J. Frazer en la *Rama Dorada*: Si la sombra de un *intocable*, roza el cuerpo de un brahmán, éste deberá purificarse. En la isla Wetar, un golpe asestado a la sombra puede enfermar a la persona. Para los aborígenes australianos, el esposo suele enfermar si mientras duerme, la sombra de su suegra roza su cuerpo. Los Yoruba creen que puede causarse un “daño” a alguien si se le hace brujería a su sombra. de un modo parecido, la sombra de los Songhays viaja durante el sueño, y puede ser agredida o raptada sólo por un brujo. Para los Ewe, el alma está formada de tres partes, donde la sombra es la forma visible del alma. En los Dogón ésta representa el alma no inteligente. Los Zulú temen que al acostarse la sombra, se acerque la muerte. Los Kokoto reconocen dos sombras, pero solo una de éstas es visible para la mayoría. Actualmente en muchos lugares trata de evitarse que ésta caiga sobre cierta grava de mal agüero, se deslice dentro de un ataúd abierto o en una fosa vacía. De hecho se dice que la sombra de un hombre moribundo es más liviana.
—*Ibid.* p. 25 - 38

¹²² Joaquín L. Ivars, *Relaciones transversales entre los conceptos artísticos de juego, ironía y ritornelo*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid), Facultad de Bellas Artes. p. 46

¹²³ *Ibid.* p. 47

no sucede únicamente a nivel simbólico. Sino que el vaivén de la sombra parece ser la representación más pura y absoluta del movimiento en su mínima expresión. Pues mientras que el objeto permanece inamovible, la sombra se juega (al tiempo que la luz se mueve), su carácter sortal le permite ser casi de manera literal aquello que puede jugarse con respecto a sus más profundas implicaciones existenciales. La sombra va y viene repetidamente, es sombra que se expande, se fragmenta y se contrae; y sigue siendo la misma dado que no cambia, solo se juega. Tal efecto era aún más evidente en los días de la sombra viva, dinámica, parpadeante, viajera; antes de la fría sombra de las bombillas cuando la sombra en movimiento y su juego acompañaban al hombre a la luz del astro rey, una antorcha, o una vela.

Pero, regresando a su aspecto simbólico, la sombra por lo general se juega hacia dos lados opuestos. Por un lado hacia un polo negativo, en el cual Según Connie Zweig, la sombra se descubre al dejar entrever nuestras emociones más ocultas, bajas o temidas.¹²⁴ Es común encontrar en los relatos de horror, la expresión de demonios y espíritus que se ocultan bajo las sombras. Del otro lado, la sombra es positiva. En algunos casos, más que el alma, representa su vehículo, su lugar de resguardo. Juegos a manera de refranes evidencian tal aspecto: *'El que a buen árbol se arrima buena sombra le cobija.'* o *'Para febrero, busca la sombra el perro'*. Al igual que el juego, la sombra depende de una serie de reglas enunciadas con anticipación, mas no por ello se comporta de manera uniforme y previsible. Así, la sombra como metáfora hace referencia obligada a las condiciones físicas que la determinan, mas no por ello es estrictamente monosémica.

Esta constante transferencia de sentido entre lo positivo y lo negativo, entre el fenómeno y el símbolo, muestran cómo la sombra al igual que el juego, es una entidad inaprensible sin objetivo final. Según Gadamer la ausencia de objetivos es siempre determinante en el juego auténtico, pues en éste se juega por jugar, los fines secundarios conforman apenas sus reglas internas. Las cuales no son sino únicamente una instancia necesaria para que el jugador pueda desempeñarse con coherencia dentro del mismo. Según Gadamer, en el juego genuino pocas veces se llega a la cuestión de ganar, la cual normalmente se resuelve simplemente con 'ganar el juego'. Al transportar a la sombra esta condición que Gadamer expresa, se notará que puede fácilmente admitirse que la ausencia de dicho 'objetivo final'

¹²⁴ Zweig y Abrams eds., *Encuentro con la sombra: El lado oscuro de la naturaleza humana*. Ed. Kairós, Barcelona: 2008. Trad. David González y Fernando Mora. p. 2

coincide con la ausencia de sustento lógico y contextual de todas estas ideas de ‘sombra corporeizada’. Es por ello que la mayor parte de ellas son solo historias, recetas operativas y tradiciones narrativas que no llegan a configurarse como verdaderas ‘creencias’. No obstante, aunque podría pensarse que la sombra se mueve sin propósito alguno, podemos sugerir rememorando a Colli que, **la expresión es el propósito final de todo juego**. Lo cual supone a fin de cuentas también un propósito ambiguo y circular.

En tal caso, el propósito de la sombra como juego tendría que ser resuelto como una tentativa. Como una disposición consciente para jugar, ya que cuando lo hacemos nos permitimos asumir la libertad de suponer, de fingir, de ser al mismo tiempo lo real, lo imposible y lo ideal. Convenientemente para la sombra: “...el lenguaje analógico penetra con sus metáforas, (...) las regiones más profundas del ser, que son también las más oscuras. (...) el absurdo, el contrasentido (...), son recursos que desfasan o dislocan el mundo tangible, (...), para expresar y exponer las realidades subjetivas, de otro modo inabordables.”¹²⁵ El lenguaje analógico es el lenguaje de la subjetividad. Cuando permitimos que la expresión del hombre se desdoble hacia lo analógico, estamos obligándolo a arriesgarse fuera de los límites de lo ‘razonable’. De esto el sujeto es consciente, él sabe que asumir el riesgo de jugar con la sombra, lleva implícito ‘jugársela’ junto con la sombra, y hasta un ‘ser jugado’ por ésta, sobre todo al momento de enfrentarse con la propia. Desde tal arista, “Se produce una enajenación en el juego; uno se abisma en lo ajeno (...) con la intención de que ese abismo nos aporte algo.”¹²⁶ En esta transición a veces mágica, a veces onírica, la sombra es ajena y propia a la vez. Enfrentarnos a ella analógicamente supone también un encuentro en desventaja con el propio subconsciente. Cuando asumimos a la sombra como algo o alguien ajeno: las condiciones nos conducen, ya sea designar a la propia como un sujeto que ostenta ciertas contrainiciativas, situándola como rival o contendiente; o bien, descalificar su condición de sujeto para situarla al mismo *status* de una cosa que puede manipularse a voluntad¹²⁷. Así sucede por ejemplo en la serie de juegos que expone Montse

¹²⁵ Mireya Cueto, *Apuntes sobre la experiencia artística*. Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México: 2001. p. 39

¹²⁶ Joaquín L. Ivars, *op. cit.* p. 48

¹²⁷ Nota: Esta extensión de la noción de juego se refiere al término *Spiel*, que corresponde también tocar un instrumento, o representar un personaje dramático (*playing the piano* o *play a role*). En el cual implícitamente supone un movimiento continuo de repetición que sin embargo nunca se repite de la misma manera y que se da sin esfuerzo.
—*Ibid.* p. 51

Benlloch¹²⁸, o cuando se recrean formas de animales con la simple sombra de las manos, pues en ambos casos la sombra actúa como una entidad ‘obediente’ y pasiva. Pero cuando es la propia la que se erige como esa entidad que sustenta dichos impulsos contrarios, nos vemos en la necesidad de experimentar, y a la vez experimentarnos. Tal estado conduce a una disposición psíquica tan profunda que al momento de jugar, todo lo demás se deja de lado. En algunos casos en donde la ‘magia’ está involucrada, el encuentro con la sombra implica un instante catártico, en donde ésta puede actuar, despegarse del cuerpo o causar maleficios. En otros casos menos extremos supone un carácter de doble identidad que se acerca a lo chamánico, una especie de nagual. Este encuentro con el subconsciente no resulta forzado, incluso en su naturaleza de juego la sombra se vale natural y espontáneamente del vaivén en el cual se da, provocando una liberación continua de iniciativas que corresponden más que a un actuar contrario, a un actuar nuevo. Esta predisposición es también según Gadamer una particularidad esencial del juego. La cual se debe a que, según Freud “...es la única actividad mental que conserva un alto grado de libertad respecto al principio de realidad.”¹²⁹ y por lo tanto corresponde a una fuente natural de placer. Así, mientras los niños suelen referirse a sus juegos abiertamente, exaltándolos y describiéndolos a detalle; el adulto se avergüenza de los propios, y solo los admite cuando se hallan reglamentados, como sucede con los deportes y el arte, en donde puede liberarse el subconsciente de forma social y moralmente consentida; no obstante los juegos ocultos del adulto se encuentran siempre en una esfera privada.¹³⁰ Es ahí donde la sombra se transfigura negativa, cuando se convierte en un juego oculto. Cuando en su negra profundidad simboliza la caverna de los demonios latentes del espíritu, dispuestos a emerger sin previo aviso.

¹²⁸ Nota: “Los niños, con sus linternas encendidas, (...) Proyectan la luz sobre las paredes y el techo de la clase, que ha sido previamente oscurecida. El juego consiste en pisar el haz luminoso del compañero con el suyo propio; vence quien lo consigue. La organización de este juego es asistemática. No hay un número establecido de jugadores. Ellos se agrupan y separan arbitrariamente. Cuando uno alcanza el haz del otro, grita: ¡Te piso!”
 –Montse Benlloch, *Luces y sombras*. En: Cuadernos de pedagogía 217. En: Kikiriki, Cuadernos de Pedagogía no. 257 Madrid, 2007. Disponible en: http://www.lasalle.es/lasalleandalucia/vademecum/INFANTILbloqueC/docs/experiencias/LUCES_SOMBRAS.pdf. p. 17

¹²⁹ Ma. Teresa Gutiérrez P., *La significación del juego en el Arte moderno y sus implicaciones en la Educación Artística*. Tesis doctoral, Ed. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. Madrid: 2004. p. 33

¹³⁰ Nota: Roger Caillois apunta; “En todos los casos el dominio del juego es así un universo reservado, cerrado protegido; un espacio puro.”
 –*Ibid.* p. 71

En este sentido, la sombra representa un aspecto de la psique que se encuentra en **directa confrontación con el ego**. Es decir la sombra engaña, pues aunque parece representar al individuo que la porta, en realidad tiene la función de recordarnos los aspectos oscuros de la propia individualidad. Dicha sombra tiene un vínculo muy particular con el subconsciente. Jung en *Sobre la psicología del inconsciente* (1917) la describe como ‘el otro en nosotros’. Es decir, en consonancia con la noción de *Yo* entero compuesto de diversas instancias -*ego, alterego, superego*- Jung se refiere casi literalmente a ‘otra persona’; la cual se constituye como: “...la suma de todas aquellas cualidades desagradables que desearíamos ocultar...”¹³¹ En éstas también se incluyen las capacidades psíquicas poco o nada desarrolladas, personificadas todas en un arquetipo concreto profundamente afianzado al inconsciente colectivo.

Aunque Jung parece insistir en un fuerte ingrediente moral con respecto a la sombra, ello no resulta de ese modo. Ya que cuando nos referimos a aspectos oscuros, no son éstos necesariamente aspectos ‘negativos’, sino más bien facetas de la personalidad desconocidas, o al menos no reconocidas por el consciente; si a ello lo calificamos como desagradable o insuficiente, esto es solo desde nuestro propio juicio. Más bien “La sombra de Jung se parece a lo que Freud denominaba como *lo reprimido*, (...) lo que una persona no desea ser”¹³². Según Freud tal juicio es subjetivo, y por lo tanto es independiente de un calificativo moral general. No obstante, dado que estamos inmersos en una sociedad en la que los modelos ideales se basan en la represión del instinto y el seguimiento de las normas, que tales aspectos contrarios acaban por ser rechazados. Depositándose a fin de cuentas en tal figura psíquica.

Robert Bly lo expone más o menos del siguiente modo: Cuando nacemos todos somos una esfera de energía que no conoce ningún tipo de limitación; cualquiera de nuestros actos son en la medida de nuestra condición libres y plenos. Sin embargo con el tiempo tal esfera va menguando en cuanto empezamos a advertir que no todos nuestros actos son permitidos. Y que para obtener la aceptación del prójimo y especialmente de los padres y los maestros debemos sacrificar ciertos aspectos de la propia personalidad. Pues

¹³¹ Nota: “...la personalidad de la sombra (representa una instancia psicológica negada que mantenemos aislada en el inconsciente, donde termina configurando una personalidad disidente.”
-Zweig y Abrams eds., *op. cit.* p. 6

¹³² *Ibid.* p. 2

bien, no habiendo otra opción que conformarse anulando dicha parte de nuestro temperamento, acabamos lanzando todos esos aspectos inconvenientes en un ‘saco’ imaginario. Así, aunque al paso de algunos años nuestro comportamiento se encuentra ya condicionado, en proporción inversa nuestro saco personal va colmándose cada vez más de deseos reprimidos y frustraciones. Lo cual normalmente no notamos, debido a que “Todo lo que echamos en el saco involuciona hacia estados previos del desarrollo”¹³³. Sin embargo grano a grano se va formando una personalidad ‘paralela’ contraria a la fachada ‘consciente’. La sombra aparece justo cuando no estamos dispuestos a aceptar dicha parte de nuestra personalidad, es entonces cuando este lado oculto se torna hostil. Como cuando de pronto, alguien reacciona de un modo inesperado y desconocido, no solo para el prójimo sino hasta para sí mismo.

En consecuencia, la sombra protagoniza una incontable cantidad de crímenes en donde sobresalen los ‘desordenes psicológicos’. En este juego trágico de la personalidad, “...dejarse envolver por lo ajeno (...), viene determinado por una necesidad de apertura al riesgo de **ser otro...**”¹³⁴ De modo que el poder destructor de las sombra, o nos obliga a dejarla emerger, o como sea nos llevará a ser ‘otro’ despojándonos incluso de nuestro propio *Yo*, aún a costa de nuestra voluntad. Tratar de contenerla no es una opción si se quiere actuar a tiempo. Pues es precisamente éste, la válvula de escape ideal para el subconsciente. Así, el riesgo de ser ‘otro’ es menor si se da en las márgenes que el juego establece. Ese ‘otro’ que asumimos en el juego para disipar esa personalidad ‘peligrosa’, nos lleva también a conducirnos de manera diferente a lo habitual, recrear un personaje; pero sin abandonar la propia posición, sino solo dejando que ésta se expanda adecuadamente, librándose sin violencia de las propias restricciones. Un juego que en términos junguianos podríamos identificar con la proyección. Un cambio de actitud fundamental en donde uno se disocia de su situación como ‘propietario de la sombra’ para que, **más que jugar con ella, ésta nos juegue sin riesgo.**

Hacerlo de este modo supone sustituir lo desconocido y lo insondable del ‘saco’ personal por una imagen concreta y externa. Proyecciones son: el miedo a las arañas o a las ratas, la personificación del mal en un personaje ‘diabólico’ como la serpiente, e incluso la rabia racial o hacia lo ‘distinto’, pero sobre todo

¹³³ *Ibid.* p. 8

¹³⁴ Joaquín L. Ivars, *op. cit.* p. 48

el horror a la sombra proyectada que acecha y que magnifica la maldad de quien la porta. También la sombra como umbral, delatado en la aversión de los infantes a apagar la luz. Aunque frente a todas ellas, quizá la sombra más profunda y esencial recae arquetípicamente en el ‘Minotauro’: producto de la pasión perversa entre Pasífae y aquel toro blanco que emergió del reino de Poseidón a petición del mismo Minos. En este relato se descubren extraordinarias coincidencias, especialmente cuando advertimos la natural correspondencia entre el subconsciente y el laberinto, y entre la sombra y el monstruo. El laberinto como lugar de exilio tiene las mismas implicaciones que aquel ‘saco’ de Bly. Pues según el mito, una vez consumado el acto y para evitar el escándalo y la deshonra de Pasífae, Minos consulta un oráculo. Quien le sugiere: “Ordena a Dédalo que te construya un retiro en Cnosos.”¹³⁵ Así, Dédalo lleva a cabo la ordenanza y Minos pasa el resto de su vida en dicho recinto; en el centro del cual oculta para siempre a Pasífae¹³⁶ y al engendro. Sin embargo el mito no concibe al laberinto como una mazmorra o un calabozo simplón, sino como un lugar que siempre deja abierta la posibilidad de un camino a través del cual se puede acceder; un sendero complicado y sinuoso, que oculta artificios. El camino para acceder al subconsciente es muy similar, sobretodo porque ambos casos se sustentan en la noción de **disyuntiva**. Para Sir. Walter Evans, laberinto proviene de *Labrys*, vocablo que significa: hacha de dos cabezas. Este emblema se origina en el escudo familiar de la soberanía cretense, el cual representa a una luna creciente y a una luna menguante unidas por sus lomos, las cuales simbolizan tanto el poder creador como el poder destructivo de la diosa Luna.¹³⁷ Por ello, emprender un viaje al interior del laberinto supone una toma de decisiones sea hacia la luz o hacia la sombra; pues en éste a cada desviación corresponde un destino. Borges lo ilustra:

“No esperes que el rigor de tu camino
que tercamente se bifurca en otro,
que tercamente se bifurca en otro,
tendrá fin. Es de hierro tu destino
como tu juez. No aguardes la embestida

¹³⁵ Robert Graves, *Los mitos griegos*. vol. I Ed. Alianza, Madrid: 1985, pp. 410. Trad. Luis Echávarri. p. 332

¹³⁶ Nota: La presencia de Pasífae en el Laberinto podría para la psicoanalítica moderna insinuar la presencia materna. O acorde a un enfoque junguiano, hacer alusión a los aspectos contrarios (en este caso femeninos) de la personalidad.

¹³⁷ Robert Graves, *op. cit.* p. 337

del toro que es un hombre y cuya extraña
 forma plural da horror a la maraña
 de interminable piedra entretejida.”
 (fragmento)¹³⁸

Y aunque no existe evidencia arqueológica de aquella finca de retiro en Cnosos, su aspecto según el mito indica que: mientras Minos habitaba las estancias de su palacio: un complejo de habitaciones, vestíbulos y corredores; Pasífae y Minotauro se hallaban confinados en un verdadero laberinto, emplazado en un espacio abierto delante del palacio; semejante al laberinto de arbustos de Hampton Court.¹³⁹ Esta división entre dos espacios diferentes también puede ajustarse a un enfoque psicológico situando al palacio como el lugar de la consciencia, mientras que al laberinto como el lugar del subconsciente, ambos semejantes en su complejidad pero opuestos; siendo el *Yo de la mente* la conjunción de ambos espacios.

Otra observación conforme al mito señala que el monstruo en realidad nunca emerge plenamente del laberinto, es uno el que al adentrarse en éste puede perderse para siempre en sus inmensidades oscuras y toparse con él. Esto, talvés porque *Asterio*, (otro nombre con el cual es también conocido el *Toro de Minos*), pierde su violencia bestial fuera de éste, la luz minimiza el horror que representa, la claridad del logos acaba por anularlo. El ‘campo de juego’ de la sombra es el subconsciente, así como lo es el laberinto para la fiera; fuera de tal no hay juego, y por lo tanto tampoco sombra. El mismo Minotauro se descubre cuando admite:

“Minotauro: –Soy la sombra, la inquietante faz nocturna del hombre, el revés del espíritu, la confusión del caos. Un estigma y un símbolo.”¹⁴⁰

Lo que éste nos enseña es que: en su aislamiento, **el monstruo al igual que la sombra carecen de intención y por lo tanto solo existen para manifestarse**, esa es su tarea. “Este cumplimiento exclusivo de su actividad podríamos decir que lo representa, lo autorepresenta porque más allá de esta

¹³⁸ Jorge Luis Borges, *Nueva antología personal*. Ed. Siglo XXI México: 1972, pp. 226. 3ª ed. p. 19

¹³⁹ Nota: El laberinto de Hampton Court, construido a la orden de William de Orange, está hecho de arbustos. Pero su disposición no corresponde al clásico laberinto cretense, de forma ovoide y estructura sencilla y unitaria como se sabe gracias a algunos relieves.
 –Robert Graves, *op.cit.* pp. 337, 393

¹⁴⁰ Fransisco Serrano, *La rosa de Ariadna*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México:1992. p. 17

representación no es nada.(...) lo que se representa no es meramente el jugar sino ese incremento del ser que ‘se la juega’ y que en cuanto se la juega se incrementa.”¹⁴¹ Este incremento del ser que el juego nos aporta no puede darse si uno no está dispuesto a internarse en el laberinto. Para acceder a éste y enfrentar al monstruo reduciendo el riesgo de perdernos en sus abismos, es necesario proceder a la manera de Teseo.¹⁴² Este héroe, conmovido por el dolor de los padres de los jóvenes elegidos en el tercer periodo para la ofrenda a Minos¹⁴³ se ofreció como voluntario con la condición que si vencía al Minotauro el tributo se anularía. Así entonces, se embarcó con los seis mancebos y las siete doncellas, aunque dos de ellas no eran sino jóvenes afeminados, quienes a modo de previsión disfrazó a la manera y hábitos de las vírgenes, con el fin de engañar a Minos. El oráculo le aconsejó llevar como guía a Afrodita lo cual parece haber sido así. Pues Ariadna, hermana del Minotauro y sacerdotisa del laberinto desfalleció de pasión al ver al héroe desde la primera vez. Se cuenta que en la primer oportunidad Ariadna ofreció ayuda a Teseo para matar a su hermanastro, con la condición de que si tenía éxito, lo acompañaría de regreso a Atenas en donde debería desposarse con ella. En cuanto éste acepta, ella le entrega un ‘ovillo mágico’. Esa misma noche Teseo ató un extremo del hilo al dintel de la entrada para que a medida que avanzara, el ovillo se desenredara. Así se aproximó hasta el centro del laberinto en donde se enfrentó a Asterio, sujetándolo del cabello y sacrificándolo a Poseidón. Mientras tanto, los jóvenes afeminados mataban a los guardias de la prisión liberando a las víctimas. Al salir del laberinto, Teseo se encuentra con Ariadna y el grupo de donceles y doncellas para escapar sigilosamente por mar.¹⁴⁴ Afrontar a la sombra es siempre a fin de cuentas un secreto individual “...una experiencia tan poderosa que puede transformar completamente la vida de una persona”¹⁴⁵ Es por eso que el ejemplo de Teseo muestra que un ‘ovillo mágico’ puede ahorrarnos consecuencias psicológicamente

¹⁴¹ Joaquin L. Ivars, *op. cit.* p. 50

¹⁴² Nota: En la mitología clásica, los periodos de nueve años correspondían a un ‘gran año’.
–Robert Graves, *op. cit.* p. 351

¹⁴³ Nota: La historia relata que Minos; en su esfuerzo por subyugar a *Atenas* y vengar la muerte de *Androgeo*, oró a *Zeus*, quien en respuesta envió calamidades y terremotos a toda Grecia. Los gobernantes de varias villas, llenos de temor consultaron el oráculo en Delfos, quien recomendó ofrecer plegarias a este dios, para calmar el furor. Esto sucedió así en todos los pueblos excepto en *Ática*, donde los terremotos continuaban. Los atenienses sacrificaron vírgenes clamando por que cesara la destrucción. Finalmente el oráculo les mostró que para liberarse de tal maleficio debían cumplir cualquier petición de Minos. Quien solicitó un holocausto cada ‘gran año’, de siete mancebos y siete vírgenes que debían ser abandonados en el Laberinto para que el Minotauro los devorara.
–*Ibid.* p. 384

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 382 - 386

¹⁴⁵ Zweig y Abrams eds., *op.cit.* p. 6

trágicas. En sí, la tradición del ovillo parece remontarse a testimonios anteriores al mito mismo.¹⁴⁶ Dicha costumbre devino en una tradición vinculada con la consagración erótica de la Primavera. Que consistía en una danza ritual sobre una plancha de mosaico, que en su figura describía un laberinto idéntico al de la perdiz, y en donde al parecer los senderos que representaba debían ser recorridos por los ejecutantes. En algunos casos los bailarines se afianzaban a una cuerda con el fin de conservar la distancia y seguir el dibujo sin equivocarse. Para Cook tal cuerda (*Cordax*) fue determinante para la institución del mito.

En cualquier caso: la necesidad del ovillo en el laberinto, equivale a necesidad de las reglas para el juego mismo, pero sobre todo la voluntad. Ya que sin esta última el juego pierde una propiedad esencial y se transforma en otra cosa. Incluso, la transformación que supone el paso de una costumbre de caza a una danza solemne, permite notar cómo es preciso destilar la considerable carga sexual a través de un procedimiento ritual, que en su esencia es juego y autoconocimiento. La voluntad de participar en el juego es sustancial, nada puede considerarse un juego por obligación. Teseo no vence al Minotauro hasta que se vio en las oquedades del laberinto. Su victoria comenzó en el momento en que decide voluntariamente participar del tributo. Y se consuma cuando junto con Ariadna se establecieron las reglas del juego. El resto es solo una condición de lo inminente. En consecuencia, la sombra que persiste hasta hoy es solo la sombra domesticada. La sombra simbólica que representa, pero que no conduce sino al vacío pacífico de lo inofensivo. Tal no tiene otra intención aparte de su manifestación. Al hallarse conjurada, no quede más que el gozo de jugarla porque sí. Lo que toscamente en términos de psicología práctica conduce a: “...no actualizar la agresividad sino sublimarla artísticamente.”¹⁴⁷ Sin embargo la sombra violenta no ha muerto, tan solo hemos afeitado su furor mediante este artificio engañoso. Al mismo tiempo que en la superficie la cálida llama de la vela nos alumbraba temblorosamente, al interior las brasas se avivan en silencio esperando la ocasión de revivir al toro de Minos.

¹⁴⁶ Nota: Según A. B. Cook, el origen de esta fábula proviene de una antigua costumbre de caza; en la que se formaba un complejo laberinto de arbustos y matorrales y en su centro se colocaba un perdiz macho en una jaula, esperando que su canto atrajera a las hembras. Las cuales al internarse en la trampa quedaban atrapadas. “Una jarra de vino etrusca (...) en la que se ven dos héroes a caballo explica la teoría religiosa de la danza de la perdiz. El que va delante lleva un escudo en el que está dibujada una perdiz (...) Detrás de ellos hay un dibujo laberíntico que se encuentra [también] (...) en ciertas monedas de Cnosos...”
 –Robert Graves, *op. cit.* p. 393- 394

¹⁴⁷ Zweig y Abrams eds., *op. cit.* p. 7

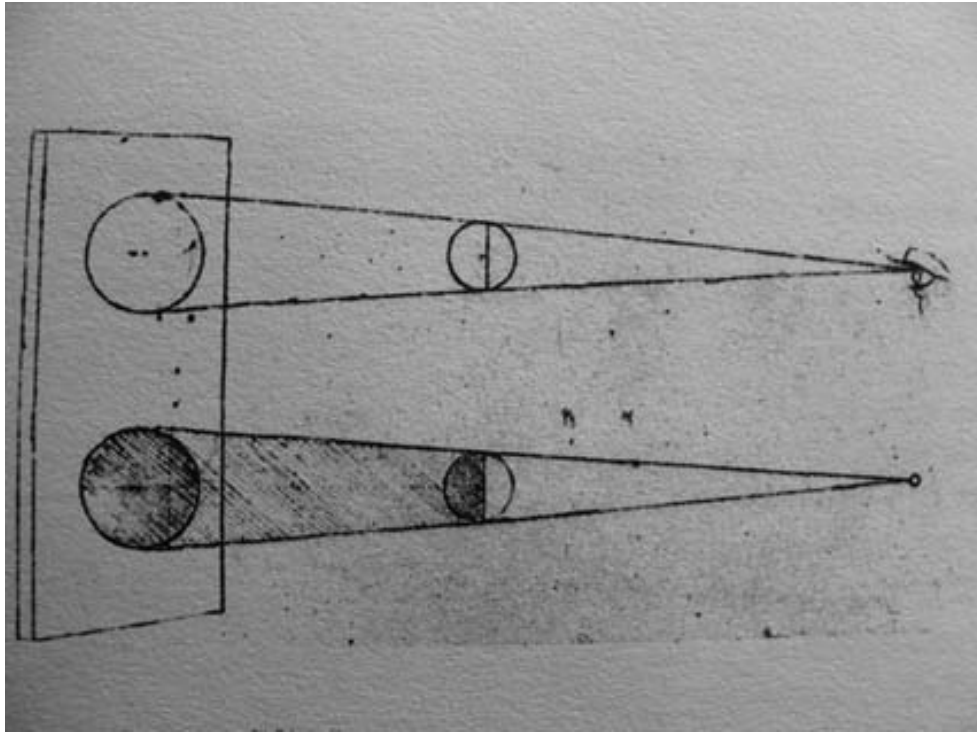


Fig. 1 Estudio de proyección de sombra. Leonardo da Vinci

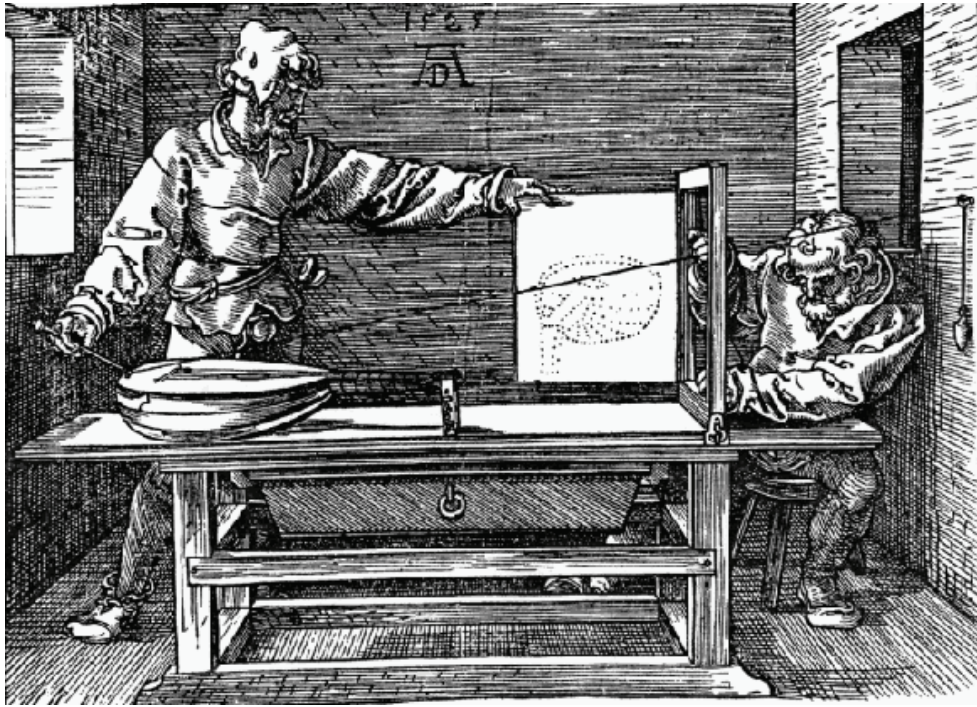


Fig. 2 Creación mecánica de una imagen en perspectiva. Alberto Durero
Underweysung der Mesung (1525)

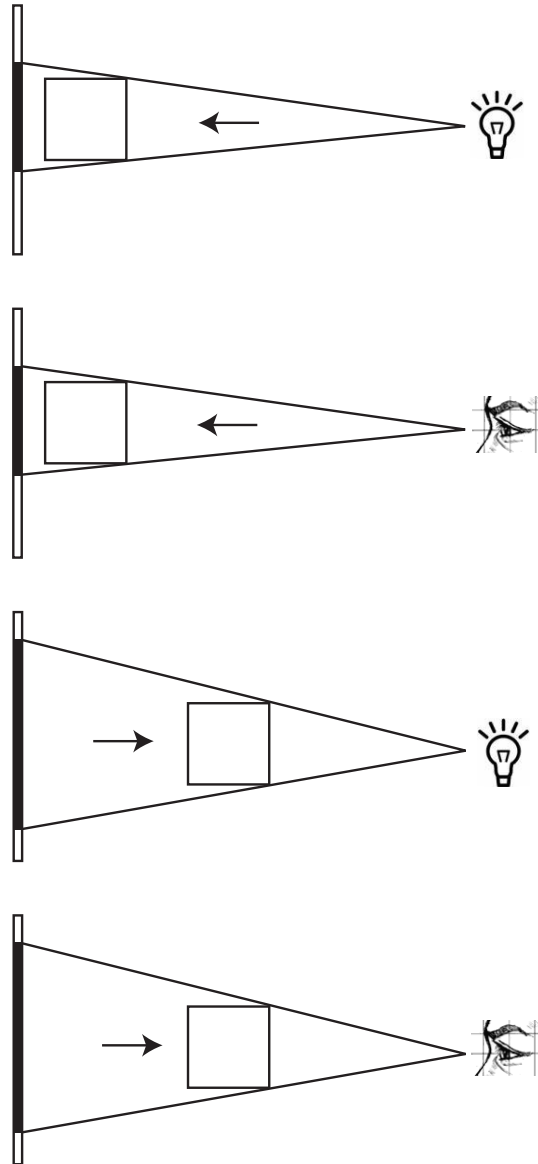
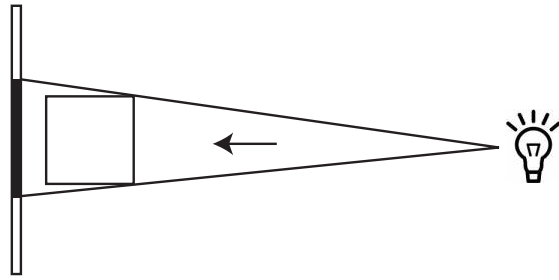
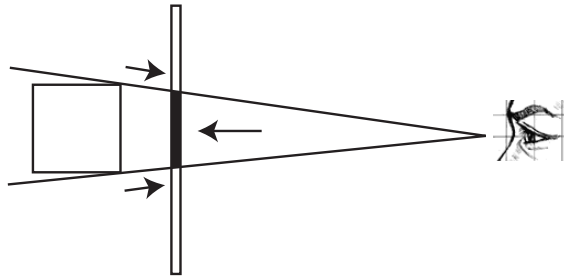


Fig. 3 Según el esquema básico de Leonardo, la sombra y la perspectiva funcionan de la misma manera



*



**

Fig. 4 En la sombra la superficie es siempre opaca. *
 Dado el caso, la superficie se convierte en ventana solo para la perspectiva. **

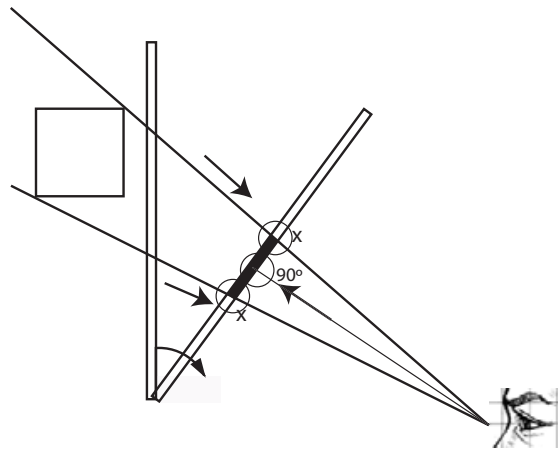


Fig. 5 En la perspectiva, el ojo obliga a la ventana a estar siempre de frente. O bien, debido al caracter bidimensional de la imagen representada; cuando el ojo abandona su centralidad, la imagen se adelgaza. Los triángulos rectángulos describen 90° cada uno con respecto a la ventana.

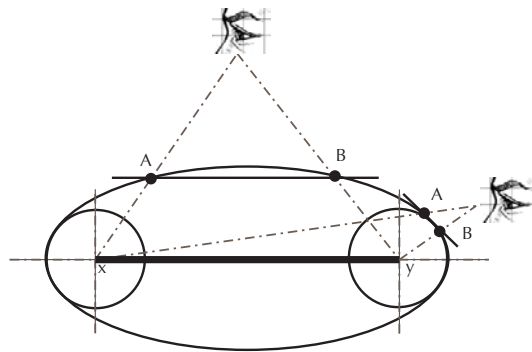


Fig. 6 En este caso, el escorzo se basa en un diagrama con base en una elipse donde:

- La elipse es el trayecto que recorre la ventana, y donde se deposita la imagen del objeto.
- En su caracter bidimensional, el plano que se inclina corresponde al segmento
- Los segmentos AB suponen el escorzo, es decir la imagen del plano (objeto) según su posición sobre la elipse.

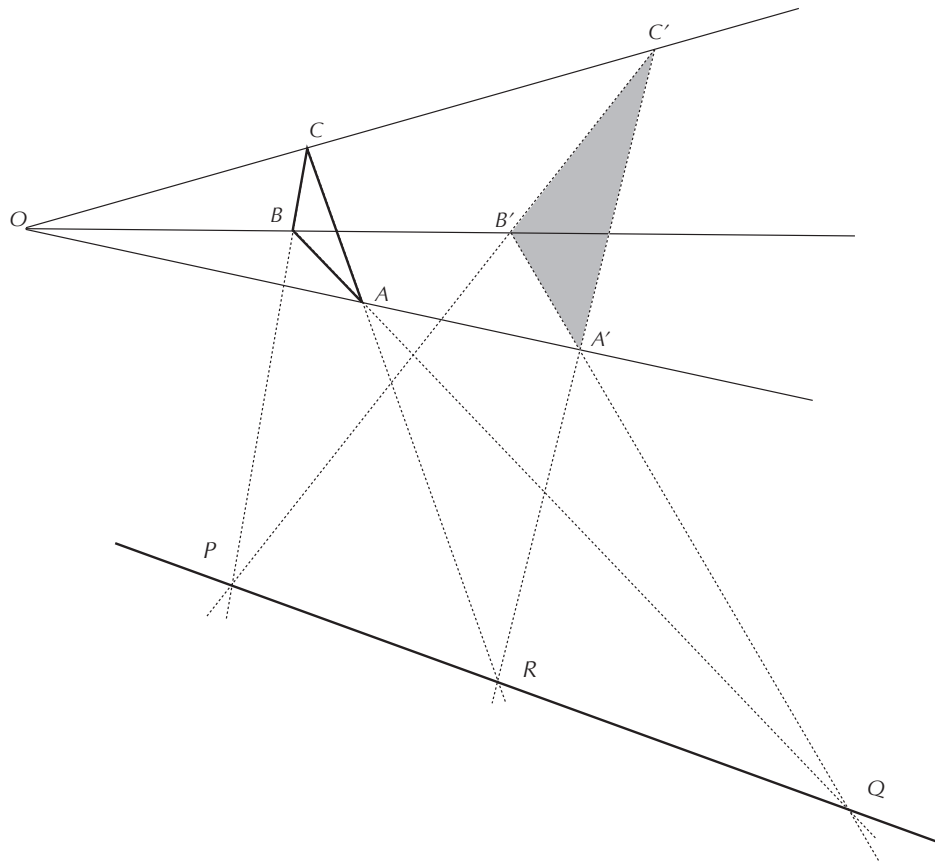


Fig. 7 Demostración del Teorema de Desargues (caso 1).

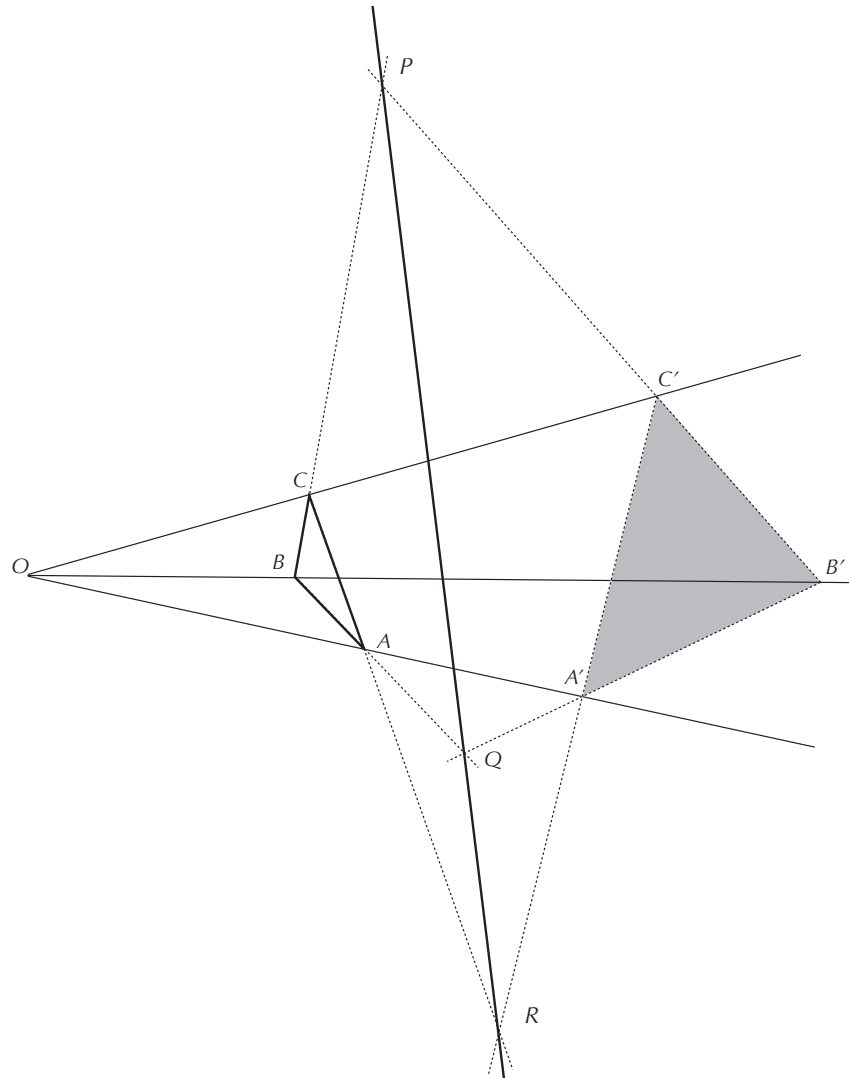


Fig. 8 Demostración del Teorema de Desargues (caso 2)

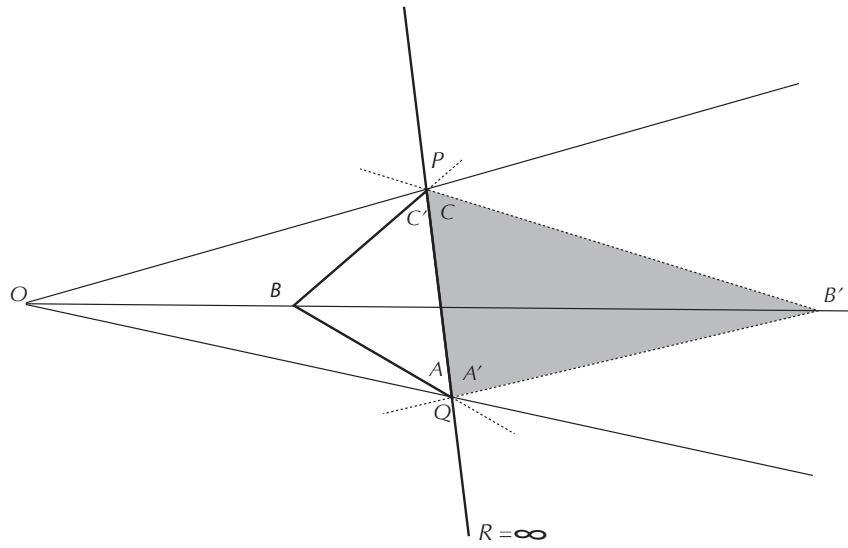


Fig. 9 Demostración del Teorema de Desargues (coincidencia de segmentos).

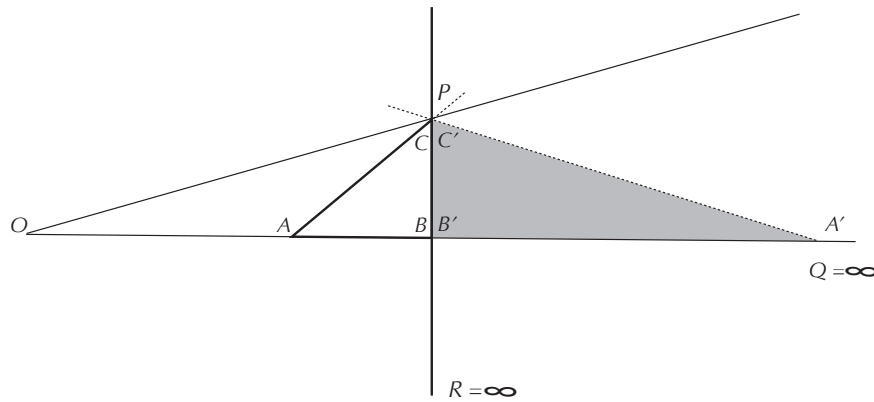


Fig. 10 Demostración del Teorema de Desargues (triángulo rectángulo).

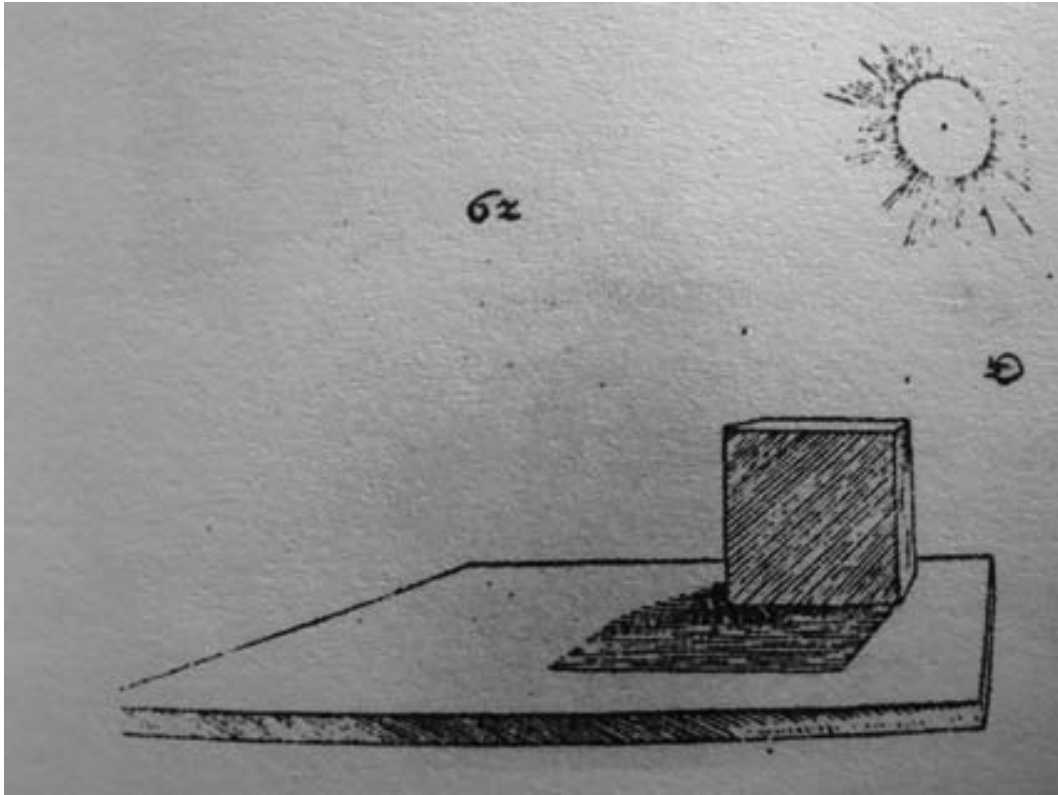


Fig. 11 Estudio de proyección de sombra. (1525) Alberto Durero

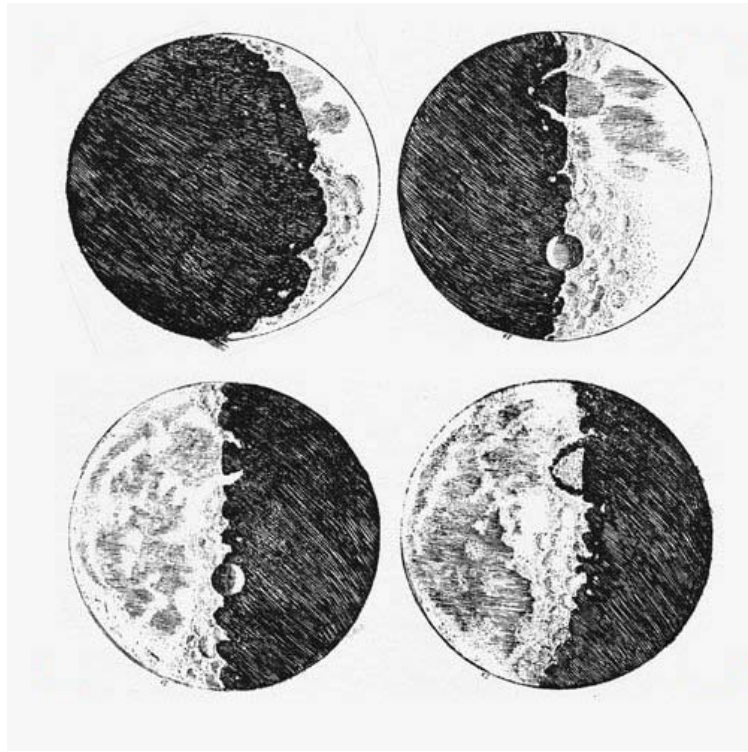


Fig. 12 Ilustraciones sobre la superficie lunar. Sidereus Nuncius. Galileo Galilei

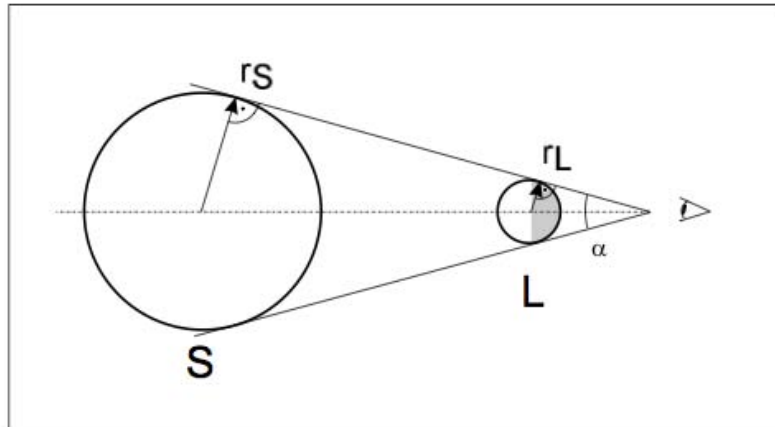


Fig. 13 Según Aristarco, el ángulo subtendido de la Luna es igual al ángulo subtendido del Sol

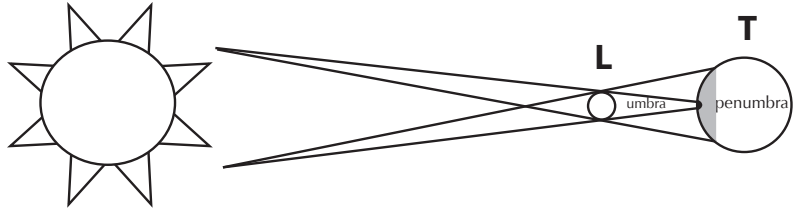


Fig. 14 Durante un eclipse solar la penumbra rebasa el diámetro del objeto que proyecta

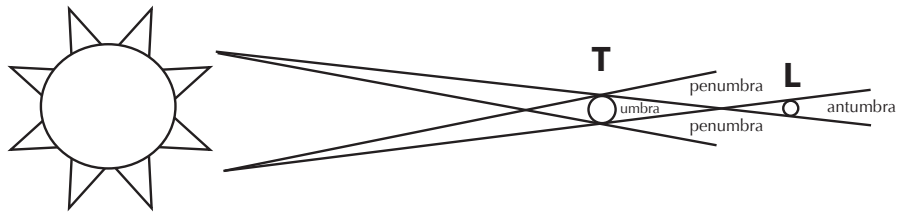


Fig. 15 La zona de antumbra, está fuera de las regiones que abarcan la umbra y la penumbra.

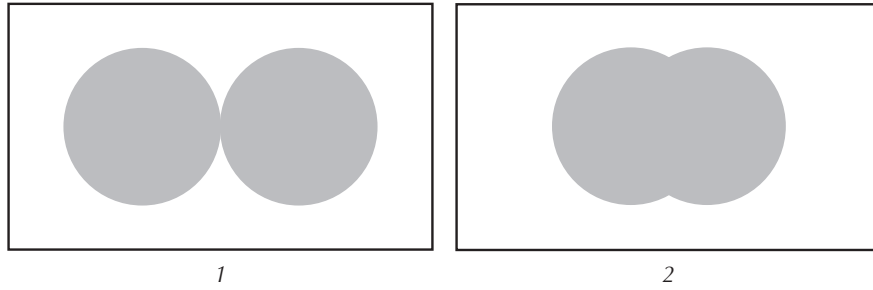


Fig. 16 Sombra Compartida (Shared Shadow) y 2.- Sombra Compuesta (Compound Shadow).

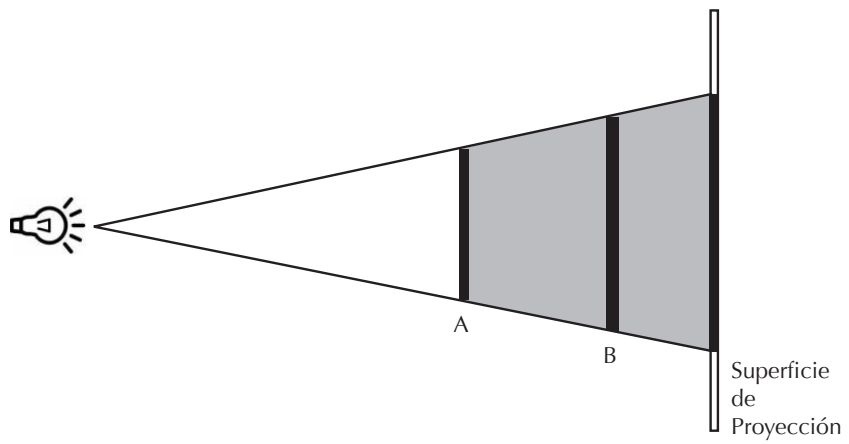


Fig. 17 El rompecabezas de la sombra de Tades y Daniels.



Fig. 18 Esquema que describe el comportamiento de la zona sospechosa según el experimento de Casati.

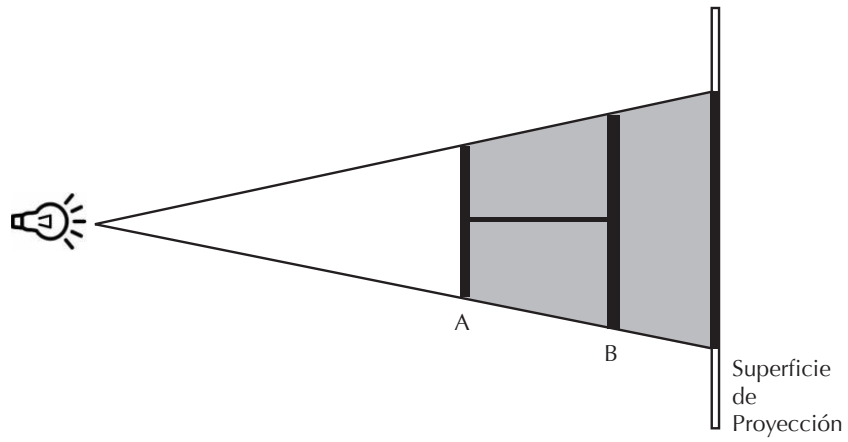
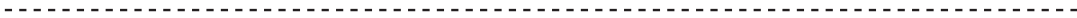


Fig. 19 Al añadir el tubo que une A con B, el espacio obscuro que se proyecta sobre la superficie, ya no es ni de A ni de B sino la sombra de un solo tercer objeto amalgamado que equivale a A-B

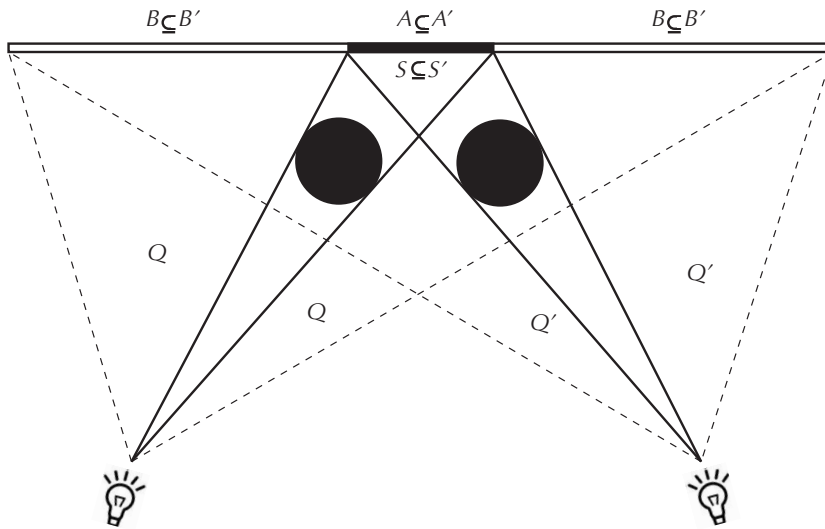


Fig. 20 Esquema de la relación de constitución entre dos sombras según, el Enfoque de Constitución Inmaterial. El cual establece que: las sombras son entidades que, al igual que los objetos ocupan un lugar determinado; sólo que a diferencia de las entidades materiales, las sombras se constituyen de ausencia de luz. En este sentido la mereología de las entidades materiales no es diferente a la mereología de la sombra, dado que ésta última también está compuesta de la suma de sus partes.

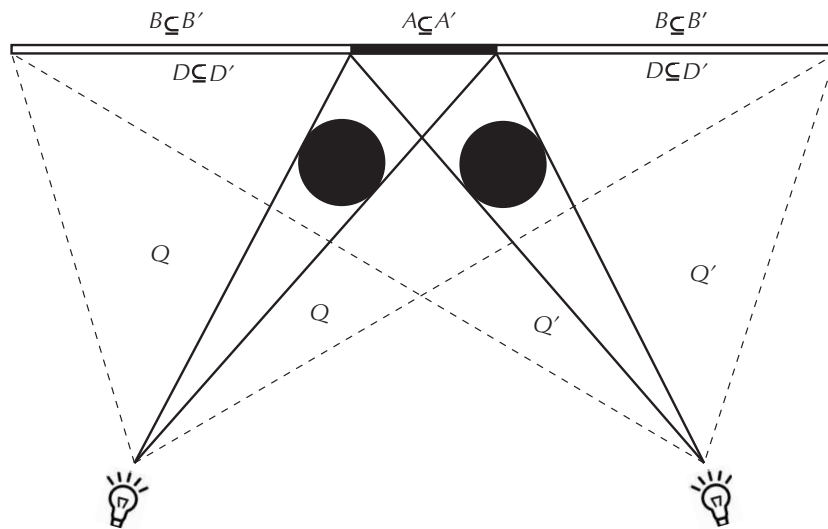


Fig. 21 Esquema de la relación de constitución entre dos sombras según, el Enfoque de extitución material. Desde éste es posible determinar espacialmente el contorno de la sombra teniendo en cuenta la constitución de la región luminosa. La luz desde dos fuentes (como materia) no comparte las mismas partes sino más bien corresponde a una densidad de fotones por acumulación $D \subseteq D'$ en la misma región

El Rompecabezas de la constitución de la sombra

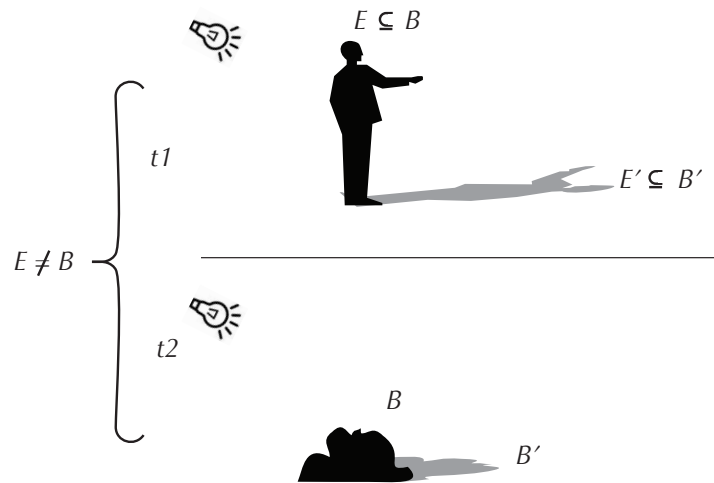


Fig. 22 Considerando una relación de diferencia, el enigma hace necesario asumir que existe más de un objeto en un mismo lugar al mismo tiempo.

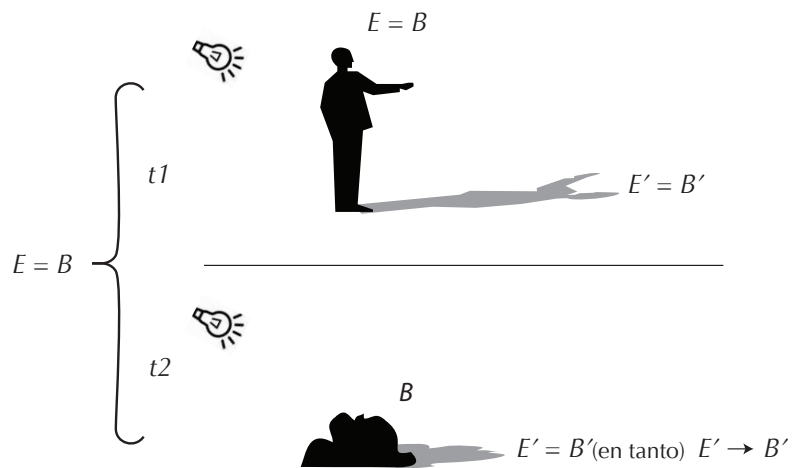
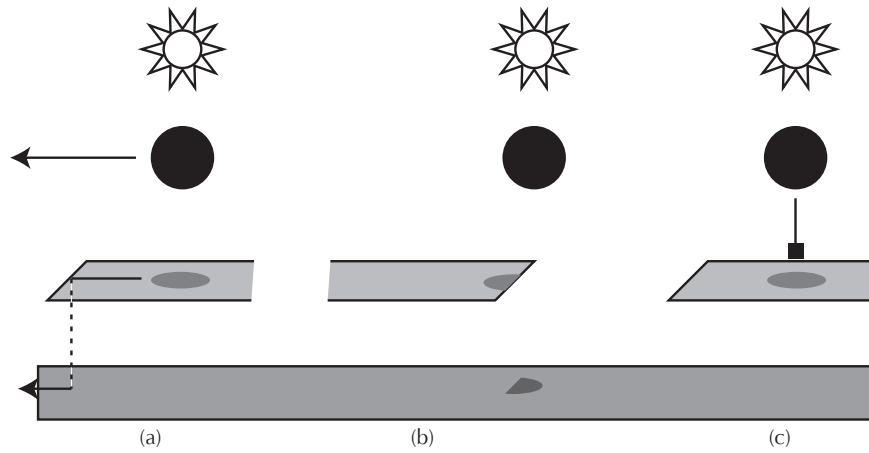
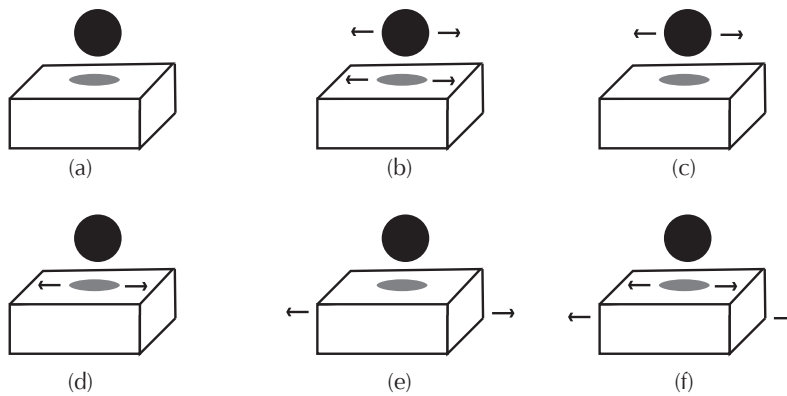


Fig. 23 Considerando una relación de identidad, el enigma hace necesario admitir que la sombra puede 'sobrevivir' a su fuente.

Fig. 24 Esquemas de los experimentos realizados por Van der Walle, Rubinstein y Spelke, en donde se muestra el comportamiento de las sombras como estímulos perceptuales.



Algunos movimientos naturales de las sombras que violan los principios de:
 a) continuidad, b) cohesión, y c) contacto.



Esquemas que representan los displays usados por los psicólogos. En ellos las flechas indican la extensión y dirección del movimiento de cada uno de los elementos que intervienen. En (a) todo permanece estático. En (b) se mueve la bola y la sombra. En (c) sólo se mueve la bola y la sombra permanece estática. En (e) se mueve la caja. Finalmente en (d) se mueve la sombra junto con la caja pero la bola permanece estática.



Fig. 25 Ejemplos mostrados por John M. Kennedy en donde se ilustra el problema del contorno y el binomio figura-fondo correspondiente a los tres principios descritos.

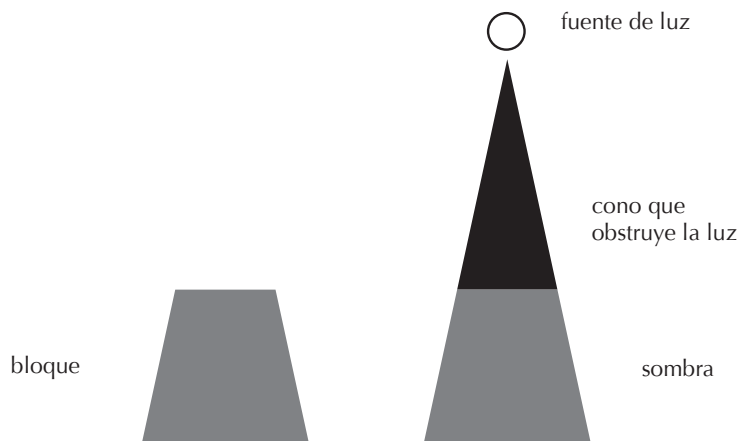


Fig. 26 Esquema que ilustra el rompecabezas de 'Disappearing Act' de Roy Sorensen. A la izquierda el bloque de barro a la derecha el espacio ocupado por la zona de sombra.

Capítulo 3.

CAPITULO 3.

.I Una reflexión en torno a las cualidades expresivas de la sombra.

Hasta este punto, los capítulos anteriores han procurado abordar aspectos que pensamos nos conducirán a descubrir la relación que existe entre la noción de expresión, y la noción de sombra. El presente capítulo justamente intenta enfrentar tales factores para así conocer los modos en que esta relación puede darse. Claro está, en los términos del Arte y especialmente de las artes visuales.

Iniciemos entonces exponiendo la relación entre sombra y las cualidades expresivas. Para reconocer lo expresivo en una sombra debe uno tratar de advertir su **conservación de lo expresado**. Esto implica preguntarnos en primer término ¿Qué sucede cada vez que nos enfrentamos a la representación de lo que parece una sombra? Lo que sucede consta de dos momentos. En el primero establecemos una relación de sentido en el pensamiento entre lo percibido y el vocablo “sombra”. En el segundo expresamos tal relación mediante una locución oral, que es ya una expresión abstracta. Lo intermedio entre un momento y otro implica un instante en el que permitimos que se establezca una relación ockhamística extraña entre el ‘efecto’ y la palabra. Pues en realidad no existe una correspondencia natural entre ambas que nos lleve a suponer que la primera se origine causalmente de la otra. Es decir, a diferencia de /miau/ donde el vínculo es natural, dado que la palabra parece imitar aunque sea un poco la representación sonora de un maullido; en el caso de /sombra/, como en muchas otras palabras, no existe este tipo de relación. Añádase a eso que, en la realidad cada representación es distinta, pues cada fenómeno es individual. Entonces: ¿Por qué generalizar llamando /miau/ o /sombra/ a todos los fenómenos que se supone están vinculados con estos vocablos, si en principio sabemos que no hay expresiones idénticas? Pues bien, la necesidad lógica de agrupar y encontrar similitudes entre los fenómenos para insertarlos en la estructura de lo real, tiene que ver con la imposibilidad de establecer un nombre para cada fenómeno del mundo.

Patricia Garza destaca que la relación entre las palabras y las cosas no es causal, pero tampoco implica una contingencia llana, sino que se trata de

un sistema simbólico en donde a propósito se da tal ordenamiento. En éste, el símbolo corresponde a una especie de prejuicio ‘ideal’¹ que necesariamente indica a aquello que: pese a sus cambios accidentales sigue siendo sustancialmente lo mismo. Y que se determina por comparación gracias a que existen varios fenómenos individuales similares. Así, /sombra/ como símbolo intenta abarcar en la medida de lo posible el mayor número de casos, independientemente de las individualidades accidentales de cada manifestación. En donde es “...utilizado para referir, apuntar o señalar a un objeto extra-lingüístico (con ello quiero decir también ‘extra-mental’) que se une con una función de primer grado (un concepto), para obtener o arrojar un valor de verdad (resultado de dicha operación).”²

Tal valor debe sustentarse en la condición de que dicha verdad plena solo puede hallarse detrás de la expresión. Recuérdesse cómo Nicol advierte que en su reflujo, las expresiones segundas nunca recuperan del todo la verdad de la expresión que les dio origen. En el mismo tenor, la verdad de un signo lingüístico es expresivamente siempre relativa y menor en comparación con la expresión originaria. Sin embargo, dentro de los límites del lenguaje su verdad crece en tanto funciona y opera en conjunción con otros signos, he ahí su expresividad (teniendo en cuenta su luminosidad). Todo ello nos muestra que las palabras y su verdad no están hechas para funcionar en el mundo real, sino para funcionar dentro de la estructura que supone el lenguaje. En tal circunstancia resulta secundario saber si /sombra/ tiene o no una relación natural con la representación a la que se refiere. Pues su conservación de lo expresado está dada por convención; situándose como una expresión simbólica (a todas luces segunda). Es decir, al momento en que ‘le ponemos’ /sombra/ a ese algo que corresponde a una representación, se asume que estamos identificando las cualidades sustanciales de dicho fenómeno y ‘enganchándolas’ con su respectivo símbolo. Pero como lo afirma Sellés: “El sentido no se corresponde con lo real porque es ideal. Por eso se puede atender al sentido, sin atender a la referencia”.³ Pero entonces, ¿Qué pasa con el sentido, si decidimos prescindir de la relación inmediata con su ‘significado

¹ Nota: En donde a cada término le corresponde un objeto en el mundo, a cada proposición una situación de objetos o un hecho en la realidad.

–Patricia G. Mendez Torres, *Las palabras y las cosas: El problema de los nombres propios en Mill, Frege, Russell y Kripke*. Tesis de licenciatura. Ed. Universidad Panamericana. México: 2009. pp. 6 - 7

² *Ibid.* p. 8

³ Juan Fernando Sellés, *La sombra de Ockham es alargada. Su influjo en las corrientes filosófico-lingüísticas modernas*. En: Revista Observaciones filosóficas, No. 6. Ed. Universidad de Navarra. Navarra: 2008. Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/lasombradeockha.html>

literal', oséa de la expresión que le da origen? Pues éste se convierte en un juego. Dado que se encuentra delante de la expresión, se puede examinar y razonar con él, permitiendo que halla una desconexión entre el sentido y la referencia. Añadiendo sobresentido a /sombra/, invirtiendo y hasta neutralizando su sentido, tal como sucede en la poesía. En su juego la mente puede seguir promoviendo relaciones ficticias mientras no intente atribuir a dichos sentidos un valor de verdad, "...por lo mismo que las ideas no están por la realidad, cabe jugar con ellas sin salir de ellas. (...) el pensamiento es algo así como un juego entre las ideas".⁴

Por ende entre el fenómeno de la sombra y /sombra/ existe cierta conservación de lo expresado; pese a que el vocablo (como recipiente) es distinto a la expresión que la origina. En esta conservación la /sombra/ en lugar de convertirse en representación de una expresión siguiente, se conforma como una expresión de la representación anterior. Lo cual supone que tal vínculo parte de una convención, sin embargo una vez conocido este vínculo su relación es causal. En esta conservación: /sombra/, pese a ser el primer y más cercano recipiente de la expresión, no alcanza a recuperar la esencia plena de aquella que la origina, y en su inherente intento por conseguirlo se instaura como el inicio de una serie de representaciones eslabonadas que promueven una 'tendencia inherente hacia la abstracción'. El vínculo entre ambas supone una tensión expresiva que se resuelve sí y solo sí estamos dispuestos a admitir la convención establecida. De acuerdo con Selléz, el único instrumento que media entre ambos extremos y que nos ayuda a reducir esa tensión es la **intuición**, en la medida que: "la intuición es lo único que está por la realidad"⁵.

Por otra parte, Platón en *La República, Libro VII* emplea /sombra/ para explicar el fundamento del mundo ideal. Al rememorar este conocido pasaje desde el punto de vista de la expresión, podemos notar cómo es que el vínculo entre palabra y fenómeno alcanza mayor claridad a medida que se le conoce mejor. Sobre todo imaginando el carácter oral, que supone el diálogo en cuestión. En la primera parte de este relato *Sócrates* expone a *Glauco* un escenario en el que dentro de una caverna hay varios hombres encadenados,

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

quienes desde su nacimiento nunca han salido de ella.⁶ En la segunda parte, uno de los prisioneros es obligado salir de la caverna. Su acostumbramiento a la luz directa y a las cualidades de los objetos reales se da de manera pausada y gradual, no sin quedar por momentos cegado por la luz y confundido por las formas complejas de las cosas. Una vez habituado a este nuevo mundo, siente el deber de regresar a la caverna con el propósito de mostrarle al resto de los prisioneros la salida y el mundo fuera de ésta. A este relato se le conoce como ‘El mito de la caverna’, pues en sentido general, mito refiere a cualquier pasaje en el que se involucre cierta transmisión de conocimiento antiguo o trascendental basado en una situación ficticia⁷. Josef Pieper explica que, aunque Platón se refirió al mito en ciertos pasajes de la *República* y los *Diálogos*⁸, no fue así en el caso de ‘la caverna’. Ésta es más particularmente una alegoría o una figuración. En primer lugar porque en este pasaje no sucede nada que tenga que ver con el amplio panteón helénico ni con las consecuencias derivadas de las acciones de los dioses sobre los hombres. En segundo porque no corresponde a la transmisión de un testimonio proveniente de los dioses que oculta tras de sí una verdad total y por lo tanto cancela cualquier interferencia lógica a ojos humanos.⁹ El término ‘*mythos*’ en este contexto corresponde específicamente a las historias que relatan el origen del cosmos, de los hombres y su destino. Es la historia de la felicidad y la desgracia humanas dependiente de los aciertos y errores divinos.

Por el contrario, Platón expone solamente un supuesto, una ilustración en el sentido más ajustado del término. Literalmente Sócrates dice a Glauco: “...Imagina ahora el estado de la naturaleza humana, (...) de acuerdo con el

⁶ Nota: El modo en que estos prisioneros se encuentran, les permite mirar solamente hacia la pared interior de la caverna y no hacia el pasaje que da a la salida o a las paredes laterales. A sus espaldas, entre éstos y la salida de la caverna; a una distancia conveniente se encuentra una hoguera, la única fuente de luz al interior. Y entre la hoguera y éstos un murillo que se levanta ocultando a las personas que al pasar conversan, llevando objetos y estatuas por la parte de arriba, del mismo modo que se oculta un titiritero mientras exhibe sus figuras. Dado que los prisioneros pueden escuchar las conversaciones pero nunca han visto ni conocido nada fuera de las sombras proyectadas de los objetos, acaban por suponer que dichas sombras son las que emiten esos sonidos, y en consecuencia, que tales sombras son en sí cosas y no imágenes de cosas.
–Platón, *La República*. Libro VII, Ed. Garnier hermanos, París: 19[–]. Trad. Enrique Pérez, Tomo II. pp 68 -74

⁷ Nota: “El nombre *mythos* propone una diversidad sinfónica de significados, la cual se concierta con la de los verbos: *mytheomai* y *mythologeio* con el sentido de *hablo, digo, cuento o invento una historia*.”
–Hector Jorge Padrón, *Josef Pieper y la reflexión sobre el mito y la cultura*. En: Revista Sapiencia vol. LIX. fasc. 216 Ed. Universidad Nacional de Cuyo- Conicet. Mendoza: 2004. Disponible en: <http://josef-pieper-arbeitsstelle.de/index.php?id=84> p. 472

⁸ Nota: “Las *historias míticas* en sentido estricto en la obra platónica son, (...) la factura del mundo que se narra en el *Timeo*; (...) *la forma originaria y la caída* del hombre que narra Aristófanes en el *Symposio* y, sobre todo, las historias (...) sobre el más allá, el juicio y el destino de los muertos que se leen hacia el final del *Gorgias*, *La República* y el *Fedón*.”
–*Ibid.* p. 475

⁹ *Ibid.* p. 480

cuadro que voy a trazar. Yo supongo a los hombres encerrados en una morada subterránea...”¹⁰ Bien se nota que Sócrates no dice a Glauco: –Recuerda de los dioses..., como cuando dialoga con Calicles con respecto a la justicia; refiriéndose a al *Hades*. No. En *La caverna* Platón emplea /sombra/, primeramente en su sentido más cercano a la representación del fenómeno, llamemos a éste su sentido literal. Platón en efecto, se refiere a toda la situación de la caverna como a una imagen. Es decir no le dota significado agregado a ésta en un primer momento, sino que la usa para expresar una proposición lógica estructurada ya desde el pensamiento; como engranaje que permite que toda la maquinaria de la discusión tenga una vía expresiva. En cierto sentido Platón intuye que, cuanto más se acerquen los términos de su explicación a una situación empírica, mayor será el **incremento de claridad** de la idea. En este sentido la expresión oral es fundamental para Platón. Sobre todo mientras imaginamos que es Sócrates quien “habla”.

El profundo nexo expresivo, que por ser tan cercano se establece entre el pensamiento y una expresión verbal, ya se deja entrever cuando Platón distingue Sofía *de* ‘Filosofía. En donde la primera corresponde a la verdadera, más pura y esencial sabiduría que tiene como objetivo la transmisión del conocimiento de boca en boca. Quizá por eso Platón designa a la época de Heráclito, Parménides y Empédocles como la era de los sabios, y se sitúa a sí mismo en una escala menor con respecto de ellos. Pues para él, ser ‘amante de la sabiduría’ implica ser su guardián, conocer de ella y en su caso transmitirla, pero nunca poseerla. Este aspecto de la conservación de lo expresado nos conduce a dos pasajes fundamentales al respecto.¹¹ En éstos Platón advierte a cualquiera que pretenda transmitir por escrito el conocimiento: “Se puede creer que los escritos estén animados por el pensamiento, pero, si alguien les dirige la palabra para aclarar su significado, seguirán expresando una sola cosa, siempre la misma.”¹² Ambos pasajes destacan cómo la expresión verbal se presenta ante nosotros como una expresión originaria del pensamiento, y nos permite reconocer en ella a la conservación de lo expresado en forma de

¹⁰ Platón, *op. cit.* p. 69

¹¹ Nota: En el primero se relata cómo Theut ofrenda la escritura al faraón Thamus. “Theut enaltece los valores de su invención, pero el faraón replica que ésta es, desde luego, un instrumento de rememoración, pero puramente extrínseco, (...) Por lo que se refiere a la sabiduría, la que proporcione la escritura será aparente, no verdadera.” En el segundo Platón dice a Dionisio II: “Ningún hombre sensato osará confiar sus pensamientos filosóficos a discursos inmóviles, como es el caso de los escritos con letras.”
–Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, Ed. Tusquets editores. México 2009. Trad. Carlos Manzano p. 115 - 116

¹² *Ibid.* p. 116

cualidad fundamental o al menos primaria, con la cual se involucran eventualmente todas las cualidades posteriores.

Añádase a ello que en lo empírico pese a que los sistemas ortográficos indican cierta gestualidad mediante los signos de puntuación, siempre hay algo que a este sistema se le escapa. Cualidades sensibles y sutiles como el volumen, la velocidad, la intensidad, etc... que por mucho que se deseé no pueden rebasar dicho plano. Pese a ello la conservación de lo expresado permanece como referencia originaria que dota de sentido a las expresiones tanto orales como escritas, situando a cada 'idea' en un contexto específico para hacerla funcionar con las demás, tal como sucede en una partitura. De este modo, existe un punto de encuentro entre la idea de sombra como una especie de disminución de las cosas y la raíz etimológica de signo *secnum* (que corresponde a cortar, 'extraer una parte de'). En ambos casos la idea de traer al frente un 'algo' que está detrás, y que supone no la traslación de un todo, sino apenas una porción suficiente para que la cosa pueda identificarse, corresponde desde un enfoque expresivo a la conservación de lo expresado. De un modo similar, Platón compara a las proyecciones de las sombras con el mundo inteligible,¹³ Propiciando que éstas operen como una parábola, como una versión reducida de la proposición de la que depende, en la que esencialmente según su raíz (*gr. paraboleu*), uno acaba literalmente "poniendo cosas a la par".

En este caso, /sombra/ no se enviste de un significado complejo, ni es un ser ajeno al mundo de los hombres. Sobre todo teniendo en cuenta que Platón, al parecer, asumía como entidades y hechos auténticos los mitos y dioses que mencionaba.¹⁴ Más bien, la idea de sombra para Platón puede que provenga de ciertas referencias preliminares. Cuando Platón emplea a la sombra como parábola añade algunos valores que le permiten ejemplificar lo que asume como 'mundo aparente'. Ello nos conduce a intuir que quizá este signo poético, no llega libre de simbolismo a su lenguaje. Quizá dada su situación geográfica, tal idea de sombra pudo estar influida por las creencias provenientes de India y Africa. Especialmente en lo que se refiere, a su vínculo con la noción de "doble" de las cosas y las personas. Dicha intensidad natural de su expresión coincide

¹³ Nota: Platón dice a Glauco: "Ahí tienes, querido Glauco, la *imagen fiel* y completa a que debemos ajustar *por comparación* lo que hemos dicho antes."

–Platón, *op.cit.* p. 75

¹⁴ Nota: Esto se advierte en el diálogo entre Calicles y Sócrates, al momento en que éste habla de la vida después de la muerte como una condición de juicio *trascendente* y *absoluto*: "Tu desde luego lo tendrás por una historia pero yo lo tengo por la verdad."

–Hector Jorge Padrón, *op. cit.* p. 476

con una cualidad fundamental de su constitución: Pues en lo que toca a su carácter inmaterial, sus valores ‘físicos’ se hayan disminuidos en comparación a otras entidades materiales. Si notamos que la expresión oral o escrita de /sombra/ en cada uno de los idiomas, es muy clara con respecto a su **carácter de aportación**, pese a su fonética y manera de escribirse (pues alcanza puntos de concordancia entre distintas culturas y épocas). Entonces podremos suponer que la /sombra/ de Platón, no era un vocablo enteramente desnudo expresivamente. Muy por el contrario, su sentido y carga simbólica no del todo evidente, lo hacían el elemento ideal para construir su relato. Pues en concordancia con Victor Stoichita, “La sombra representa el estadio más alejado de la verdad...”¹⁵

La **exterioridad** de /sombra/ se manifiesta de forma clara, mediante un vocablo oral y escrito, determinado y libre de confusión. Naturalmente es necesario estar familiarizado con el código para poder entender lo que se lee o se escucha. En caso contrario, tal vocablo carecerá de lógica para nosotros y no se integrara al propio sistema de expresiones con sentido. Así, cada expresión está abierta a múltiples referencias de acuerdo con su propia conservación de lo expresado. Es decir, puede haber expresiones que desde lo lingüístico tengan un carácter de aportación muy estrecho o muy abierto. Palabras como *Einstein implican* un carácter de aportación muy estrecho, dado que nos referimos a una persona en específico. Pues nos remite a un personaje en concreto sin posibilidad de vincular esa expresión con otras de un modo indirecto. En cambio, la palabra *cerdo* como expresión alcanza ideas diversas en contextos distintos, es decir: su carácter de aportación es menos ajustado. Ésta aporta más variantes expresivas gracias a sus sinónimos: *puerco, cochino, marrano, chanchó*, los cuales ilustran claramente su carácter de aportación. Igualmente, según el contexto: *cerdo* también puede referirse a una persona deshonesto, goloso, o lascivo. Este ejemplo expone cómo el carácter de aportación, es el primero que se ocupa de la apariencia de la representación; y corresponde a la capacidad que tiene ésta para aportar cada vez una nueva variante a un concepto dado. Aplicando esto a la idea de Platón, uno puede suponer que: /sombra/ se nutre de una tradición retórica. Un conjunto de referencias expresivas que en su totalidad constituyen cierta sabiduría arcana, la cual corresponde a ese conocimiento esencial entendido como *Sofía*. Cuando Nicol hace referencia a esa necesidad inconcluíble de reencontrarnos con aquella expresión plena que

¹⁵ Victor Stoichita, *op. cit.* p. 29

da origen a toda expresión, también a su manera, hace referencia a tal *Sofía* original. El **carácter de aportación** se sustenta en dicha necesidad situándose como el primer elemento frente a la conservación de lo expresado.

Ahora bien, no solo de palabras está constituido el lenguaje. Sino también de formas que imitan gráficamente lo que se percibe. Tales también son representaciones que suponen las mismas cualidades expresivas, y son éstas incluso las que más nos interesan. Pues dan oportunidad de explicar la distinción entre **sombra proyectada** y **sombra representada**. La sombra proyectada es aquella que supone la manifestación física producto de las relaciones causales entre los objetos, la luz y el espacio. Su exterioridad consta de una proyección que parece imitar el objeto pero solo recuperando su contorno. Sin embargo en ésta, la percepción interviene discretamente detrás de dicho proceso poniendo en tela de juicio su condición de ‘disminución’. Justo porque la proyección de **una sombra real no necesariamente describe las cualidades para reconocer un objeto**. En algunos casos dicha proyección emite una sombra en la que nada es reconocible, especialmente cuando en el volumen del objeto intervienen formas complejas, o cuando la superficie de proyección es irregular o fragmentada. En tal caso, la expresividad de tal proyección no puede sustentarse en su exterioridad ya que no se ocupa de lo sustancial en términos formales del objeto del que depende, o al menos de aquellas cualidades formales que nos interesan. La exterioridad de dichas sombras se valen más bien de la relación de cercanía o contacto que tienen con sus objetos. Pues decimos, –Si esta forma ‘extraña’ que entiendo como una sombra parte de este objeto, ha de ser que le pertenece–. Sin embargo cuando una sombra no ‘toca’ al objeto, ha de intuirse que, –si la luz se proyecta hacia una dirección x , y de acuerdo con el plano en donde se proyecta la sombra, llega a existir un objeto que se interpone entre dicha fuente de luz y el plano, entonces ese es el objeto que la proyecta.– Lo que es lo mismo, la sombra hace que sea visible una alineación que de otra manera no podríamos ver.¹⁶ Con ello puede decirse que la exterioridad de una sombra proyectada solo es determinante, cuando hay una coincidencia entre lo físico y lo perceptual.

Pero además las sombras son huecas, pues suponen un vacío; es decir ninguna figura que tenga cierta luz hacia su interior puede entenderse como una sombra. En la práctica tales casos se relacionan con juegos de luces donde dicha ‘sombra falsa’ se genera a partir de más de una fuente de luz al mismo

¹⁶ Roberto Casati, *op. cit.* p. 38

tiempo. Aunque Casati mismo reconoce que éstas no pueden estar coloreadas, acabamos por admitir como sombras a tales figuras, en razón de que en la práctica éstas abarcan cualquier entidad inmaterial cerrada cuyos límites están determinados por un cambio lumínico notable. Justo esto nos conduce a la sombra representada. La cual es esencialmente cualquier ilustración o descripción por medios gráficos de una sombra en un contexto, como puede ser un dibujo, una pintura o cualquier otro medio de representación. En este caso, su exterioridad depende de que la representada *se asemeje* en cierto grado a una sombra real. Sin embargo una sombra representada se distingue de una proyectada primero por sus cualidades físicas. Mientras que la primera es inmaterial, efímera e inasible; la segunda se compone de pigmento, es permanente y puede tocarse. La diferencia es simple. Ya que mientras la proyectada sí es una sombra, **la sombra representada simplemente no lo es**. No obstante, al igual que /sombra/; la sombra representada es parte de una concatenación de expresiones, que funciona para dotar de sentido a aquello que ésta ha dejado tras de sí. A diferencia de la proyectada, la sombra representada es enteramente subjetiva, pues depende completamente del ser humano, tanto para su representación, como para su interpretación.

A diferencia de la sombra proyectada; la sombra representada sí puede asumir la forma que mejor convenga a la expresión, sin importar si ésta corresponde del todo al objeto que finge proyectar. Puede asemejar una completa desaturación, o incluso puede estar coloreada. La sombra representada en este sentido, alcanza un carácter de exterioridad más amplio y complejo en comparación a la proyectada, al grado que puede vivir independiente a su fuente. Pero además, la variedad representativa, de la sombra-imagen es más amplia en las expresiones gráficas y visuales que en /sombra/ como signo lingüístico. Dado que cada nueva expresión, se integra al conjunto de imágenes que la representan; pasando a formar parte del bagaje visual de lo que entendemos como una sola expresión, nutriendo su carácter de aportación. Dicho de otro modo: Cada vez que una sombra real se proyecta con una forma, duración y circunstancias diferentes, aporta una nueva manera de reconocerla expresivamente. Y cada vez que es representada de manera distinta en el dibujo y la pintura, su carácter de aportación se expande. Una sombra representada, siempre tiene oportunidad para expandir su exterioridad mediante nuevos medios plásticos con los que pueda ser representable, medios que incluyen acentos, deformaciones y transformaciones. Cualidades que eventualmente nutren su carácter de aportación.

Evidentemente la palabra /sombra/ como primer expresión hace referencia al fenómeno de un modo general. El vocablo así, aislado es indefinido, pues su propia condición de dependencia nos conduce a preguntarnos: ¿Una sombra de qué? Esta pregunta aplica igualmente a la representación y al fenómeno real, pues en ambos casos supone una cuestión enteramente causal. Es decir, del mismo modo que una sombra independiente no resuelve su tensión sino hasta que establecemos una relación entre ésta y su fuente. Del mismo modo este tránsito de sentido; que inicia en la apariencia y termina en el logos, corresponde a una configuración en donde el vocablo se inserta en un contexto determinado, siendo ya un elemento de la oración: un sujeto. He ahí la enorme diferencia entre: /La sombra/ y /Mi sombra/. Una vez inserta en un contexto, esta representación conformará sentidos siempre más complejos y más específicos. Su tránsito expresivo supone un incremento de claridad, que aplica en frases como: ‘-A la sombra de lo sobrenatural’, o - Rodeado de una sombra de dudas’.- En estos casos, la naturaleza estructural del lenguaje nos auxilia a saber que no nos referimos a una sombra literal, sino a un elemento retórico empleado para aludir una circunstancia. Igualmente, cada vez que este /sombra/ se use en circunstancias argumentales distintas, su carácter de aportación estará robusteciéndose con nuevas variedades.

Si bien, mientras que la /sombra/ parte de lo puro hacia lo complejo y particular; una sombra ‘gráfica’ parte de esa posición indefinida de la imagen y avanza incrementando su claridad a medida que se deshace de aquello que le estorba expresivamente. Como cuando vemos apenas de reojo una fotografía con muchos elementos, en tal caso lo que pensamos que vimos, puede que no coincida del todo con lo que había en la foto. El incremento de claridad como carácter expresivo en la sombra tiene relación con esta condición. Pues ésta depende de que seamos capaces de establecer un vínculo entre una mancha oscura y un objeto representados dentro de cierta composición. Ésta es una cuestión subjetiva que funciona igualmente para una sombra real, oral, escrita o ilustrada. Dado que depende más de la experiencia de quien observa, que del objeto en sí.

Por otra parte, imaginemos que comparamos los dibujos de un niño pequeño y un artista profesional, a quienes se ha pedido dibujen una sombra. Al observar ambos notaremos que la sombra dibujada por el artista implicará más o menos una representación clara, dado que establecerá distinciones particulares entre el objeto y la sombra. Mientras que en el dibujo

del niño, el **incremento de claridad** depende de su capacidad de llamar ‘sombra’ a aquello que representó, pues si no conociéramos el motivo estaríamos predispuestos a malinterpretarlo. O más exactamente, para que el dibujo del pequeño fuera expresivamente ‘claro’ tendría que cumplir con tres características fundamentales enumeradas por J. M. Kennedy. “...ausencia de detalles interiores, localización sobre una superficie y bidimensionalidad.”¹⁷ Lo que se intenta explicar con este ejemplo es que, a medida que algo se conoce más, su representación va siendo más clara, individual y particular. Lo que es lo mismo, si una sombra representada expresa claramente la ‘idea de sombra’ dejando de lado sus aspectos secundarios, entonces podemos decir que su expresividad sí puede sustentarse en un incremento de claridad. En ambos casos el camino hacia la abstracción, supone deshacerse de los ‘detalles’, hasta llegar al punto de simplificar la imagen de modo que su expresividad se sustente en sus caracteres formales esenciales. Lo que supone un realce en su claridad expresiva y comunicativa. La única diferencia entre el niño y el artista es que el primero suple su incapacidad de sintetizar y reproducir tales aspectos esenciales, por el vocablo; el cual a fin de cuentas resuelve la tensión expresiva efectivamente. Así sin tal muleta lingüística; la representación del niño tomando en cuenta el incremento de claridad parece ser menos intensa que la del artista.

Esta tensión entre algo que se ve frente a algo que se cree ver recuerda el ejemplo gráfico del pato-conejo de *Wittgenstein*¹⁸ [Fig.1] y la pregunta que Mary Warnock propone al respecto de tal esquema: ¿Cual es la conexión entre las imágenes y la imaginación? El primer problema que nos presenta este caso implica el uso de dos distintas palabras para señalar un solo objeto. Mas no como en el caso del carácter de aportación, en donde podemos señalar con distintos vocablos a una misma imagen. Sino realmente dos expresiones que significan literalmente cosas distintas y que refieren a dos animales diferentes, pero que usamos para hablar de una misma representación. Si sabemos que la figura es la misma, entonces: “¿Qué cambia en mi percepción cuando la veo primero como una cosa y luego como otra?”¹⁹ Wittgenstein lo explica argumentando que lo que se ve es la misma

¹⁷ *Ibid.* p. 192

¹⁸ Nota: Este esquema es un dibujo simplificado que a primera vista parece el pico y la cabeza de perfil de un pato que mira hacia la izquierda. Sin embargo si de pronto giramos la imagen verticalmente; notaremos cómo dicha forma se aclara en el pensamiento como si en su lugar ‘aparecieran’ las orejas y la cabeza de un conejo.

¹⁹ Mary Warnock, *La imaginación*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Mexico: 1981. p. 320

cosa, no obstante, se ve un *aspecto* distinto de ella cuando se le ve en otra posición.²⁰ Es decir, cuando la vemos en la posición inicial, tomamos ciertos aspectos de la imagen y lo comparamos con ‘imágenes de patos guardadas en la memoria’ que están disponibles en cuanto escuchamos y entendemos la palabra /pato/. Y a su vez, en el segundo caso, dejamos de lado aquellos aspectos y tomamos otros, que igualmente relacionamos con las imágenes mentales de /conejo/. Wittgenstein mediante la noción de ‘aspecto’ desmembra la representación. Y separa relativamente los términos de pensar y ver para examinar la manera en que nos enfrentamos a las expresiones. Este proceder coincide con Colli, para quien: la función representante de la expresión, corresponde a la relación entre el tiempo en que se manifestó la expresión, y la memoria capaz de traerla al presente.²¹; y con la noción de ‘rasgos retirados’ de Sartre los cuales suponen las cualidades de un objeto que permanecen apagadas, con respecto a otras que se encuentran en dicho momento en primer plano²². Cualidades que pese a ser las mismas en lo físico, son distintas en el pensamiento.

Sin embargo, para Wittgenstein tal distinción no supone una separación. Pues no cree indicado asumir que **todo ver es un ver-como**. Es decir no puede haber una escisión completa entre ver y pensar. Pues esto llevaría a una cancelación de la certeza de todo lo que se ve, como si toda apariencia fuera engañosa. Más bien para él, cada que uno se ve atraído por un aspecto de algo o le encuentra a algo cierto parecido con otra cosa, eso es ‘mirar más pensar’.²³ Esto supone, más que un mero cruce, la fusión de ambas operaciones, al grado que es imposible reparar en una sin referirse obligadamente a la otra. Por ello para él, ‘ver’ contiene algo de verdad, en tanto que corresponde a esa parte de la experiencia que es la impresión visual. Mientras que el ‘ver un aspecto’ corresponde, no a una propiedad del objeto sino a la relación exclusiva entre dicho aspecto y el objeto. Como si lo que está ante nosotros fuera, en palabras del filósofo, “El eco de un pensamiento a la vista...”²⁴ En este proceso la imaginación es la que permite ‘ver como’ sin

²⁰ Nota: “La expresión de un cambio de *aspecto* es la expresión de una percepción nueva y al mismo tiempo de una percepción que no ha cambiado.”

–*Ibidem*.

²¹ Giorgio Colli, *Filosofía de la Expresión*. Ed. Ediciones Siruela. España: 1996. p. 38

²² Mary Warnock, *op. cit.* p. 321

²³ Nota: “...los conceptos de mirar y pensar se cruzan en el caso de que algo nos llame la atención.”

–*Ibidem*.

²⁴ *Ibid.* p. 322

dejar de ‘ver’, dejando que ambas se den simultáneamente, tanto para el truco del “conejo-pato”; como para la exterioridad y el incremento de claridad de la sombra representada.

Si hay quizá un momento en donde ver y pensar inician esa fundición mutua, este podría ser a partir de la manifestación de su **luminosidad**. Esta cualidad funciona tanto para la sombra proyectada como para la sombra representada. Lo que es lo mismo, la luminosidad funciona en la sombra primero en su condición de entidad real, y luego desde su propia verdad como expresión. Este carácter expresivo nos conduce a preguntarnos ¿Qué tan cierta es una expresión?; o más particularmente, ¿Qué tanto nos habla de su propia verdad la apariencia de una representación? La respuesta a ello depende sin excusa de una distinción, en donde por definición lo verdadero se opone a lo falso, del modo en que lo real se opone a lo imaginario. A partir de tal regla, toda expresión es real en tanto que se manifiesta. Pues se vincula con una apariencia, sustentada en cualidades materiales; a las que accedemos mediante la percepción. A su vez, lo verdadero requiere de una estructura lógica en donde su certeza depende del lenguaje y sus procesos de construcción de sentido. Así, la verdad de una sombra representada se apoya en los valores abstractos e intangibles pero permanentes, que permiten imaginarla como sombra de algo. Mientras que el pigmento oscuro y el lienzo constituyen lo real en ella. Cualidades físicas que pese a ser concretas, son transitorias dada su naturaleza material.

De este modo, quizá pueda proponerse que, **lo que se expresa es en sí más real que la expresión, no obstante la expresión es más verdadera.**²⁵ Osea, en una concatenación de expresiones, a medida que nos dirigimos hacia la abstracción, apodícticamente nos alejamos de aquel primer estímulo, que supone la expresión original. En consecuencia a medida que nos hallamos más cerca de su origen su condición de expresión real es más intensa, pero su verdad es más difusa. Del mismo modo en el eslabonamiento de una representación a otra, a medida que es más cierta, hay algo en su realidad que se va perdiendo.²⁶ A fin de cuentas y en concordancia con Wittgenstein no solo es imposible, sino también innecesario separar percepción de pensamiento, y realidad de juicio de certeza. Pues la sombra

²⁵ Nota: Haciendo eco en aquella proposición de Colli: *‘lo que se exprime es más rico que la expresión’*.

²⁶ Nota: Quizá en ello radica el desprecio de Platón por los ‘discursos inmóviles’ como llama a los escritos. Lo cual deja entrever como éste sitúa a la verdad por encima de la realidad.
Hector Jorge Padrón, *op. cit.* p. 8

representada o proyectada es una expresión real, y por ende su verdad es inherente en tanto es una expresión con sentido.

Lo que se quiere decir con esto, es que saber si es más real la sombra proyectada que la sombra representada, es una comparación carente de sentido, ya que cada fenómeno corresponde a su propia circunstancia. Incluso entre un ente inmaterial y uno sólido, no puede decirse que uno sea más expresivo que el otro simplemente fundados en su luminosidad, dado que toda la discusión subyace en un eje enteramente subjetivo.

Aterrizando lo anterior, ¿Qué sucede entonces con la luminosidad en una expresión del modo de ‘La sombra falsa de Sorensen’?²⁷ Pues bien, este ejemplo podría abordarse del modo en que Wittgenstein lo hace.²⁸ Según dicho ejemplo, la diferencia entre observar e imaginar los ‘aspectos’ de una imagen consiste en que; para solamente ‘verlo’ basta con asumirlo tal y como está representado. Mientras que ‘imaginarlo’, necesariamente requiere añadir otros factores que construyan un sistema en donde uno establezca cierto contexto determinado que ‘enmarque’ la imagen.²⁹ Es hacer que la imagen que se tiene en el pensamiento afecte al ‘estímulo’ (la impresión inmediata).³⁰ Pero es que ¿No acaso mirarlo de cualquiera de ambos modos es ya imaginarlo? Claro. Pues como afirma Warnock toda imagen requiere de un contexto a partir del cual pueda establecerse la relación que permite ‘traerlo de la memoria’. Siendo así, **todo ‘ver’ es también un ‘ver como’** en donde: “La imaginación aparecerá con una idea o imagen particular y la aplicará a la impresión actual, capacitándonos así a ir más allá de la mera impresión...”³¹ Por ello para ‘la sombra falsa de Sorensen’ basta que recuperemos ciertos aspectos de la apariencia, sin añadir nada a lo percibido, no obstante en tanto tal representación incrementa su claridad, vamos diferenciando aquello que creíamos ver frente a lo que estamos viendo. Como si la impresión visual afectara al estímulo activamente, de manera que al cambiar nuestro modo de verlo, cambiara también nuestro modo de imaginarlo.

²⁷ Roy Sorensen, *op. cit.* p. 319

²⁸ Nota: Según Wittgenstein: Si tenemos un triángulo rectángulo con su lado mayor como base; considerar sus aspectos corresponde a *verlo como* como una cuña, una rampa, un sólido, un conjunto de ángulos, etc. Mientras que imaginarlo corresponde a *verlo como*: una montaña, una pirámide, una flecha, etc.

²⁹ Mary Warnock, *op. cit.* p. 324

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

En concordancia, el valor de verdad de una sombra depende del contexto en el que se encuentra representada, es decir con respecto a la composición que la contiene. Imaginemos de nuevo dos dibujos en los que se intenta ‘expresar’ un rostro triste y sombrío. Quizá en el primero, la persona no domina el uso de sombras y las coloca en el rostro del dibujo según su propio criterio. En este caso advertiremos una discordancia lógica que nos permite intuir que hay algo que no resulta del todo ‘cierto’ y pese a ello hay algo que aún coincide con nuestra noción de ‘rostro expresivamente triste’. Mientras que en el segundo dibujo el manejo de claroscuro es tan bien logrado que su representación resulta expresivamente ‘cierta’. En ambos casos puede notarse una diferencia de luminosidad, aunque ello parece no afectar expresivamente las representaciones. O más bien no permite sostener un juicio en el que pueda decirse que *a más verdad más expresividad*. Pues si hay algo que advertir en este ejemplo es que a diferencia de ojo, boca o nariz, que de un modo u otro pueden representarse ‘objetivamente’; no hay nada en el dibujo que describa gráficamente ‘tristeza’. En primer lugar porque no existe una imagen exclusiva ‘en la memoria’ que enmarque este concepto. Luego, porque tal no es solo visual, puede haber melodías, pensamientos o frases tristes. Esto demuestra que separar el “...ver de ese algo más...”³² incluso en tal ‘rostro triste’ es una ocupación estéril.

En sí, desde el lenguaje expresiones como –lo siento mucho, o gracias– expresan emociones que no están sujetas a criterios de corrección o incorrección; si así fuera, se perdería mucho de su valor poético. En un sentido similar Wittgenstein se refiere al contenido emocional en una melodía: “No hay duda de que mi uso de estos términos para describir lo que oigo, presupone cierto conocimiento (..) pero de todos modos, simplemente los oigo. (...) No oigo primero algo, y luego a la luz de mi conocimiento lo reconozco como un acorde en menor...”³³ Por ello, solo puede juzgarse a /sombra/ como verdadera o no desde su apariencia, dado que supone un punto de comparación. Pero no puede juzgarse igual a /la sombra del pasado/, o /la sombra del amor/ dado que para estas es necesario imaginar sin la posibilidad de separar el ver del algo más. En conclusión, mayor o menor luminosidad sobre la sombra representada, no constituye un factor que disminuya o incremente su expresividad. Hay sombras muy expresivas frente

³² *Ibid.* p. 328

³³ *Ibid.* p. 329

a objetos sólidos y pesados muy poco expresivos. Y sin embargo ambos conservan y exhiben su luminosidad particular. Igualmente podemos distinguir representaciones de sombras que describan aspectos fantásticos y emocionales muy expresivas; frente a sombras ‘realistas’ que talvés no lo sean tanto.

Si partimos entonces de la idea de que, “...el concepto ahora estoy viéndolo como... es afín a ‘estoy teniendo ahora *esta* imagen’...”³⁴ Entonces podremos advertir que, mientras la luminosidad destaca más el ‘ver como’; la cognoscibilidad destaca el ‘ver’. Así cuando digo –Ya conozco mejor esto.–, ello supone que aquello que percibo coincide con las propiedades del objeto en sí. De hecho, la relación entre cognoscibilidad y luminosidad puede describirse someramente del siguiente modo: Primero uno se basa en lo que ve, luego lo compara con lo que uno ‘cree que ve’. Si lo que uno ve resulta ser lo que uno cree, su luminosidad se afirma, pero su cognoscibilidad se mantiene. Si uno logra reconocer nuevos rasgos en aquello, entonces su cognoscibilidad se expande. Si tales rasgos coinciden tanto con ‘la imagen de la mente’ como con el estímulo, entonces su luminosidad se incrementa. Pero si éstos contrastan con tal ‘*ver como*’, entonces su luminosidad decrece. A diferencia del incremento de claridad, la cognoscibilidad no se particulariza sino que se abre a nuevos modos de ver, dado que ésta se sustenta en la exterioridad de la representación. Por ello, tales nuevos rasgos no pueden ser ‘imaginarios’, es decir ser ajenos al estímulo. De modo que: para que un estímulo sea expresivamente cognoscible, el modo de ver parte de los rasgos y no los rasgos parten del modo de ver. Y aunque se entiende que este proceso es instantáneo, sirve para observar como actúa esta cualidad expresiva sobre las representaciones.

En el caso de la sombra representada, sus rasgos tampoco son ajenos al estímulo. Sobre todo contando con que este tipo de sombras se hallan por lo general plenas de simbolismo. Consideremos el grabado de Thomas Holloway a propósito del experimento de Lavater, en donde se ilustran seis probables *Siluetas de Cristo* [Fig.2] y partamos de la idea: ‘ver algo como’ es ya imaginarlo. El interés de Lavater por la perfección lo llevan a aplicar en tales siluetas ciertas ‘reglas de proporción’, que en el fondo traslucen su propio ‘ver como’ y que ya había aplicado en el *Apolo de Velverde*. Sin embargo, a diferencia de aquél y sabiendo que su procedimiento requiere trazar el contorno de una sombra proyectada. ¿Cómo poder determinar una silueta de alguien que no es accesible

³⁴ *Ibid.* p. 328

físicamente? Y si el referente físico era la evidencia que validaba la objetividad del fisonomista ¿Cómo hacerlo si éste no podía acceder físicamente a su nuevo modelo? Lavater decide entonces emplear lo que considera constante en cualquier representación de Jesucristo; un contorno que semeja barba crecida, cabello largo y lacio y perfil recto. Pero añade ese ‘algo más’ intangible e inseparable a lo que se ve: serenidad, firmeza, ecuanimidad, etc. Y con ello logra resaltar los aspectos de la imagen, por sobre lo que físicamente expresa. Su proceder es determinante dado que intenta sustentar algo que defiende como cognoscible, mediante un procedimiento inverso. Es decir intenta defender la convergencia de todos los valores estéticos y morales del ser humano ‘lo perfecto del mundo’, en un contorno ‘imaginado’. Al grado que en su afán sintético, reduce lo expresivo, lo esencial de la virtud del personaje a la línea de su nariz.³⁵ Al igual que con el perfil de Cristo, la sombra representada es solo un medio. La cognoscibilidad de sus rasgos se vincula con el ‘aspecto’ en tanto que éstos dependen también de ‘la memoria’. Muchas veces éstos no refieren imágenes *per se*, sino construcciones mentales que parten del lenguaje oral o escrito y conforme a su lógica estamos en condiciones de imaginar. Por lo tanto, las ‘siluetas de Cristo’, aún con todo, se originan de un estímulo real fuera de ellas, primero en relación con sus aspectos materiales, y luego en relación con sus aspectos simbólicos. Ello muestra que sigue siendo necesario comprender primero los rasgos en función de asumir un determinado modo de ver.

Desde el lenguaje /sombra/ evoca un fenómeno específico pero indeterminado, y su cognoscibilidad se reduce a su noción literal. Mas en cuanto lo insertamos en una estructura simbólica, su cognoscibilidad se particulariza. Así en la expresión /mi sombra/ notamos como su carácter de dependencia natural se completa, dando a ésta una forma y un dueño. Y si digo /mi sombra acusadora/ puede advertirse ese “algo más” que Wittgenstein expone y que va más allá de su carácter descriptivo. Si la abordamos a partir de sus aspectos psíquicos, podremos añadirle cierta carga emocional, que requiere de una estructura lógico-simbólica para establecer tales conexiones. Las cuales no siempre se dan de inmediato. Pero en cuanto entendemos su sentido según su contexto, nos parecerán de lo más evidente e intuitivo. Así, cuando vemos algo por segunda vez, solemos recurrir primero a los caracteres que quedaron

³⁵ Nota: Para Lavater esta serie de relaciones son las que nutren aquello que él concibe como lo perfecto: “...en la relación entre la frente y la totalidad del rostro, en la curvatura de la frente en relación con la parte inferior del rostro.”

—Victor I. Stoichita, *op. cit.* p. 173

mejor impresos en nuestra memoria, simplificando dicho recuerdo. Igualmente la sombra representada simplifica a su objeto. Permitiendo que en favor de su contenido simbólico ésta se disocie incluso de su dueño.

Por ello, podemos afirmar que en una representación: **las cualidades expresivas están dadas en función de la relación entre los distintos aspectos de su apariencia. Por ende a medida que alguna cualidad sobresale con respecto a las otras es que se empieza a generar una situación de expresividad.** Como si en una lucha constante y permanente, la forma atentara contra el contenido o más bien atentara contra la expresión del pensamiento y su propia oralidad. Así, mientras que un objeto material expresa lo que *es*, **la sombra expresa doblemente: lo que *es* y lo que proyecta.** En ella, todas las cualidades expresivas se dan de un modo doble convirtiéndola en la tautología perfecta de representación. O como Casati lo sugiere, éstas son una disminución, pues su forma permite reconstruir la del objeto que la emite, transformándola en doble o simulacro. Aunque en un sentido expresivo, las sombras son más bien parásitos de los objetos en tanto que pese a que ya no pertenecen a éstos sino al espacio; se siguen ‘alimentando’ de sus cualidades físicas. De modo que cuando la vemos, no solo la ‘vemos como’, sino que en ella la imaginación facilita todo tipo de relaciones siempre nuevas y posibles. Dándole la oportunidad de asumir la forma que mejor le convenga.

.2 Acto, imagen y objeto expresivos en la sombra representada.

El camino de las representaciones hacia el sentido, implica un viaje al interior del pensamiento en el que debe admitirse el nexo indisoluble entre el ‘ver’ y el ‘ver como’. La expresión misma suele ser el punto de partida en este proceso en el que intervienen el cuerpo, la percepción, los arquetipos, las fobias, la imaginación y el conocimiento. Y aunque en este proceso sí es posible separar al ‘estímulo’; el ‘ver’ frente al ‘ver como’ es un instante tan inmediato que como Colli lo sugiere, la tensión que ocasiona se resuelve antes que la apariencia de dicha representación provoque una nueva expresión. Nicol parece estar de acuerdo en tanto que solamente valida como ‘cognoscibles’ al acto y al objeto expresivos. No obstante es en la imagen expresiva donde se construye el auténtico corazón de la expresividad ya que “...la conexión entre percepción e imaginación se realiza por medio de la

imagen misma”³⁶. Mencionar a la imagen expresiva individualmente no pretende separarla de eso que supone, por ejemplo: ver escrita la palabra / sombra/ y experimentar su significado. Pues, “Las propias imágenes no están separadas de nuestras interpretaciones del mundo; son nuestro medio de pensar en los objetos del mundo.”³⁷ Del mismo modo, no podríamos ver las formas en nuestro pensamiento sin poder ver estas mismas en el mundo. En todo caso, es tarea de la imaginación reconfigurarlas en favor de promoverlas como creación artística.

Pues bien, al ser la sombra una entidad expresiva, puede abordarse según las nociones de acto, imagen y objeto expresivos. Recordemos: el acto expresivo corresponde a una acción directa que nace del cuerpo y sus posibilidades a través de los sentidos como vía de manifestación. Éste implica necesariamente movimiento. Pues requiere accionarse, o accionar algo que se transforme en el espacio y el tiempo. Alcanzando tal intensidad que se resuelva como una reconfiguración formal. Desde este enfoque hay dos posibilidades. Una, en donde el hombre como único productor de actos expresivos genere las condiciones necesarias para que la sombra se proyecte, es decir que sea una sombra causal. O bien, que este se encuentre con la sombra en el espacio lista para ser interpretada y simbolizada, es decir una sombra contingente. En ambos casos la admisión del fenómeno como sombra requiere de cierto grado de voluntad. Pues como Warnock sugiere, “...ver un aspecto e imaginar están sometidos a la voluntad”³⁸ No obstante no todo depende de ésta.

Por ejemplo, imaginemos no un lugar obscuro, ni un espacio sin luz, partamos de simplemente oscuridad. De pronto de entre ésta, una lámpara se enciende en lo alto y lentamente el hombre emerge para situarse en un punto dentro de la luz. En ese punto el hombre no está solo, pues también está su sombra. En este ejemplo, la oscuridad por sí misma no expresa nada. La luz se expresa y con ello hace cognoscible y ‘luminoso’ el espacio y el tiempo que la contienen. La expresión ‘de pronto’ acentúa su presencia en el tiempo, la distinción entre un antes y un después. Cuando el hombre emerge, acciona su cuerpo para transformar el espacio iluminado. Su presencia le otorga a éste un centro, un límite, un tamaño y lo transforma en Lugar; al tiempo que relega a la oscuridad externa como el ‘vacío’. El hombre, como la luz y el espacio

³⁶ Mary Warnock, *op. cit.* p. 332

³⁷ *Ibid.* p. 335

³⁸ *Ibid.* p. 334

expresan. Pero su presencia y no otra, hace que el Lugar no sea cualquier lugar, sino más bien un 'tópico': el espacio vital en donde se forma, converge y transforma el pensamiento. En la necesidad de sustentar su propia presencia, el hombre acude a su sombra, se enfrenta con ella, y busca interpretarla. La imaginación le permite establecer algunos rasgos de identidad, humanizándola y añadiéndole expresivamente cualidades que por sí misma no posee. El hombre en su búsqueda de sentido, provoca con su movimiento actos expresivos. Su sombra es su primer objeto expresivo, pues ella lo sitúa en el espacio y lo complementa psicológicamente. Pero la libertad de ver o no en ésta ciertos aspectos disminuye, debido a su necesidad de integrarla al grupo de entidades con sentido, y ello es algo que limita dicha voluntad.

Bien podemos afirmar que la sombra del ejemplo es el producto de un acto expresivo que fundamentalmente consiste en exponerse a la luz. De hecho y conforme a sus características físicas, la sombra es una manifestación real y posee una apariencia. Pero además es una expresión con sentido. Ésta al momento de integrarse al logos es como cualquier objeto: una representación susceptible de provocar una concatenación de expresiones que en su eterno retorno nos llevan hacia la abstracción. La interpretación de dicho primer estímulo nos lleva a formular una 'expresión segunda' inicial, que es ya la primer sombra representada. Este primer eslabón lo constituye el vocablo /sombra/. O como lo explicaría Warnock, se parte de la sombra real para afianzar una primer imagen en la mente de lo que esta expresión supone, y luego la recuperamos en favor de reconocer las expresiones que le siguen. Pero entonces qué es primero, ver la sombra para imaginarla, o imaginar la sombra para 'verla como'. En cierta manera, lo que esta pregunta abarca es aquello que se juega dentro de la imagen expresiva. Si se pudiese disectar tal inmediatez podríamos decir que, la imagen expresiva comprende el momento justo anterior a 'comprender' lo que se ve, pero posterior a enfrentarse con la apariencia de la sombra. Así ésta discurriría por tres estadios que corresponden el inicio de su camino expresivo. Primero alguien la provoca, o bien la encuentra (acto expresivo), luego la misma persona se expone al 'estímulo' que supone su apariencia, es decir experimenta su expresión (imagen expresiva) y finalmente tal imagen en la que ya confluyeron 'el ojo físico y el ojo de la mente' es aprehendida por dicha persona y a la luz del conocimiento propio y de sus cualidades expresivas, es conformada ya como el objeto expresivo /sombra/.

Aunque quien provoca la sombra es el hombre, ésta de todas formas eventualmente se desvincula de él; puede que no en un sentido físico pero sí en

un sentido expresivo. Es decir, la sombra da la impresión de independizarse cuando sus aspectos como proyección y referencia óptica de un sólido iluminado se han ‘ido al retiro’, y su importancia reside ya en ella misma. Estos rasgos retirados no desaparecen pero sí pierden interés, pues resuelven su tensión expresiva en tanto consiguen su propósito, el cual es reconocerla como un sistema que opera en el mundo real. Al momento en que la sombra como objeto expresivo empieza a ‘vivir’ por sí misma, carga implícitamente una serie de información que nunca es interpretada del mismo modo exactamente por otra persona, pues estos ‘nuevos’ aspectos no se sustentan en valores matemáticos o fonéticos. Cuando la sombra se torna expresiva, necesariamente se torna subjetiva, pues al iniciar la concatenación expresiva que nos permite interpretarla y nombrarla, estamos abriendo el camino hacia la subjetividad. Baste notar que si partimos del vocablo /sombra/ (como objeto expresivo), este no corresponderá exclusivamente a una sola apariencia, pues existen muchas sombras diferentes que pueden nombrarse del mismo modo, y distintos idiomas para nombrar el mismo fenómeno.

Si bien de inicio habíamos supuesto que los objetos expresivos implican el sentido expresivo de la materia y el sentido expresivo de la forma. Mientras que las imágenes expresivas están fundamentadas en la capacidad de percepción y tienden hacia la interpretación. Con base a lo expuesto podemos ahora decir, que si bien los objetos expresivos implican el sentido de la materia, no podemos ya incluir a la forma de lleno en este renglón, ya que ésta es más bien una construcción lógica que nos permite acceder a las condiciones físicas de la materia, pero se encuentra más en quien ve, que en ésta. Y por ende lo ‘informe’ se refiere solo a una configuración material espacio-temporal tal que la lógica no alcanza a ‘objetuar’ y sin embargo permanece como ‘imagen de la mente’, como sucede con /aire/, /universo/, /electrón/, etc. Esto no significa que la forma de las cosas sea una ilusión. Pues ahora entendemos que su configuración material es intrínseca al objeto, pero se convierte en forma hasta que es observada. Es por ello que recurrimos a su inmediatez para anclarlo, pues la forma depende de los sentidos y de la ‘imagen de la mente’ a tal grado que el mismo Wittgenstein reconoce como inherentes uno del otro. Es decir, percepción e interpretación se hallan necesariamente vinculados. O más exactamente, cuando la sombra como expresión supone más una emoción que una validación lógica, las cualidades expresivas que están más en contacto con el razonamiento lógico ‘retroceden’ dejando que los aspectos que suponen un

valor expresivo analógico, como la emoción y la intuición, conduzcan la expresividad del ‘estímulo’.

Más exactamente, supongamos que tenemos una hoja con la palabra *SOMBRA* escrita en ella. Decir que entendemos tal expresión equivale a decir que recuperamos la forma del ‘estímulo’ y la enfrentamos con otra semejante situada en la memoria y con ese ‘algo más’ que en conjunto constituyen la ‘imagen del pensamiento’. Ello conduce casi automáticamente a expresar oralmente una nueva expresión por reflujo, como afirmando. Así digo /sombra/ y con ello resuelvo la tensión expresiva de la representación escrita. Pero ¿qué sucede si la palabra escrita es: *SKYGGE*? Esta es también un objeto expresivo, pues se entiende que hay un ‘alguien’ detrás que la expresa. Repitiendo el proceso, recuperaremos de nuevo la forma del estímulo, pero al enfrentarlo con el catálogo de imágenes mentales advertiremos que no coincide con ninguna. De hecho hacerla oral, permite advertir que existen dos modos de llevarla de imagen a objeto expresivo. En ambas vías la tensión cesa en cuanto conseguimos enmarcarla como una expresión con sentido. La primera sucede en el marco de la lógica del lenguaje; cuando descubrimos que *SKYGGE* es sombra en noruego. Tal simple operación supone en sí reparar en su carácter de lo expresado, su cognoscibilidad (al vincularla con un concepto), y su luminosidad (al admitirla como verdadera según cierto sentido). La segunda sucede en el marco de lo emotivo y se sustenta en su exterioridad, (a partir de su estructura sonora y sus valores estéticos) como sucede con las expresiones musicales y su incremento de claridad: a medida que me familiarizo con tal palabra como si ésta fuera, por ejemplo un ‘nombre’ (o una pintura abstracta).

La pregunta que parece emerger de lo anterior es, si en el caso de la sombra representada³⁹, aplica aquel principio en donde se afirma que **las imágenes expresivas van de los sentidos al pensamiento, y los objetos expresivos van del pensamiento a los sentidos**. Pongamos por ejemplo a *El comienzo del mundo* (1920) de Constantin Brancusi [Fig.3] Y pensemos que yo en este momento solo puedo acceder a una fotografía en blanco y negro de ésta. Si previamente conozco la obra *en vivo*, el recuerdo que tengo de ésta como objeto expresivo me permitirá reconocer y evocar la mayoría de sus cualidades físicas, aún las que no aparecen; pues la imagen

³⁹ Nota: Recordemos, la sombra representada es en esencia la representación de una expresión con sentido, ciertamente expresiva en tanto que posee una apariencia, a la cual le corresponde una carga simbólica determinada.

impresa en mi 'mente' complementará dichos aspectos faltantes. Pero si no la conozco en vivo, solo estaré en posición de asumir a la fotografía como objeto, pero no lo que ésta contiene: que es literalmente la **imagen** de la escultura. Esta permanecerá como imagen expresiva en tanto no encuentre una vía para conocerla de manera 'expandida' y con ello resolver su tensión. Ahora digamos que conozco solo la fotografía, más una serie de textos que la refieren. En tal caso, dicha escultura llegará a constituirse en mí como un objeto expresivo dado que conozco 'indirectamente' aquello que no me es posible experimentar en vivo. Pero además, tales textos añaden ese 'algo más' que no está presente físicamente y que supone una 'interpretación', como quizá lo sea el título. Aún si se conociera la escultura en vivo; solo puede uno acceder a tales aspectos simbólicos, si se conocen las motivaciones del artista; el único para quien en principio esta escultura supone un objeto expresivo. De otro modo, quien observa intentará resolverla como objeto expresivo, generando sus propias cualidades simbólicas según aquello que más incida expresivamente en él. Éstas podrán coincidir o no con las del autor, pero son tan válidas como las de éste, en tanto que cumplen el mismo propósito: transformar lo que se ve en algo con sentido. Mientras dicho propósito no se cumpla, se estará en presencia de una imagen expresiva, sólida y física pero no enteramente 'configurada'.

Lo que este ejemplo resuelve esencialmente, es que cuando se dice: las imágenes expresivas van de los sentidos al pensamiento, y los objetos expresivos del pensamiento a los sentidos; falta integrar en tal relación al acto expresivo. Es decir, los objetos expresivos van del pensamiento a los sentidos, en cuanto que para quien los produce es necesario 'ver como' para después accionar y transformar la materia en aquello que se concibe. Si esto es así, entonces, son los actos expresivos los que dependen de la imagen como intermediaria, para producir los objetos expresivos. Pero, si se dice: las imágenes expresivas van de los sentidos al pensamiento, lo que en realidad desea expresarse es que para quien mira un objeto expresivo es necesario 'ver como' para después asumirlo como tal. Si esto es así, entonces la impresión de los objetos expresivos sobre quien mira, también depende de la imagen expresiva como intermediaria. Por ende, **el viaje del pensamiento a los sentidos o bien de los sentidos al pensamiento es lo que en realidad constituye el intersticio donde habita la imagen expresiva**, el cual permite que tanto actos como objetos puedan asumirse como expresivos. Esto sitúa a la imagen como eje coyuntural que permite que el encadenamiento de expresiones pueda darse de acto a objeto, y de éste a

acto, y así indefinidamente. El sentido en el que la imagen expresiva transite, dependerá en todo caso de la posición de ambos en dicho concatenamiento. Permitiendo que la imagen expresiva siga siendo virtual con respecto al acto y al objeto, que en sí son enteramente manifestaciones expresivas dependientes del ‘estímulo’. En consecuencia, **la imagen expresiva se constituye en ese nicho verdadero pero intangible que se gesta entre el ver y el ver como, entre los sentidos y el pensamiento.**

Aunque teóricamente uno pueda figurar el modo en que estas conexiones se suceden, en la práctica dicho tránsito resulta inaprensible dado lo súbito de su manifestación. Y es que la relación entre estos tres factores parece sugerirse ya desde otra proposición anteriormente planteada. “Nada de lo que existe fuera de nosotros puede ser expresivo si no es hasta que tal representación incide en nuestro espíritu y es susceptible de ser simbolizado”⁴⁰. Por eso, para que la sombra pueda integrarse a nuestro *logos* como objeto expresivo necesita encuadrarse en tal estructura.

Al igual que la escultura de Brancusi, los mitos de origen que relatan las grandes tradiciones parecen coincidir con algunos rasgos de aquel ejemplo del ‘hombre bajo la lámpara’. Previo a un principio de obscuridad Génesis 1:3 - 4 afirma: “Y Dios procedió a decir ‘Llegue a haber luz’. Entonces llegó a haber luz. Después de eso Dios vio que la luz era buena, y efectuó Dios una división entre la luz y la oscuridad.”⁴¹ Como si se dijera, en el principio no había nada, y entonces llegó a haber algo que se expresa, luego esta expresión encontró un modo de manifestarse a través de la apariencia, mas necesariamente el hombre se encontró con dicha apariencia y se vio en necesidad de interpretarla. Lo esencial de la sombra en este sentido, parece provenir ya de aquella ancestral *Sofia*. La cual acaba por converger en esos textos base de la Cultura cuyo valor es reunir y conformar tal sabiduría analógica de la sombra, haciendo de este vocablo un instrumento poético ineludible.

No es de extrañar que Javier Villafañe, en favor de descubrir esa esencialidad expresiva de las sombras diga que: “El títere nació cuando el primer hombre bajo la cabeza por primera vez, y en el deslumbramiento del primer amanecer vio su sombra proyectarse en el suelo.”⁴² A diferencia de las

⁴⁰ Conf. Apartado 1.1. p. 23

⁴¹ Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras. Ed. Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania. Brooklyn: 1987. Gen. 1:3 - 4. p. 11

⁴² Armando Morales, *El títere ¿En la luz o en la sombra?*. Ed. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana: 2002 p. 16

actuales, las sombras ancestrales no solo se apoyaban en la forma. Aquello que provocaba una sombra *viva* se sustentaba sobretodo en su cualidad más desdeñada e incógnita, pero a la vez más enigmática: el movimiento. A diferencia de las sombras ‘de bombilla’, la enérgica vivacidad de la llama antigua provocaba sombras móviles. Su permanente convulsionamiento hacía de su forma algo indefinido, confuso y por ello etéreo, huidizo y espectral. No sólo por sí mismas, sino porque de un modo misterioso, el temblor de la llama misma, recreaba ese lugar sobrenatural en el que éstas habitaban. Una atmósfera en donde los hombres estaban proscritos. En tales términos **no hay manera que un hombre se interne en este espacio aurático sin que lo haga desaparecer**. ¿Cómo puede ser esto, si entre el cuerpo mismo y la sombra existe un punto de encuentro? Lo hay, pero tal supone a la vez un límite. La condición natural de la sombra que parte del cuerpo, implica dos cualidades esenciales. La primera es su horizontalidad: la sombra tendida, como en una lucha cuerpo a cuerpo con la persona que la proyecta, yace en el piso vencida, disminuida simbólicamente y en su tributo está destinada a no actuar por sí misma. La segunda es el encadenamiento a su dueño. La sombra tendida, aunque con cierta carga simbólica se halla conjurada y no hace sino solo referir constantemente a su captor. Ésta, aunque huidiza es, en los términos de su condición predecible e inofensiva. No por nada en el árabe medieval la palabra para sombra era ‘perseguidor.’⁴³ Tal como un reflejo en el agua, la línea horizontal funciona como celda infranqueable con un detalle ínfimo pero elemental, **nosotros estamos afuera y la sombra adentro**. De modo que la situación espacial entre el hombre y la sombra constituye una relación de poder. Es por ello que cuando esta condición de contacto y/o horizontalidad se violan, la sombra se yergue de nuevo con sus poderes simbólicos magnificados.

En términos físicos, la sombra no puede separarse del objeto que la proyecta mientras éste se halle en contacto con la superficie de proyección. Lo cual en condiciones normales por acción de la gravedad es inevitable, pero entonces ¿Cómo es que ésta logra separarse de nosotros y erguirse? Retomando al ‘hombre bajo la lámpara’, imaginemos que éste al descubrir su sombra y el dominio que tiene sobre ella, comienza a ‘jugarla’. Al mismo tiempo, la lámpara empieza a moverse, hasta situarse a la altura del piso apuntando lateralmente. Lo que el movimiento de la luz revela en su lenta traslación es un muro frente al personaje. Al tiempo que éste observa expectante como su propia sombra se alarga cada vez

⁴³ Roberto Casati, *op. cit.* p. 37

más, hasta que en un instante de máxima tensión, ésta alcanza la pared y comienza a ascender por ella. Lo que este ejemplo muestra es que aunque la sombra no se despegue físicamente del cuerpo, su locación sobre el muro hace que aquella parte que permanece en el piso, ‘retroceda’ tanto que prácticamente desaparece perceptiva y simbólicamente. Tan espectacular es ver el modo en que una sombra se yergue, como lo sería ver nuestro reflejo emergiendo del agua. Este abrupto cambio cancela su subordinación, no en términos físicos pero sí en los de la expresión. Como si aquella lucha cuerpo a cuerpo se renovara contra una sombra ya no vencida sino retadora, e incluso amenazante. Su alargamiento la transforma con tal intensidad que de pronto su independencia es inapelable, lo cual provoca un rompimiento casi mágico en donde la sombra deja de ser referencia para convertirse en personaje. “Esta no es [ya] el cuerpo, aunque es doblemente, el ‘otro’ del cuerpo...”⁴⁴

Dicho ‘otro’ se trasluce en el grabado de Agostino Veneziano *La Academia de Baccio Bandinelli* (1531), **[Fig.4]** el cual describe a varios alumnos en torno a una mesa que estudian la proyección de unos objetos a la luz de una vela. Tras ellos sobre un mueble hay tres estatuillas que se encuentran igualmente alcanzadas por la luz que parte del centro del cuadro. De éstas, sus sombras “...al proyectarse sobre la pared del fondo, repiten y aumentan las siluetas (...). Se tiene casi la impresión de que los simulacros se animan para conversar entre sí.” La intención del artista es clara, pues al observar detenidamente, uno de los brazos de éstas no corresponde con su proyección y el volumen de la superficie de dicho mueble en donde se sitúan proyecta una sombra que tampoco coincide geoméricamente. De esta última el propósito es evidente: cancelar el punto de contacto entre las estatuillas y sus sombras. Este ejemplo ilustra cómo el nexo que anclaba al hombre con la sombra se ha fracturado para siempre mediante su verticalidad. Y evidencia cómo en su camino hacia el sentido, la sombra logra constituirse como la primer expresión segunda pese a permanecer como una sombra física. Osea, sin llegar a ser del todo una sombra representada, la sombra vertical se establece como la primer imagen expresiva al favorecer los aspectos del ‘ver como’ sobre los aspectos del ‘ver’.

Ésta revela también la conexión natural entre la producción de imágenes y el ritual sagrado. Pensamos que dicho nexo nace con las expresiones chamánicas extáticas alrededor de la hoguera al interior de las cavernas y desemboca en el establecimiento de ritos ordenados, definidos por los estatutos

⁴⁴ Victor I. Stoichita. *op. cit.* p. 21

de cada cultura.⁴⁵ De ellos, el ‘Teatro de sombras’ de Asia Menor es quizá el último vehículo dramático-ritual vivo que tiene como fin inducir al espectador a experimentar una catarsis mediante las proyecciones. Al igual que algunas danzas primitivas, el teatro de sombras provoca en el participante la necesidad de asumir una conciencia análoga que le permita un acercamiento sobrenatural con sus deidades. De éstas, el *Ramayana* [Fig.5] es probablemente el último drama basado en las hazañas épicas de personajes mitológicos. El cual contribuyó a que la cultura India introdujera aspectos mágico-religiosos en las conciencias de los pueblos conquistados, durante su expansión por Asia Menor. En muchos sentidos su carga simbólica y su intención extática es tan penetrante (pues tales representaciones llegan a durar varias noches.⁴⁶) que pese a los avances tecnológicos es difícil recrear por otros medios ese peculiar entramado de sensaciones en el espectador. Según Michael Meschke, China e India fueron la cuna de los títeres de sombra. En India, las más antiguas representaciones del *Ramayana* de este tipo, datan del siglo IV a.C. Cuando éste se populariza, se expande al norte, hacia Turquía y Grecia, y al sur hacia Java, Tailandia e Indonesia. En todas ellas se conservaron los principios técnicos aunque variaron las proporciones de las figuras, la visibilidad del animador, la manera de tender la luz, etc. Aunque debido a que las sombras en China, se realizaban con las manos y el cuerpo directamente, se piensa que es la más primitiva y más vinculada con el acto expresivo.⁴⁷ Incluso “Jac Remise, en su *Magie Lumineuse*, recoge una leyenda del siglo II a.C. que es para los chinos el origen del teatro de sombras.”⁴⁸

⁴⁵ Nota: La sombra ha estado relacionada con diversas clases de ritos; “Bruce Tapper nos cuenta que una de las funciones más importantes (...) que los bromistas [del Sur de la India] reservan para los artistas de sombra es la desviación del mal de ojo (...) ellas [las figuras de sombras] frecuentemente [tenían] genitales exagerados.” –Henri Jurkowski, *Erotismo y títeres*. En: Consideraciones sobre el Teatro de Títeres, Ed. Centro de Documentación de Títeres de Bilbao Bilbao: 1990 p. 96

⁴⁶ Michael Meschke, *Una estética para el teatro de títeres*. Ed. Instituto Internacional de Teatro de Muñecos de Charleville, Charleville-Mezieres: 1985. Trad. Marina Torres de Uniz. p. 93

⁴⁷ Nota: Meschke se refiere al títere de sombra como “sombra chinesca” siendo éste un término por convención que hace referencia a su origen asiático.

⁴⁸ Nota: Cuenta la leyenda que el emperador Wu Ti, ante el dolor que le ocasionara la muerte de su amada Wang, se hundió en una profunda tristeza. Toda la corte intenta reanimarle temiendo que su condición lo conduzca a la muerte, pero ni juglares, ni concubinas, ni cocineros logran devolverle el gusto por la vida. Aparece entonces Sha Wong, un monje que asegura puede traer de vuelta a la emperatriz. El emperador, con la esperanza de recuperar el amor perdido, acepta la propuesta del monje. De este modo Wu Ti tiende una tela blanca entre dos postes, y proyecta sobre ésta la figura de la hermosa Wang. Para que el monje lleve a cabo con éxito su conjuro, pide al emperador como única condición nunca tocar el velo que lo separa del monje y la imagen de la emperatriz. El emperador conmovido por la aparición habla con ella de recuerdos comunes y asuntos amorosos. Así transcurre la vida del emperador hasta que en un arranque de emoción arranca el manto que oculta al monje y sus figuras. La leyenda tiene dos finales, en el primero Wu Ti descubre el engaño y encolerizado manda a decapitar al monje farsante. En el segundo, el emperador le perdona la vida a cambio de que éste siga ejerciendo su arte para él. –Carlos Angoloti, *Cómics, Títeres y teatro de sombras. Tres formas plásticas de contar Historias*. Ed. Torre, Madrid: 1990. p. 84

En términos generales, el títere de sombra es una figura plana, que al contraponerse ante una pantalla translúcida iluminada por un haz de luz, proyecta una sombra sobre ésta. Mediante la luz, el objeto transfiere su forma a la pantalla como sombra. Aunque el objeto no se ve, se reconoce su existencia por la sombra que proyecta. Pese a que existen normas de construcción establecidas para las representaciones tradicionales,⁴⁹ cualquier objeto que proyecte su sombra puede ser utilizado en una representación de este tipo.⁵⁰ Pues en sí, es la sombra y no el objeto lo que se constituye como ‘el personaje’. Y tal es expresivo mientras viva al interior de la escena. Más exactamente, el títere puede abandonar el escenario, pero en ‘la escena’ solo vive la sombra y ésta no puede abandonarla. De tal modo que **la expresividad del títere cumple su exterioridad en la sombra, pero su luminosidad en el personaje.** O lo que es lo mismo, la sombra del muñeco es una herramienta para hacer que el personaje se exprese. En el teatro de sombras, todo es lejanía. La pantalla hace de velo, a través de la cual el público es un testigo mudo de lo que acontece en escena. Solo el narrador es el nexo entre los espectadores y lo que sucede tras la pantalla. Como si la intención estuviera en el placer de ‘robar un secreto’ experimentando una especie de voyeurismo, que no solo presenta los actos, sino que nos compromete a soportar la carga emotiva de los personajes, que al parecer nunca se dan cuenta que están siendo observados, obligándonos a prescindir de nuestra mirada tan acostumbrada al divertimento sin consecuencias.⁵¹

La ‘escena’ vive gracias a la atmósfera, la cual entendemos como el conjunto de aspectos lumínicos y sonoros entramados en una rítmica espacio-temporal. Así espacio, atmósfera y personaje conforman una triada fundamental que coincide con la propiedad de ser títere.⁵² Si el cumplimiento efectivo de esta triada depende de la atmósfera, entonces el efecto ideal solo se

⁴⁹ Nota: En China: Las siluetas, son de alrededor de 60 cm. “Sujetadas por la cabeza y los brazos con varillas horizontales. Se utilizan pegadas a la pantalla. Esta se ilumina desde muy cerca, quedando el actor detrás de la luz. En India las figuras son grandes, translúcidas articuladas en brazos y piernas sujetas por una sola varilla desde abajo y enganchada en la cabeza. Las siluetas están construidas de una piel muy fina y tratada para darle dureza”. –*Ibid.* p. 85

⁵⁰ *Ibid.* p. 83

⁵¹ Nota: “El mundo oriental valora lo mágico, no como algo infantil sino como realidades entroncadas con su vida, con su religión y con su historia”. –*Ibid.* p. 84

⁵² Nota: Para Carlos Converso, el títere es desde una perspectiva pragmática una estructura funcional, éste “...debe satisfacer la necesidad expresiva que su personaje le exige (...) una estructura material que debe funcionar adecuadamente para llevar a cabo las acciones que el argumento propone.” –Carlos Converso, *Entrenamiento del titiritero*. Ed. Escenología A.C. México: 2000. p. 91 Conf. Anexo i, p. 200

logra provocando sombras vivas. Las cuales responden mejor a la necesidad de ese teatro de los tiempos remotos cuando la vida y la muerte, la realidad y la ilusión, el hombre y el espíritu, los dioses y los demonios, vivían bajo la misma luz vacilante e incierta.⁵³ Quizá por ello es que observamos cómo en el Ramayana, “El teatro se realiza de noche al aire libre. El *teatrino* está cerrado por todas partes, quedando una ventana con una pantalla iluminada difusamente por una lámpara de petróleo (...) muy pegada a la pantalla.”⁵⁴ En escena, la sombra existe como instrumento de lo ‘sobrenatural’. Pues su condición de sombra vertical, al mismo tiempo inmaterial y física genera una incertidumbre tal que acaba por habitar entre el mundo real y el mundo de las ideas y los sueños. Quizá “Esta duplicidad realidad-ficción en las sombras es la responsable de la permanente estimulación de la fantasía”.⁵⁵

Esta inicial conexión de la sombra con el mundo de lo sobrenatural le abre una gama de posibilidades simbólicas. Notemos cómo una revisión más puntual del relato ‘del emperador chino’ la expone como instrumento para conjurar a la muerte. En tal, la sombra no solo evoca un espectro en general sino un espíritu conocido pero ausente. Algo que, “...podemos descubrir [como] una mezcla de exorcismo erótico y de práctica propiciatoria...”⁵⁶ mediante la proyección de una silueta. Por ello el engaño al emperador no es tal, dado que su propósito es recuperar el vacío emocional que supone la ausencia del ser amado. Por ello lo admita o no, el emperador acepta con anticipación y voluntariamente a creer en lo que ve. Jacqueline Held llama ‘pacto de ficción’ a esta predisposición por parte de quien observa, a creer en que aquello que se proyecta está vivo al momento de la representación. Esta necesidad de credulidad coincide con el concepto de imagen expresiva y su situación como algo que vibra entre los sentidos y el pensamiento. El tránsito del títere de ‘objeto mágico’ a ‘objeto transitorio’ pasando por ‘cosa’; supone una tensión que según Held, provoca que dicha imagen nos fascine.⁵⁷ Por otra parte, dado que la leyenda sugiere el uso de figuras, se entiende que el monje no recurrió a la proyección de su cuerpo para evocar a la emperatriz. La identidad de tales figuras proyectadas quizá entonces depende más bien de las cualidades que Von Sandrart encuentra en la pintura china. “Todo lo representan simplificándolo al máximo, reproduciendo sólo los contornos (...) sus imágenes

⁵³ Michael Meschke, *op. cit.* p. 87

⁵⁴ Carlos Angoloti, *op. cit.* p. 85

⁵⁵ *Ibid.* p. 81

⁵⁶ Víctor I. Stoichita, *op. cit.* p. 20

⁵⁷ Conf. Anexo i, p. 200.

son sólo perfiles. Desconocen la representación frontal”⁵⁸ Dicha descripción podría coincidir con las bien conocidas representaciones egipcias en donde la silueta excluye el escorzo y adopta convenciones como ambos hombros al mismo nivel, y el rostro de perfil con un solo ojo de frente. Cualidades que aún hoy caracterizan a las figuras del teatro de sombra. Aunque tales parecidos, nos llevan a intuir que la tradición plástica de Egipto, China e India acabó por converger e influir en los modos de representación de las culturas mediterráneas; quizá todas ellas, comparten un origen común, que responde menos a una herencia cultural y más a una condición inherente al ser humano. Plinio lo sugiere así en su *Historia Natural* (XXXV, 15), en donde parece sugerir que la sombra representada proviene más bien de esa sabiduría analógica primordial y universal; compartida de un modo ingenuo pero trascendente en todas las civilizaciones.⁵⁹

Este relato conocido como: La invención de la pintura, de Plinio se instala como el nexo más importante y el salto definitivo que da la sombra proyectada para convertirse ya del todo en sombra representada. Y con ello integrarse por completo en el terreno de la expresión artística, iniciando una concatenación simbólica que habrá de prolongarse en tanto haya una ‘sombra pintada’ en el mundo de la representación. Aunque igualmente ritual, la diferencia entre el relato de la sombra del emperador chino y el de Plinio es que en esta última la sombra se materializa; inaugurando una tradición simbólica particular, que incide directamente en la pintura, la escultura y el relieve.

Nótese cómo en el relato, es la hija del ceramista y no el mismo Butades quien idea ‘recurrir’ a la sombra como herramienta primera de representación. A diferencia de la leyenda china, aquí la ausencia del ser amado estaba apenas por suceder y no era un hecho consumado como en el caso de la emperatriz. La presencia del amante es fundamental en esta historia pues se intuye que: en la angustia amorosa de la hija por no volver a ver al ser amado, ésta intenta recuperar mediante aquellos trazos en el muro lo más cercano y esencial del modelo. Adivinando sus intenciones podemos suponer que este procedimiento implicó un acto psico-mágico con el fin de intentar retener el espíritu del amante, creando una figura de sustitución. Mientras que el padre, conmovido, y entendiendo el profundo vacío que su hija experimenta, decide llevar esta

⁵⁸ Victor I. Stoichita, *op. cit.* p. 127

⁵⁹ Nota: Según este documento, “La primera obra de este tipo la hizo en arcilla el alfarero Butades de Cisión en Corinto, sobre una idea de su hija, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería...”
—*ibid.* p. 15 - 20

forma al volumen, y así dotarla de materialidad íntegra y duradera, literalmente materializando el recuerdo. Es por ello que no resulta difícil admitir lo que Stoichita entiende cómo: “...una metafísica de la imagen cuyo origen debe buscarse en la interrupción de la relación erótica a raíz de la separación (...) De ahí el carácter de ‘sustituto’ que adopta la representación.”⁶⁰

En este relato, la sombra vertical tiene como función inicial hacer de referencia. No obstante, su carácter mágico no se pierde pese a esta función práctica. Sino justo lo contrario, es su verticalidad la que permite configurar el ritual. Para la hija de Butades, el contorno fijado en la pared es una reliquia que se opone al movimiento del viaje, eternizando con una imagen dicha presencia.⁶¹ No es de extrañar que la imagen del amado se sostenga de pie. Pues aquí la sombra erguida tiene toda la intención de conjurar el mal y el daño que pudiera ocurrirle a éste durante su viaje, en cuanto que estar de pie significa esencialmente estar vivo. Pero sobre todo, aquí la sombra no conjura los males por sí misma sino que los conjura mediante su representación. Esta pausa provocada sobre la vida de la sombra fenoménica es lo que permite su metamorfosis. Pues ésta abandona su carácter efímero para asirse como rastro perdurable, asegurando su efectividad mediante su permanencia. Lo que Butades consigue simbólicamente al ‘rellenar’ la imagen de aquella sombra “...se adapta a un célebre *topos* poético,(...) El cuerpo es como un vaso o como el receptáculo del alma.”⁶² Por ende según Stoichita, es probable que el propósito final de Butades fuera el de crear simbólicamente un ‘doble animado’ que, solo tiene sentido paradójicamente, si se asume que el amado muere o por lo menos nunca regresa.

Pero sobre todo, el que Butades ponga de pie a la imagen, supone un acto ‘animatorio’ que coincide con la noción clásica de *statua*. Asumiendo que existe un vínculo profundo entre los conceptos de alma y movimiento, puede sugerirse que la intención de dotar de alma a la figura inerte, proviene del uso ritual de figuras móviles.⁶³ Lo cual no es difícil de imaginar especialmente tomando en cuenta que aunque las *statui* monolíticas resultan inmóviles e

⁶⁰ *Ibid.* p. 19

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibid.* p. 21

⁶³ Nota: En Creta y Rodas, las deidades etruscas y las estatuas de *Preneste* trascendieron por los mecanismos mediante los cuales se movían durante algunas ceremonias. Del mismo modo, la vaca de bronce de Pasífae, y las figuras móviles que custodiaban la entrada del Laberinto, ejemplifican como el vínculo entre movimiento y vida no era ajeno al habitual pensamiento y mitología griegos.

–Jose Luís García, *Los títeres en el mundo antiguo: Grecia y Roma* En: Titerenet (publ. 2007). Disponible en: <http://www.titerenet.com/2007/09/17/los-titeres-en-el-mundo-antiguo-grecia-egipto-y-roma/>

inertes, no sucede igual con sus sombras. Pues éstas, gobernadas por los astros, tiemblan y viven más allá de la voluntad humana. En consecuencia, la figura modelada actúa como una *statua*; con un alma que procede de la sombra misma y con un cuerpo de arcilla, en donde tal se deposita.⁶⁴

Aquello que la sombra de Butades aporta a la noción de sombra representada cuando compara la silueta dibujada frente a la figura ‘rellena’ y detallada, coincide en cierto sentido con los conceptos de objeto expresivo e imagen expresiva; en tanto que de un modo paralelo, sometemos a aquella entidad inaprensible que supone la imagen, a un ‘confinamiento’ lógico simbólico, que permite recrear mediante un sustituto material, no solo su forma sino aquello que creemos constituye su sentido; transformando (como diría Stoichita) la materia de cosa a objeto. Por ello es que decimos que, lo que hace la imagen al insertarse en el objeto es similar a lo que le ocurre al genio cuando se resguarda en la lámpara. La imagen es poderosa en tanto que es incompleta, o mejor dicho: **la imagen vibra inasible en el tiempo sólo en tanto su ‘ver como’ sea volátil e inestable**. Dicha inestabilidad se mantiene mientras halla un hueco para que la imaginación aporte aquello que falta. El doble de Butades cancela los espacios que la silueta había creado, se vuelve más exacta, pero en cierto modo menos efectiva. Si bien se mantiene erguida, sólida y enérgica; se halla aprisionada ya que es literalmente una imagen domada.⁶⁵ Es quizá por ello que ambos relatos ineludiblemente se actualizan cada vez que nos enfrentamos a la evocación de una ausencia mediante una silueta. Pues éstos no sustentan su valía en la luminosidad histórica, ni en su estimación como precepto moral, sino que su valor se concentra en la fuerza de sus imágenes.⁶⁶

⁶⁴ Nota: “Egiptólogos y helenistas coinciden en que tanto en Egipto como en Grecia la estatua ocupaba el lugar de un dios o un muerto. La estatua en tanto que sustituto de la persona se consideraba, necesariamente, animada”.

– Victor Stoichita, *op. cit.* pp. 22 - 23

⁶⁵ Nota: En palabras del autor: “El doble que Butades fabrica a partir de la sombra es un *colossos* en la acepción primitiva del término, que no implica un tamaño determinado sino la idea de una cosa erguida, (...) mientras que la silueta trazada por la hija sería un *eidolon* o sea una imagen sin substancia, un doble impalpable, inmaterial (...) Esta imagen, una vez fijada a la pared, consigue detener el tiempo.”

–*Ibid.* p. 24

⁶⁶ Roberto Casati. *op. cit.* p. 180

.3 La sombra y su doble.

Decir que la historia de la sombra representada es prácticamente la historia de la imagen pintada no solo es ambiguo sino injusto, pues entonces ¿cómo incluir aquellas manifestaciones representadoras que precedieron al Arte occidental y que nunca se ocuparon de la sombra? Es por ello que quizá sea más adecuado decir que la sombra representada, esa cuyo propósito es dar la ilusión de volumen en los objetos en el cuadro, esa sí, es un punto de partida para la historia de la ‘Pintura’; la cual es más bien una historia de la mimesis. Iniciemos admitiendo que la sombra mimética es material, y su reconocimiento es en esencia el resultado de un sistema de operaciones lógico perceptuales sobre el cuadro. Pese a ello, su imagen sustentada en la mera ‘conservación de lo expresado’ retrae enteramente sus aspectos materiales y prepondera su intención significadora. El vaivén que supone su juego entre lo que es y lo que parece ser, es sin duda una constante a lo largo de esta historia del Arte, incluso cuando se le hace emigrar hacia la fotografía y el cine. Lo cual indica que en el fondo, incluso durante los momentos más álgidos de su intención naturalista; la sombra nunca perdió conexión entera con ese aspecto doble que supone referencias mágicas y sobrenaturales.

Pero entonces, ¿Cómo debe entenderse esta noción de doble? La imprecisión con respecto al origen de este concepto nos hace pensar que es una consecuencia propia de la naturaleza humana, de ese principio revelador que se gesta a partir de cuestiones de identidad fundamental, las cuales eventualmente derivan en la construcción de personajes e historias sobrenaturales. *Otto Rank* en su texto *Der Doppelgänger* (1914) estudia las relaciones entre el doble, el reflejo y la sombra, las doctrinas animistas y el temor ante la muerte. Según Rank “...el ‘doble’ fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte.”⁶⁷ Quizá por ello, no resulta raro que la noción de alma inmortal se haya constituido como el primer doble de nuestro cuerpo. Ello también trasluce las variantes de tal concepto en culturas tan dispares geográficamente. En su propia sabiduría, cada tradición revela puntos de convergencia los cuales eventualmente encuentran en la sombra un nicho

⁶⁷ Sigmund Freud, *Lo siniestro*. En: Obras Completas de Sigmund Freud. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid: 1996. Tomo III. p. 2494

donde prosperar. La primer condición del doble es que su presencia ha de rebasar los límites del razonamiento lógico. No se puede acceder a éste desde un enfoque científico o empírico estricto. De hecho el doble, al igual que lo siniestro según Freud, requiere del desconcierto, de la duda; de una cierta desorientación con respecto al mundo. Para Artaud, el mundo donde habita el doble se distingue “...por una incandescencia creativa en permanente cambio.”⁶⁸ Para comprender su finalidad, hay que admitir un Lugar en donde la indefinición, el secreto y la magia se dan, sea constreñidas o en plena libertad. Para la sombra representada resulta conveniente asumir ese lugar del modo en que Artaud lo concibe, en donde el arte y la vida se funden en un solo existir y experimentar. Pero ante todo, el doble es exclusivamente humano. En algunos casos como en la leyenda del hombre-lobo la idea de *bestia* puede intervenir pero solo en favor de desencadenar implicaciones simbólicas y psíquicas. Por ende esta creencia incide con mayor fuerza en las culturas que asumen al individuo como constituido por más de un componente; usualmente los conjuntos mente-cuerpo o cuerpo-alma-espíritu.

La noción a la que Rank y Freud se refieren proviene evidentemente del concepto alemán *Doppelgänger* (trad: doble que anda), el cual a su vez se origina del de ‘doble astral’ según el cual: toda persona tiene en algún lugar del mundo un doble de sí mismo, idéntico en apariencia pero opuesto en carácter. Según Claude Lecoteux, los orígenes de este concepto se sitúan en los pueblos nórdicos precristianos. Para los antiguos escandinavos el hombre estaba compuesto de tres almas: *Fylgja*, *Hugr* y *Hamr*. De las cuales *Fylgja* correspondía a una especie de alma común compartida con sus respectivos ancestros. Tal no era exclusivamente ‘propia’. De hecho dicha condición de alma semi-independiente le permitía asumir la función de espíritu protector. Cuando una persona estaba próxima a morir y ésta debía pasar a la siguiente generación, entonces se hacía visible para despedirse de su portador en los términos de una fachada idéntica a la del moribundo. De ahí que Lecoteux sugiera que esta leyenda eventualmente devino en el mito de la ‘autoscopía’ como anuncio de la propia muerte. El *Hugr* o ‘viento de los magos’ se asumía como un alma con fuerza capaz de mover objetos. Ésta se manifestaba solo mientras la persona dormía y sólo los chamanes podían controlarla a voluntad. La manera en que ésta se manifestaba corpóreamente era mediante el *Hamr*, la tercera de las almas. Es a partir de esta triada que las personas se explicaban cómo alguien podía

⁶⁸ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*. Ed. Grupo Editorial Tomo, México: 2002. p. 8

estar en dos lugares al mismo tiempo, los ‘viajes’ chamánicos y el por qué aquellos sujetos a punto de morir aparecían paralelamente en otros sitios completando tareas pendientes o llevando un último mensaje.

Según Freud la necesidad de construir el doble tiene una gran cercanía con la necesidad de “...representar la castración por la duplicación o multiplicación del símbolo genital.”⁶⁹ Sin embargo desde su enfoque, el doble no desaparece en cuanto superamos las primeras fases del Yo. Más bien, “...la posibilidad de que el hombre sea capaz de autoobservación, permite que la vieja representación del ‘doble’ adquiera un nuevo contenido y se le atribuya una serie de elementos...”⁷⁰ entre los cuales están aquellos aspectos de sí mismo que cree ha superado, pero que se hallan veladamente en esas aristas que considera inaceptables de su personalidad. Así el doble más allá de ser un ente maligno corresponde a un opuesto. Su condición de bueno o malo, en todo caso dependerá de las cualidades del espíritu del ‘original’. Del mismo modo para Artaud el doble no representa lo ‘negativo’, pero sí lo oculto. Artaud encuentra en el doble un medio para el restablecimiento de la libertad expresiva sustentada en la percepción y el subconsciente. Pues el lenguaje no solo representa un límite moral, sino una atadura existencial que es indispensable transgredir. Para él, la “...momificación del lenguaje conduce a la esterilización. (...) La destrucción del lenguaje con el objeto de acercarse a la vida es una forma de crear o recrear el teatro.”⁷¹

Artaud deposita al doble en la sombra, como Butades deposita el alma del amante en la figura de arcilla. Y convierte a la sombra en un vehículo mágico, es decir en un puente a través del cual, aquello que anida reprimido en lo profundo del hombre emerge, en algunos casos incluso colectivamente, con consecuencias catárticas pero necesarias para la justa reivindicación del Arte.⁷² Si hacemos converger esta concepción con la noción freudiana, encontraremos que la sombra es esencialmente un **instrumento revelador**. Pues como ‘imagen del alma’, en su proyección deja al descubierto lo ‘verdadero pero oculto’ de la persona que la emite. Algo que ya se dejaba entrever en los *Estudios fisiognómicos* de Lavater.

⁶⁹ Sigmund Freud, *op. cit.* p. 2494

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ Antonin Artaud, *op. cit.* p. 12

⁷² Nota: “...el teatro es un mal, por ser equilibrio supremo (...) la acción del teatro como la de la peste, es de beneficio, ya que al impulsar a los hombres a que se vea tal como son, elimina la máscara...”
—*Ibid.* p. 31

Según Freud, el fracaso y la frustración de nuestra existencia también convergen en el carácter siniestro del doble. Entre éstas, aquellas expectativas que nunca hallaron realización: “todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión de libre albedrío.”⁷³ Como si el doble, ya desprovisto de cualquier atadura de la consciencia, buscara satisfacer a cualquier precio aquello que le fue negado un día al individuo. Este aspecto lo dota de un carácter activo, que se orienta naturalmente hacia la hostilidad y la violencia. En ello puede sustentarse el temor que inspira. Pero el doble también despierta la sensación de lo siniestro en cuanto supone una repetición. Por ejemplo, Freud explica que el retorno involuntario a un mismo lugar produce la sensación de indefensión que se experimenta durante un sueño. Es precisamente lo involuntario de tal repetición lo que nos parece siniestro, imponiéndonos la idea de una fatalidad ineludible.⁷⁴ Del mismo modo sucede con el parecido entre el doble y el individuo. Pues aunque paradójico, es aquello que nos parece más conocido lo que despierta en nosotros tal impresión sospechosa. Por consiguiente, lo siniestro no corresponde a lo enteramente desconocido, pues de otro modo todo lo nuevo nos causaría esa sensación. Sino que, **lo siniestro nace cuando algo que es ordinario en la vida psíquica, por causa de la represión se vuelve extraño.**⁷⁵ En tales condiciones, la sombra cumple con todos los requisitos para convertirse en una doble siniestro, todo depende de las circunstancias psíquicas de quien la proyecta. Pero sobre todo si ésta se muestra independiente, del mismo modo que si un brazo o una cabeza cercenadas se movieran por sí mismos. Pues uno supone que dicha anormalidad depende de la voluntad de ciertas fuerzas del mal; noción que tanto la superstición como la fantasía literaria han impreso en el imaginario colectivo.

La sombra como doble siniestro asume la posición del *Hugr* pero con una mayor complejidad psíquica. Como si en ella se concentrara esa fuerza activa de la persona que la proyecta y ésta literalmente actuara sobre todo en lo que se posa. En dicho caso la sombra activa no solo implica un tono siniestro, sino

⁷³ Sigmund Freud, *op. cit.* p. 2494

⁷⁴ Nota: “...la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición compulsiva,(...) que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco...”
–*Ibid.* p. 2496

⁷⁵ Nota: “...todo *afecto* de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia,(...) lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro...”
– *Ibid.* p. 2498

además un poder que va más allá de lo ordinario. Artaud reconoce esta energía anímica cuando se refiere a la “...fuerza vital contenida y adormecida en todas las cosas, que no se dinamiza por la mera contemplación de las formas en su pura exterioridad...”⁷⁶ Para Artaud, los objetos enmarcados en esta condición son *totems*. Puesto que estos funcionan efectivamente como el envase de su propia ‘alma’. Sin embargo dicha alma no tiene otro modo de exteriorizarse, sino es a través de la sombra. La cual es solo un medio a través del cual dicha fuerza ajena puede manifestarse.⁷⁷

Algo hay en el doble que ha asegurado su permanencia a través de los tiempos. Ya los pueblos primitivos creían que el reflejo de alguien en el agua no era un simple efecto óptico, sino que ahí detrás era la propia alma la que se observaba. Del mismo modo que diversos ejemplos de la literatura reciente recurren al motivo del reflejo del espejo en donde es el *doppelgänger* quien mira desde el ‘otro lado’, como en *Las puertas del cielo* o en *Una flor amarilla* de Cortázar.⁷⁸ Pero sin duda es el relato de Narciso en donde se fragua el problema del doble y el reflejo. La estructura de este relato propone el tránsito entre un hallazgo y un fin, en donde aquello que se encuentra se torna inaccesible. O haciendo justicia a la noción freudiana: siniestro.

El grabado de Antonio Tempesta, *Narciso mirándose en la fuente* (1606) [Fig.6] propone un caso singular en donde se da un insólito choque entre la sombra y el reflejo,⁷⁹ tornándose la primera negativa frente al otro. Esto, según Lacan porque la persona que mira identifica por lo general al Yo con el reflejo, “...mientras que la sombra se refiere a la identificación del otro.”⁸⁰ El grabado ilustra exactamente el instante en el que Narciso al observarse se enamora de aquello que ve. Según el relato asentado en *La metamorfosis* de Ovidio, Narciso ante la primer impresión de su reflejo en el agua, “Se extasía a sí mismo y (...), se admira de todo lo que le hace admirable. Se desea a sí

⁷⁶ Antonin Artaud, *op. cit.* p. 11

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Nota: En estos relatos se establecen a partir de juegos de palabras nexos entre la reflexión y un doble, “Como la falsa realidad expresada en «Satarsa», el espejo, o la reflexión del otro, es a la larga ilusorio por ser decisivamente equivocado.”

–Joseph Tyler, *Speculum, spectrum y otras reflexiones alucinantes sobre el doble en Julio Cortázar*. En: *Semiosis*, Tercera época Vol. II, julio - diciembre del 2006. Ed. Instituto de Investigaciones Lingüístico Literarias, Universidad de Veracruz. Disponible en: <http://www.uv.mx/semiosis/pdf-semiosis/numero-4/semiosis204.pdf>. p. 53

⁷⁹ Nota: Resulta inusual para la época que en esta obra se de un contacto visible entre la sombra y el reflejo. Especialmente considerando que su valor *positivo*-negativo se sustenta tanto en sus implicaciones psíquicas, como en sus diferencias como fenómenos ópticos

⁸⁰ Victor I. Stoichita, *op. cit.* p. 35

mismo sin saberlo (...) y a la vez que enciende, arde...”⁸¹ En este relato Narciso pasa del desconcierto natural ante algo que se aproxima a una aparición, al asombro y a la contemplación por causa de la belleza de la forma de aquello que ve, que de inicio es un ‘otro ajeno’. Pues de otro modo, su arrebatamiento no lo conduciría a tratar de asir con sus manos esa apariencia. De modo que Ovidio acaba por explicarle que el reflejo no es sino una ilusión incorpórea (*spesine corpore*), literalmente diciendo: “...esa sombra que estas viendo es el reflejo de tu imagen.”⁸² Nótese cómo en tal afirmación se emplea sombra en favor de ilustrar la condición inasible y efímera del espejismo en el agua.

A diferencia de la mayor parte de las representaciones de este pasaje, el grabado de Tempesta no evita la sombra. Muy por el contrario, la hace protagonista en la escena. De un modo teatral y fiel a las minucias del relato, la sombra de Narciso recorre en este grabado el camino completo de la sombra representada que es también el camino de la imagen. Pues nace del cuerpo y se yergue, mas cuando está a punto de consolidarse como ese ‘otro ajeno’ y acaso siniestro, el poyo de la fuente termina y la proyección se exorciza como reflejo; ilustrando literalmente la expresión: ‘la sombra de la imagen’. Tal camino de la sombra expone plásticamente cómo aquello que inicia como una tensión de lo extraño (como la imagen expresiva y el doble), concluye en una figura acabada, apropiada, objetivizada por el sentido pese a su condición etérea (como el objeto expresivo y el Yo). Es decir, la sombra como metáfora de la imagen es en sí la distancia entre el Yo y el ‘otro propio’, que en palabras de Nicol corresponde al **prójimo**. Una distancia que por más que se reduzca no puede disolverse. Narciso y su reflejo, no solo ilustran lo que la sombra como imagen es, sino que además lo que Tempesta stampa en su viñeta es la sombra como expresión en su sentido más esencial. Pues si la sombra y el reflejo han de transmitir algo en este pasaje es sustancialmente esto: “Expresamos por nostalgia y esperanza. (...) el ser insuficiente desea reunirse consigo mismo para completarse y solo puede completarse con el otro, que le es propio y ajeno a la vez.”⁸³ La dialéctica de la expresión se ve aquí dramatizada trágicamente, pues al momento en que Narciso se encuentra con su representación: La imagen no le engaña más, ya no es una sombra, ni es otro; sino para su propia desdicha es él mismo.⁸⁴

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibid.* p. 36

⁸³ Eduardo Nicol, *op.cit.* p. 25

⁸⁴ Victor I. Stoichita, *op. cit.* p. 38

La intensidad expresiva del relato de Narciso debió recorrer un largo camino antes de que Tempesta la abordara. Alberti destaca en su *De Pictura*: “...el inventor de la pintura debió ser ese Narciso (...) [pues] ¿Es otra cosa la pintura que el arte de abrazar así la superficie de una fuente?”⁸⁵ Cuando Alberti dice esto tiene en cuenta que la representación pictórica es y debe generar ante todo una ilusión, una imagen. El artista lo encuentra indispensable, pues en tales términos un dibujo no podrá ser Arte si no rebasa esa condición de mero calco. El pintor medieval está obligado a sumar ‘algo’ a lo que representa, a poner en el cuadro ‘lo que no es como si fuera.’ Quizá Alberti se vio influenciado por Quintiliano, quien en su versión extendida de la fábula de Butades asegura que el simple hecho imitar la naturaleza no constituye un “arte verdadero: el arte se desarrollará sólo por lo que se le añade.”⁸⁶, **transformando ese espacio en un lugar teatral y convincente**. Haciendo ‘aparecer’ ahí mediante las sombras una situación. Alberti, como iniciador ‘oficial’ de la mimesis sacrifica a la sombra y restaura al espejo como la auténtica fuente de las imágenes. Su decisión conduce a la pintura a dos consecuencias inaplazables. La primera es su confinamiento. Pues a diferencia de la sombra, el reflejo establece un límite pasivo; que acaba resolviéndose en la ventana. La segunda es la aprensión de sus actores. Pues éstos pasan de ser *otros* a *prójimos*, lo que en términos de representación equivale a pasar de la silueta vacía de perfil, a la representación frontal con detalles internos. Este cambio en un sentido psíquico condiciona a los nuevos personajes a permanecer descubiertos, diáfanos. A partir de entonces la imagen en el cuadro implicará una constante y eterna batalla entre lo que muestra y lo que se oculta, una danza entre el personaje y su sombra, entre la sintaxis y el símbolo. Integrando como lo hace Alberti, *a propósito* a la imaginación en el proceso mismo de la expresión.

Esta teatralidad de la sombra representada, se da de un modo extraordinario en el fresco *San Pedro cura a los enfermos con su sombra* (1428) de Masaccio. **[Fig.7]** En éste, la sombra no solo se ocupa del volumen sino que recrea un lugar y funciona de un modo semejante al doble como fuerza activa (*Humr*). Con ello la sombra se inserta en el cuadro como un personaje

⁸⁵ *Ibid.* p. 42

⁸⁶ *Ibid.* p. 47

más. Masaccio, fiel a su temática, y apegado a su fuente ilustra el pasaje descrito en el libro de Hechos 5: 12 -15.⁸⁷

En esta obra Masaccio se encuentra con el difícil problema de representar más que una escena, una secuencia. El reto consiste en hacer converger en el cuadro, un conjunto de sucesos encadenados a modo que la imagen abarque toda la narración. De este modo el artista imagina la escena incorporando lo esencial del relato y de los personajes, ubicándolos en un espacio que se beneficia de las recientes aportaciones de la perspectiva. La luz que inunda la escena proviene de la esquina superior derecha, haciendo que los techos y las paredes de los edificios encajen adecuadamente en dicha iluminación. La resolución que Masaccio da a la escena no tiene igual. En el fresco vemos cómo en movimiento, Pedro al frente y Juan detrás, avanzan a lo largo del ‘camino ancho’ descrito en la Carta. Su andar es visiblemente pausado, se les reconoce por las túnicas y las aureolas que adornan sus cabezas. A un costado, se aprecia cómo cuatro enfermos custodian reverentemente el paso del Apóstol mayor. Y en efecto, el milagro parece efectuarse ahí, al momento. Pues justo donde la sombra de Pedro ya ha pasado, los personajes se hallan ya de pie, erguidos y sanados. El de más atrás apoyado en un bastón observa cómo frente a él, el siguiente enfermo da las gracias por el prodigio recibido. Frente a éste, un anciano se reincorpora lentamente justo al momento en que la sombra lo ha tocado. Mientras que en primer plano, el último aún lisiado levanta la mirada como recibiendo con ésta el efecto vivificador de la sombra. Es justo en estos dos últimos en donde se observa con mayor intensidad el accionar de esta Santa sombra. La escena destaca claramente las sombras de ambos apóstoles pese a que el texto únicamente se refiere a la sombra de Pedro como milagrosa. Dicha particularidad resulta importante en el cuadro, dado que en cierto sentido la sombra es el único personaje que reitera su presencia a partir de una no evidente repetición. Haciendo en cierta medida referencia a su condición de doble. Ello provoca que centremos nuestra atención en el momento del *mirabilis* mismo.

Dos personajes más se añaden a la escena. El primero, detrás y a cierta distancia de la comitiva descrita parece corresponder al sumo sacerdote de la

⁸⁷ Nota: “...mediante las manos de los apóstoles continuaron efectuándose muchas señales y portentos presagiosos entre el pueblo, y todos estaban de común acuerdo en la columnata de Salomón. (...) Mas aún siguieron añadiéndose creyentes en el Señor, multitudes de varones así como de mujeres; de modo que sacaban a los enfermos hasta a los caminos anchos y los ponían allí sobre camitas y camillas, para que al pasar Pedro, por lo menos su sombra cayera sobre alguno de ellos (...) y todos sin excepción eran curados.”
—Op. cit. Hch. 5:12 - 15. p. 1351

entonces existente secta de los saduceos, quienes “...se levantaron llenos de celos.”⁸⁸ Masaccio justifica la distancia a la que se encuentra dicho ‘presunto’ sacerdote colocándolo no solo un poco más arriba con respecto a los demás sino también apenas un poco más pequeño, pero solo lo suficiente como para notar sin confusión el gesto de desagrado que contrasta con la solemnidad mística de los apóstoles. Stoichita hace notar que ni Pedro ni Juan recurren al acto de imponer las manos ni bendecir. Incluso la mirada de Pedro parece remontarse a la distancia, reiterando la involuntariedad de sus acciones frente a la Voluntad Divina. Mientras que Juan parece conectar la mirada con el espectador. Este aspecto debe hacerse coincidir con la intención misma de la perspectiva adoptada, pues la ‘calle ancha’ en su dirección acaba por incluir al observador en la escena como esperando también el paso de la sombra sobre sí. Todo ello confirma el papel de ésta en el contexto de las Escrituras. Primero como metáfora ideal de refugio, considerando el sol ardiente de la Tierra Santa (Sal. 121:6). Luego y por ende como sinónimo de abrigo, amparo o protección divinas (Gn. 19:8, Jue. 9:15, Cnt. 2:3). Aspectos con los que sin duda los espectadores del Quattrocento estaban familiarizados, y que enfatizan el poder y la voluntad de Dios sobre la de Pedro.

El personaje que resta es la única visible de las dos columnas que suponen la columnata o pórtico de Salomón, la cual también se integra al conjunto de personajes ubicándose al fondo pero a la cabeza de todos, como acentuando su jerarquía. Pensando en que la intención de Masaccio era acercarse lo más posible al texto bíblico, no es difícil imaginar que ésta correspondía a *Jakín*: la columna de la mano derecha.⁸⁹ Entenderla como personaje supone primero reconocerla como monumento conmemorativo sinónimo de sostén.(Job 9:6, 2Sam. 18:18). Y luego en un ejercicio de sustitución, transponerla como un *colossos* que se erige como símbolo del linaje de David, el cual converge en la persona de Jesucristo,⁹⁰ quien es el sostén mismo de la iglesia, *ergo* quien actúa a través de Pablo en la escena.

Pero aún más sorprendente resulta descubrir que con esta columna, Masaccio le otorga cardinalidad a su escena. No tanto por su ubicación en el

⁸⁸ *Ibid*, Hch. 5:17, p. 1351

⁸⁹ Nota: Una de las columnas que enmarcaban la entrada al Templo y que según la tradición estaba cubierta de plata gris, pues representaba aquella columna de humo, que junto con la de fuego, protegieron y guiaron a Israel durante sus años en el desierto (Ex. 13:21)

–*Ibid*. 1Re. 7:21, p. 452

⁹⁰ Nota: Pensando que el linaje es el eje fundamental del legítimo derecho de Jesús como verdadero hijo de Dios y sostén de la fe cristiana como herencia.

– Ro Willoughby, (ed.) *Estudio devocional de la Biblia Certeza*. Ed. Certeza Argentina. BB.AA: 2009. p. 271

cuadro pero sí porque de acuerdo con el registro bíblico que describe la orientación tanto de la columna como del templo en general,⁹¹ es posible de manera aproximada calcular la hora, posición, dirección y época del año que sugiere la escena. Pues haciendo una lectura detenida de las sombras plasmadas y tomando a ésta casi como un gnomón podemos advertir que la iluminación sugerida por el artista es coherente con una real solar. Dicho aspecto aunque parece ser una coincidencia, muestra el esfuerzo del artista por integrar esta escena a lo real. Y por ende muestra cómo Massacio sabía del “...doble origen (sagrado y científico) del efecto de la sombra”⁹², y del sistema de proyección perspectiva en general. Logrando conjugar con gran maestría el carácter religioso de la escena y los preceptos de la óptica y la astronomía de su tiempo. Sin duda: “Con Masaccio (...), la sombra proyectada se convierte en el atributo de la pintura en perspectiva y en la **prueba de la realidad** de cualquier cuerpo que se interpone ante una fuente de luz.”⁹³

Filippo Lippi por su parte, presenta hacia 1440 un díptico que tiene como tema la *Anunciación*. [Fig.8] En éste de nuevo el diálogo figurado entre sombra y columna es constante y repleto de referencias simbólicas. En esta obra también conocida como Díptico Frick, la sombra se conduce en la escena, tal como lo haría una aparición o la personificación de un poder. Al tiempo que el protagonismo simbólico de la columna se vuelve el eje visual y literario del relato. En concordancia con el texto que inspira este fresco,⁹⁴ la importancia del linaje de Cristo es por mucho el motor de todo el relato. (Mat. 1:1 -18, Jn. 8:14), Pues apenas un versículo antes del diálogo entre Gabriel y la Virgen María, se advierte la condición de José como ‘varón de la casa de David’ (Luc. 1:27), aspecto que resulta definitorio. Al igual que en el caso de Massacio, en esta obra toca a Lippi encontrar el modo resumir una

⁹¹ Nota: Según tal registro tanto la entrada (al frente del patio interior) como las columnas que la custodiaban, apuntan al Este. Alineándose el Templo de Este a Oeste y quedando sus entradas exteriores a los costados, una al Norte y otra al Sur.

–*Op. cit.* 1Re. 7:13 -22, pp. 451 - 452

⁹² Victor I. Stoichita, *op. cit.* p. 60

⁹³ *Ibid.* p. 70

⁹⁴ Nota: “Y cuando [el ángel] entró delante de ella, dijo: Buenos días, altamente favorecida, Jehová esta contigo. Pero ella se turbó profundamente por el dicho (...) De modo que el ángel le dijo: no temas María porque haz hallado favor con Dios; y mira, concebirás un hijo en tu matriz y darás a luz un hijo, y haz de ponerle por nombre Jesús. Este será grande y será llamado Hijo del Altísimo; y Jehová Dios le dará el **trono de David su padre**. (...) Pero María dijo al ángel: ¿Cómo será esto, puesto que no estoy teniendo coito con varón alguno?. En respuesta, el ángel le dijo: Espíritu santo vendrá sobre ti, y **poder del Altísimo te cubrirá con su sombra**. Por eso, también, lo que nace será llamado santo.”

–*Op. cit.* Luc. 1:29 - 35

secuencia de eventos en una instantánea. Pero a diferencia de aquella, en ésta la escena habla menos de lo que físicamente sucede, que de lo que se habla. De modo que el reto consiste en traducir visualmente el diálogo en sí, haciéndonos testigos del momento en que las palabras del ángel sobrevienen en acto.

Aunque bien puede admitirse que la intervención de la sombra en este dialogo puede entenderse como: –No temas, el espíritu de Dios vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te protegerá. Stoichita sugiere otra interpretación en donde la expresión ‘la virtud del Altísimo’ concuerda con el vocablo *episkiazein*, el cual se concibe como una fuerza vital, cosa que conduce a la sombra a nuevamente vincularse con aquella idea de *Humr*. Si bien Stoichita entiende el pasaje desde un enfoque en donde la sombra actúa como energía fecundadora. “Sería pues la virtud mágica del Altísimo la que habría dejado a María en cinta.”⁹⁵ Lo más probable es que Lippi se viera movido a adoptar como guía para su representación a *La leyenda dorada* de Jacobo de Vorágine,⁹⁶ en la cual se explica de que modo deben ser entendidas las palabras del mensajero, en favor de la fidelidad de la imagen con respecto al pasaje.

Echando una ojeada al fresco se advertirá que esta obra describe una especie de pórtico de tres columnas. De éstas, una se encuentra justo a la mitad dividiendo la escena en dos partes. Del lado izquierdo se halla el ángel Gabriel y del derecho María, la sombra y la paloma. La luz proviene del ángulo superior derecho del cuadro y aunque la pilastra central divide el espacio, la luz en la escena es homogénea en ambos paneles, lo que indica claramente una continuidad espacial. El interés de Lippi por conferirle cierto realismo a la escena lo llevan a construir una proyección del espacio y a intentar que la iluminación sobre ambos personajes sea coherente con la lógica óptica. Así lo evidencia la sombra del ángel proyectada en el piso. Esta indica que aquello que se presenta a María no es una visión o delirio, sino efectivamente una presencia. Dicho de otro modo, la sombra de Gabriel en términos de *luminosidad* es el rasgo que permite admitirlo como genuino en la visitación. Nótese que si bien tal sombra se orienta hacia la Virgen, su alargamiento no es tan extenso como para irrumpir en el espacio de ésta. Este confinamiento de la sombra del mensajero se acentúa más con el juego de columnas. Pues tiene como propósito

⁹⁵ Victor I. Stoichita, *op cit.* p. 71

⁹⁶ Nota: Entre otros aspectos De Vorágine destaca: “También eso de que le cubrirá con su sombra pudiera tener significado: El evitará que se produzca en ti movimiento alguno de concupiscencia”
–*Ibid.* p. 81

(tal como lo instituye De Vorágine), acentuar que “...la Encarnación se produjo sin contacto de ningún género entre el mensajero y la Virgen.”⁹⁷ De ahí el visible alejamiento entre ambos personajes. No así con la sombra del muro de María. En cuanto a ésta, Lippi la representa de pié ligeramente de lado, sin la recurrente la ‘silla de oro’ presente en otras representaciones. El artista parece interesado en recrear un momento cotidiano, sugiriendo sorpresa dado lo imprevisto de la Visitación. La mano en el pecho parece indicar el ‘temor’ del que se habla en las Escrituras, aunque lo más probable sea el ademán que señala la obediencia de María, como aceptando la comisión.⁹⁸ Para Stoichita, la sencillez de la escena tiene como fin subrayar la atención en la sombra detrás de la Virgen, como una prueba ‘física’ de la fuerza de Dios que recae y se extiende en forma de luz, al tiempo que el Espíritu Santo viene sobre ella en forma de paloma. “La aceptación que marca el proceso preciso de la Encarnación ha ocurrido ya: La virgen ha abierto su manto, su vientre se expone a la acción de la virtud divina”⁹⁹ y la sombra del muro, no es ya la de ella sino la del Altísimo que se halla literalmente cubriéndola. Haciendo de la luz, la prueba ineludible del prodigio. Y de la sombra un nuevo y completo personaje, un otro, que es ya *próximo* y enteramente ajeno a la vez.

.4 Sombra y simulacro.

La noción de sombra desde la perspectiva de un otro ajeno es habitualmente recuperada para hacer de ésta un personaje peligroso y extraño. Alguien que no se encuentra en la escena ‘por invitación’ sino que irrumpe en ella con un fin oculto, que eventualmente se hace manifiesto. En muchos de los casos dicha condición emerge de la literatura para luego insertarse en el cuadro ya como personaje teatral o plástico.

Tal es el caso del Hamlet de Inarco Celenio, quien en su traducción (trad. 1798)¹⁰⁰, designa al espíritu del padre asesinado del protagonista como *La sombra*

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Nota: “El gesto de llevarse la mano derecha al lado izquierdo del pecho -al corazón- indica no solo pío respeto, sino también una declaración de intenciones que ha de ser mantenida como cuestión de honor...”
–*Caballero de la mano en el pecho*. En: Museo Nacional del Prado Enciclopedia, (publ. septiembre 2010).
Disponible en: <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/caballero-de-la-mano-en-el-pecho-el-el-greco/>

⁹⁹ Victor I. Stoichita, *op. cit.* p. 82

¹⁰⁰ William Shakespeare, *Hamlet: Traducida e ilustrada con la vida del autor y notas críticas por Inarco Celenio*. Ed. Juan Antonio Ríos Cataralá. Disponible en: <http://www.librosgratisweb.com/pdf/shakespeare/hamlet.pdf>. p. 15

del Rey. Éste se aparece primero a los guardias, Francisco, Horacio y Bernardo, y después al mismo príncipe con el fin de revelar el misterio de su propia muerte. La equiparación entre sombra y espíritu que el traductor propone parece situar a la sombra en desventaja expresiva con respecto al objeto que la proyecta; no obstante recrea la ilusión de acercarnos a lo esencial de la expresión del objeto proyectado, que en este caso es el espíritu del Rey. O más exactamente, ese indeterminado ente que porta la verdad, no como una ilusión sino nuevamente como una presencia. Es a diferencia de los vivos, quien en su condición de espíritu no sólo no puede mentir, sino que exige venganza. Frente a la indeterminación moral de éstos, la sombra se erige a la vez como el juez y la prueba del pecado, el cuerpo del delito. Éste a diferencia de los vivos se ha desprendido de todo excepto de su clamor de justicia. Esta sombra, más que un alma es eso que frente al cuerpo desintegrado y devuelto al polvo, permanece hasta que su cometido se cumpla. Generando en su expresividad una tensión tal que lo hace sobresalir de entre los demás personajes. La *sombra del Rey* es ya la imagen omnipresente de un *otro*, un personaje de voluntad propia y faz siniestra que en su intensidad se instaura como el eje de la tragedia.

Si bien ‘la sombra del Rey’ no busca satisfacer un interés ‘maligno’, su condición nos acerca sin duda a la sombra siniestra. Pues ella no sólo impone un propósito, sino que lo hace aún en contra de sus victimarios y detractores. En dicha circunstancia, este fantasma se ubica por encima de la escena misma, abarcándolo todo. Su condición de *dopplegänger* es irrefutable, sin embargo su destino la hace distinta. Pues a lo largo de la obra se convierte en *voyeur*, “...no solo es el yo que es mirado quien pierde su identidad bajo la mirada, sino que el que mira y que también se pone fuera de sí, se multiplica en su mirar.”¹⁰¹ El que mira entonces es ya más que un doble, un simulacro. Éste rebasa a la idea de simple copia o de mera ‘otredad’ apenas sugerida en *La Anunciación* de Lippi, o el *San Pedro...* de Masaccio, en donde ciertamente se halla personificada, pero de un modo pasivo. Y aunque Stoichita emplea este concepto cuando en ocasiones se refiere al *Narciso* de Tempesta. No basta que la sombra semeje a la persona que la proyecta, proyectando su duda de manera velada. Pues el simulacro actúa de forma independiente, se transforma formalmente en un otro amenazante, o incluso, como *La sombra del Rey*, se desvincula de su productor para erigirse autónoma.

¹⁰¹ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*. Ed. Paidós (Surcos). México: 2005. Trad. Miguel Morey. p. 328

Deleuze circunscribe al simulacro a partir de la idea de copia. Como en una relación amorosa, “Las **copias** son poseedoras de segunda, (...), garantizados por la semejanza; los **simulacros** están como los falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud, y poseen una perversión y una desviación esenciales.”¹⁰² Desde una dialéctica platónica, Deleuze divide en dos el ámbito que abarca la *imagen-ídolo*, separando por una parte a las *copias-íconos* y por otra a los *simulacros-fantasmas*, dicha división tiene una gran cercanía con nuestra noción de sombra representada en su posición de imagen expresiva. Modelo que por cierto muestra cómo Platón siempre buscó asegurar el triunfo de las *copias-íconos*, en retribución a su reverente sujeción a ‘aquello’ que les precedía expresivamente; mientras intentaba suprimir a los *simulacros-fantasmas* basados siempre en la desemejanza, “encadenándolos al fondo” para evitar así su incómoda intrusión. Esta predilección nos conduce a entender por qué Alberti y sus sucesores, bajo la platónica mirada del reflejo (como copia), buscaron sustentar el sentido de las representaciones artísticas desde una mimesis que derivó en un alejamiento inofensivo, transparente y controlado de la representación.

La distancia de la copia frente al simulacro es también la distancia entre aquella sombra meramente mimética y la sombra simbólica. Sobre todo cuando ésta transgrede el modo en que se relaciona con aquello que la proyecta en la escena (literaria, teatral, o pictórica). Esta transgresión no se da meramente en la apariencia. Pues Deleuze, desde un enfoque platónico explica: “la semejanza no debe entenderse como una relación exterior: no va tanto de una cosa a otra como de una cosa a una *Idea*, puesto que es la *Idea* la que comprende las relaciones y proporciones constitutivas de la esencia interna.”¹⁰³ Para ejemplificar este concepto, supongamos que tenemos una silla de madera blanca de cuatro patas y respaldo simple y a su lado una silla con ruedas, base giratoria y acojinados negros. Aquí podemos decir que ambas son semejantes, pues en ambas reconocemos un conjunto de elementos comunes, de los cuales sus aspectos más destacados coinciden con el propósito de una función. Y que por sus relaciones intrínsecas determinamos como la *Idea* de silla. Así ambas son /sillas/ y por lo tanto son semejantes. Por el otro lado un simulacro, pese a su parecido aparente siempre actúa de un modo distinto. Como si empleara tal similitud para anular

¹⁰² *Ibid.* p. 298

¹⁰³ *Ibid.* p. 299

la fuerza de aquello con lo que se compara. En este sentido, la sombra del Altísimo sobre la Virgen anuncia ya un simulacro, pues aunque ésta sigue siendo a los ojos de la óptica del cuadro una sombra-copia (que ingenuamente podemos interpretar como la sombra proyectada de la Virgen), no es sino verdaderamente ‘la sombra del Altísimo’ en la medida en que se parece más a la *Idea* que se origina de la interpretación. Siendo ésta tan intensa que acaba por hacer retroceder la semejanza aparente. Por consiguiente puede sin temor afirmarse que “La copia es una imagen dotada de semejanza, **el simulacro es una imagen sin semejanza.**”¹⁰⁴ En el mismo sentido la sombra simulacro reniega de su fuente, como apoyándose primero en ésta para después atentar contra su propio soporte. Por ello ¿qué mejor imagen sin semejanza que una sombra sin dueño?

Una sombra sin dueño no implica en todos los casos un ‘separamiento físico’ basta ya el simple desacato, como si la sombra únicamente se sirviera del personaje que la emite, para su ocultamiento y protección. Trastocando radicalmente el contenido simbólico de los actuantes. Es decir convirtiéndose el cuerpo, la conciencia, lo moral, **en la sombra (como refugio) del simulacro mismo**, perpetrando paradójicamente su amparo. Como si para expulsar a tal sombra-fantasma haya necesariamente que violentar al cuerpo sin culpa que la proyecta y guarece. Éste es el caso de *El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*. Aquí vale preguntarnos ¿Hasta qué punto Jeckyll se encuentra exculpado de dejar gestar y guarecer en su interior a Hyde? Por un lado, Robert Bly aboga por la inocencia del Dr. Pues en el cuento de Stevenson, el personaje va desarrollando una personalidad paralela que un día aparece ante nuestros ojos como si se tratara de ‘otra persona’, todo ello a consecuencia de negar la existencia de aquello que supone el conjunto de las experiencias y deseos reprimidos inconscientes.”¹⁰⁵ La historia parece sugerir una analogía del estricto puritanismo y moralidad victoriana, enfrentada a la cruda realidad social de la época y de sus repercusiones sociales y psíquicas. Podemos entender cómo al hallarse al borde de un proceso de represión mental tan intenso del que no se tiene control, basta cualquier pretexto para que en el personaje, Mr. Hyde se haga manifiesto. Con gran acierto empleó Stevenson el apellido que suena a *hide* (escondido) para ilustrar la muy peculiar condición de este doble.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Connie Zweig y Jeremiah Abrams, *Encuentro con la sombra: El lado oscuro de la naturaleza humana*. Ed. Kairós, Barcelona: 2008. Trad. David González y Fernando Mora. p. 11

En contraste, el Dr. D. Patrick Miller considera que Jeckyll pese a su aspecto afable y estricta integración a su sociedad, jamás fue una persona ‘naturalmente’ buena.¹⁰⁶ Para Miller detrás de cualquier caso de personalidad múltiple se halla la sombra manifestándose en oposición al ego. Desde lo psicológico, es natural pensar que en lo reprimido se encuentra una gran cantidad de energía estancada equivalente a la energía que se exprime durante los actos conscientes. El problema está evidentemente en que cuando el simulacro se dispara, con ella explota toda esa cantidad de energía de un solo golpe, dando paso a un comportamiento fuera de control, que puede derivar en ira, egoísmo o una sexualidad desbordada. Es por ello que para Miller “...la negativa del ego a comprender y a aceptar la totalidad de nuestra personalidad es más responsable que la misma sombra en la etiología del mal. (...) La sombra se convierte en algo dañino porque el ego proyecta su propio mal sobre ella.”¹⁰⁷

Lo que este caso sugiere es básicamente que la sombra simulacro no miente, sino es el ego el que lo hace, tal como se ilustra en la pintura *Los orígenes del realismo socialista* (1982) de los artistas soviéticos Komar y Melamid [Fig.9]. En ésta y ayudándose del título; puede fácilmente identificarse una escena que no sin cierta ironía recupera la fábula de Plinio. Pero en lugar de ser el amante de la hija de Butades quien posa para el *eidolon*, es la figura de Stalin quien cómodamente sentado y visiblemente complacido se deja retratar por una musa parece simbolizar el discurso socialista. La fecha del cuadro enmarca claramente la intención de la escena: pues ésta se realiza al ocaso de un decadente socialismo que rondaba sus últimos años. En ella, los autores luciendo una sobresaliente sutileza cuidan que el simulacro realmente se ajuste al modelo. Aludiendo sarcásticamente a los principios estéticos de esta corriente. La cual según Stoichita “...promovía una concepción de la imagen como copia estricta y fiel de la realidad. Cualquier desviación (...) era merecedora de las más severas represiones por parte del poder.”¹⁰⁸ Stoichita nota no solo un particular acercamiento a la fábula, sino especialmente a la obra de Eduard Daege *La invención de la pintura* (1833), [Fig.10] de la cual es inobjetable el parecido e inspiración.

¹⁰⁶ Nota: “Jeckyl anhelaba en secreto ser Hyde pero nunca quiso desprenderse de la máscara social con la que se había ocultado de la sociedad (...) cuando el brebaje le transformó en su sombra y le permitió que ésta saliera a la superficie creyó haber encontrado la respuesta perfecta a su problema, pero entonces era tarde porque su deseo de ser Hyde era ya más fuerte que él.”

–*Ibid.* p. 15

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ Victor I. Stoichita, *op. cit.* p. 139

Lo que Komar y Melamid consiguen en su obra es asombrosamente cercano a lo que Lippi logra en su *Anunciación*, pues ambos toman ventaja de aquello que se supone a primera vista como una antítesis. En el caso de Lippi, la física frente a la mística; en el caso de los rusos, aquello que supone un periodo de represión, a favor de la crítica del mismo. Pues “Al revelar el carácter “primitivo” del realismo socialista, indican que el responsable de este carácter es el propio personaje retratado y que este arte ha podido generar únicamente una sombra: la del propio Stalin.”¹⁰⁹ Así el Dictador puede engañar, pero su sombra lo desmiente. Porque ésta ya no es una copia sino un simulacro; un fantasma que aprovecha el parecido para reclamar venganza, como lo hace ‘la sombra del Rey’. En esta obra la sombra se convierte en siniestra porque es Stalin quien proyecta su propio mal sobre ella. Alrededor del protagonismo de este simulacro-fantasma, los artistas introducen otros elementos que descartan cualquier interpretación extraña. El que la musa, a diferencia de la pintura de Daege, reproduzca el contorno del tirano con la mano izquierda, tiene una carga evidentemente política. “...la mano izquierda es la que practica un arte de *izquierdas*, pero también la que desvela el verdadero carácter de las cosas”¹¹⁰ de ahí el aspecto fatídico y condenatorio de este contorno revelador. Si bien para Lippi, la sombra proyectada era la santa ‘sombra del Altísimo’, para Komar y Melamid, la sombra proyectada es la temible sombra del psiquismo colectivo que acaba por concentrarse en los pogromos estalinistas.¹¹¹ Del mismo ésta es ya un simulacro de aquella pintura de Daege, puesto que pese a su parecido ha perdido toda identidad con respecto a su inocente predecesora.

Cuando la sombra alcanza ese estadio de separación, ésta no solo se torna libre sino que cobra tributo a aquel quien la proyecta, tomando de tal la apariencia y apropiándose de lo esencial y verdadero en éste. Dejándolo ya como un cascarón vacío sumido en una situación de insuficiencia que le obliga a ir detrás de ella para intentar recuperar aquello que le fue robado. Lo cual parece insinuar que pese a su independencia, el simulacro no solo sigue manteniendo una semejanza con aquello de lo que ya no depende, sino que por causa de tal alejamiento este parecido se intensifica. Al respecto, la

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 142

¹¹⁰ *Ibid.* p. 143

¹¹¹ Nota: Miller advierte: “...en los momentos decisivos Dios está siempre del lado de la sombra, no del ego, ya que la sombra (...) se halla mucho más próxima al impulso creativo.”
—Connie Zweig y Jeremiah Abrams, *op.cit.* p. 15

dialéctica fundamental que sostiene al simulacro enuncia que “sólo lo que se parece difiere, sólo las diferencias se parecen.”¹¹² Deleuze compone con esta afirmación dos modos de abordar la apariencia, el primero parte desde la copia-ícono, en el cual a partir de la similitud podemos encontrar la diferencia. La segunda parte del simulacro-fantasma, en el cual el parecido es consecuencia de la diferencia. Esta última expone a la apariencia libre de jerarquías, es decir iniciando su proceso en la diferencia y encontrando parecidos a partir de las discordancias. El encuentro con la semejanza desde esta óptica, requiere un proceso de observación que va ‘como revelando’ los ocultos puntos de encuentro entre ambas entidades. Tal perspectiva no permite la devaluación de la sombra frente al personaje, muy por el contrario, “...oculta una potencia positiva que niega el original...”¹¹³

En consecuencia, cuando la sombra simulacro se libera, se expone en toda su potencia, pues ya no depende de las restricciones de aquel *otro* para ser. Y con ello su situación expresiva se intensifica. Pues “Muy lejos de los objetos de los cuales emanan y con los que han perdido toda relación directa, forman esas grandes figuras autónomas. Su independencia las hace otro tanto más cambiantes; se dirían que danzan y hablan, que modifican su tono y sus gestos al infinito”¹¹⁴ Esto pone al *Hombre* y al *Lobo*, al *Dr. Frankenstein* y su monstruosa creación, a *Bruce Banner* y a *Hulk*, en una misma plataforma cancelando cualquier subordinación. En donde ambos polos se hayan presentes y no queda más que abocarse en la tensión que se genera en el límite entre uno y otro, ambos a una misma distancia. Del mismo modo entre la sombra y el personaje, “La semejanza subsiste, pero es producida como el efecto exterior del simulacro en cuanto se construye sobre las series divergentes y las hace resonar.”¹¹⁵ Dicha condición que Deleuze llama *la inversión del platonismo* constituye en esencia la redención de la sombra frente al espejo, pues éste se rompe al no poder sostenerse más como modelo.

En cuanto se sitúan a la misma altura a la sombra y al personaje se entiende claramente cómo cualquier poder que atenta contra aquella subordinación tradicional es interpretado como sedicioso. “Una vez que se ha producido el cambio profundo que lleva a la demonización de la sombra, la representación occidental va a explotarla al máximo para visualizar lo

¹¹² Gilles Deleuze, *op. cit.* p. 304

¹¹³ *Ibid.* p. 305

¹¹⁴ *Ibid.* p. 320

¹¹⁵ *Ibid.* p. 305

negativo.”¹¹⁶ En el vampiro, el espejo no se rompe literalmente sino que su contenido se evapora. Este aspecto del personaje proveniente del folklore se inserta naturalmente en la tradición literaria y el cine. Por ello *Dracula* no tiene reflejo. Esta cualidad sitúa al monstruo no en el extremo sino en el centro. El mismo es ya la tensión que se origina entre el reflejo y la sombra, entre el Yo y el doble, entre lo sagrado y lo diabólico, entre sí mismo antes y después de su perversa transformación. Van Helsing expresa tal posición intermedia cuando lo llama ‘no vivo’, dado que tampoco se le puede concebir enteramente muerto. La indefinición fantasmal del vampiro subyace en el problema del alma y la tradición identifica a ésta con el reflejo. Por ello no es raro escuchar decir que el vampiro no lo tiene, justo porque no tiene alma. Mas ésta no se ha alejado con la sombra, sino que más bien ha sido capturada por el mal personificado.

Este juego de extremos acaba por ubicar al vampiro entre lo moral y el inconsciente reprimido.¹¹⁷ Pues se entiende que éste, despojado de toda consideración acecha a su víctima, presa del hambre de su sangre; la cual actúa como un sustituto temporal de la fuerza vivificante que proveía el alma.¹¹⁸ Por su parte, la sombra que el vampiro proyecta es la contraparte de su reflejo. La presencia de ambas supondría un equilibrio, sin embargo la ausencia del reflejo obliga a la sombra a actuar como simulacro. No es que la sombra se crezca, sino que antes como en el relato de Stevenson, se hallaba constreñida pero latente y al desaparecer tal equilibrio da la impresión de ser más amenazadora de lo que en realidad es. Así como para el Dr. Patrick Miller, Jeckill guarda en sí una maldad inherente; Miguel García asegura que Lucy Westenra no sucumbe a los colmillos del Conde por mera debilidad de espíritu, sino porque en ella se encontraba ya, aunque dormida esa predisposición hacia el *otro*.¹¹⁹ La naturaleza del vampiro reproduce la oposición entre copia y simulacro ejemplificando claramente la ya comentada ‘inversión del platonismo’. Pues mientras que para Van Helsing esta condición

¹¹⁶ Victor I. Stoichita, *op. cit.* p. 142

¹¹⁷ Nota: “...en la variante ideológica positivista ese ‘otro’ que habita en nosotros no es el fondo oscuro del alma romántica (...); el ‘otro’ es por tanto la sublimación de lo corpóreo (el ‘ello’), lo animal elevado a la categoría de ‘divinidad’, peligroso porque impide la actuación de nuestra racionalidad (el ‘yo’) y las rígidas normas morales de la sociedad victoriana (el ‘Super-Yo’).”

–Miguel García, *El hambre del ‘otro’ o la sombra del vampiro*. En: Paradigma, revista universitaria de cultura. Num. 7, (publ. 2009) Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2997379>. p. 13

¹¹⁸ Nota: Dice Van Helsing: “Si ella sigue viviendo como no-muerta, perderá cada vez más sangre y con el poder que ella ejerce sobre ellos, la buscarán todavía más.”

–Bram Stoker, *Dracula*. Ed. Editores Mexicanos Unidos, México: 2007. p. 398

¹¹⁹ Miguel García, *op. cit.* p. 9

supone una corrupción, para el Conde significa una liberación, un despertar de los instintos. Mientras que para Van Helsing el hombre es el arquetipo, para el vampiro no hay *Ideal* posible. En tal condición la sombra prescinde del reflejo, como el mal del bien. Una vez anulada tal dicotomía, al alma no le queda sino funcionar como moneda de cambio. Ello parece traslucirse en la expresión de Van Helsing: “...cuando esta *no-muerta* descansa como una verdadera muerta, el alma de la pobre joven a quien amamos volverá a ser libre.”¹²⁰ Lo que significa que el alma de la joven dejará de estar a merced de fuerzas demoniacas.

El vampiro es un *otro* que a fuerza de anular al hombre a base de actos pulsionales se ha convertido en un simulacro completamente distanciado de aquello que le hacía ‘un alma civilizada’. Igualmente su sombra es un *otro* que a fuerza de extenderse ocupa el espacio que el reflejo ha dejado. La existencia nocturna a la que el vampiro está condenado incrementa el efecto amenazante de su sombra. Sin el alma como su conexión última con Dios el monstruo está encadenado a su sombra. Conjurar tal encadenamiento implica exponerlo a la luz. Trágicamente, la muerte de su sombra es su propia muerte y a la vez su liberación. Lo que el autor logra en su novela es literalmente ‘delinear el contorno’ de un personaje basado en la ausencia. Su aire detectivesco auxilia a Van Helsing a construir apenas una imagen del vampiro a partir de documentos, evidencias y raptos; pero solo hasta el final establece un enfrentamiento directo con la presencia del Conde. Este cara a cara es justamente contra el vampiro, no obstante su sombra es ya demasiado grande como para no infundir terror. Es por ello que en palabras de García “El conde nunca habla directamente, pues de otro modo no sería lo que es, una sombra.”¹²¹

En el cine, la figura del vampiro acompañado de su sombra ha alcanzado una variedad y retórica que difícilmente hubiera podido construirse de otro modo, dado que lo que ésta perfila es aquello que ya se sugiere desde la literatura: **la sombra de una sombra**. De entre muchos es quizá F. W. Murnau quien logra resolver en *Nosferatu* (1921) dicha retórica del vampiro. Su capacidad sintética permite destacar un fotograma de entre todas las secuencias de su filme, **[Fig.11]** el cual a su modo descubre lo

¹²⁰ Bram Stoker, *op. cit.* p. 398

¹²¹ Miguel García, *op. cit.* p. 13

esencial del vampiro y su sombra.¹²² En ésta se puede ver un muro en donde la figura proyectada del monstruo parece ir subiendo una escalera. Notemos que dicha sombra ocupa una gran parte de tal muro, el cual semeja una verdadera pantalla libre de cualquier objeto que pudiera reducir la grandilocuencia de la proyección. Su monstruoso y deforme protagonismo es evidente. Evocando a Lavater, buena parte de su fuerza amenazadora radica en el perfil, otra vez reducido a la relación entre la nariz y la frente, como haciendo visible el interior de su psique. En su densidad, esta es una sombra actuante que avanza, no se reduce a la mera proyección del personaje, es ya el monstruo mismo. Notemos incluso cómo la conexión con algún otro a los pies de la sombra se encuentra cancelada, como en las figuras en la Academia Bandinelli. El resto del cuerpo, oculto e indefinido deja a la imaginación cualquier cantidad de referencias terribles. No obstante los brazos no se pierden en las inmensidades del torso sino que permanecen prestos para el ataque. El acento inicia en el brazo que conduce al vampiro hacia arriba, y termina en su mano. Ello parece indicar que su signo no está tanto en su perfil como en la garra misma que parece erigirse como concentrando en ella toda su potencia pulsional. La garra de la sombra es una metáfora de su voracidad incontrolable (*hunger*) que claramente apunta hacia la puerta que se encuentra al final del pasillo. La tensión está entonces establecida, el vampiro va tras su víctima dormida, y el terror que supone tal avance es aún más profundo que el ataque en sí. Dado que la escena sugiere que hasta en las oquedades del sueño el vampiro se desliza peligrosamente. Es justo la víspera de la fatalidad lo que asusta y angustia. Esto hace del Conde *Orlok* un vampiro psíquico, que se mueve indistintamente entre la realidad y la fantasía, entre el sueño y el despertar, entre la conciencia y el inconsciente. En esta escena el monstruo personificado en su propia sombra es ya un simulacro, un fantasma verdadero que se incorpora a la escena de improviso y su silueta nos sobrecoge por su indefinición y turbidez. Todo ello no puede ser tomado por un mero conjunto de efectos. Pues si bien Deleuze admite que “La simulación designa la potencia de producir un *efecto*.”¹²³ Él mismo reconoce que en el simulacro, este viaje a través del contenido literal tiene como fin vislumbrar un contenido

¹²² Nota: Reducir una obra completa a un solo fotograma no tiene la intención de restar importancia al resto. Más bien, como diría Stoichita: “...analizar un solo y único encuadre no es, (...) sino una operación hermenéutica (...) los fotogramas de las películas del expresionismo alemán se dejan reproducir (...) sin que por ello pierdan un ápice de su fuerza.”

—Victor I. Stoichita, *op. cit.* p. 154

¹²³ Gilles Deleuze, *op. cit.* p. 306

latente, muy por debajo de aquél. “Entonces, lo que le parecía a Platón que no era más que un efecto estéril, revela en sí la inalterabilidad de las máscaras, la impassibilidad de los signos.”¹²⁴ La expresión detrás de la representación misma.

No resulte extraño entonces, sugerir que el poder de tal proyección en este filme bien puede ser una cualidad heredada del teatro de sombra. No en vano Artaud en su texto *El teatro y su doble*, dedica un capítulo entero al teatro balinés, refiriéndose a éste como uno: “...en el cual la creación nace de la escena y encuentra la forma de expresarse en el impulso secreto del lenguaje anterior a la palabra.”¹²⁵ Y es que, si bien los europeos efectivamente aprehendieron lo espectacular del títere de sombra incluso desde la Edad Media,¹²⁶ no en todos los casos fueron capaces de conservar su carácter ritual.¹²⁷ Este más bien, mudó hacia la literatura, marcando un regreso controlado a través del Teatro. Por ello no resulta extraño que Mefistófeles exija a *Fausto* su alma en prenda, del mismo modo que ‘el hombre gris’ se apropia de *la sombra de Peter Schlemihl*, como lo ilustra George Cruikshank (1827). **[Fig.12]** Pese a todo algo de la fuerza pulsional y mágica del teatro de sombras permaneció latente. Pues eventualmente Jac Remise relaciona a la ‘linterna mágica’ con practicas necrománticas alrededor del siglo XVI, al grado de estar proscritos como instrumentos heréticos.¹²⁸ Esta técnica es un claro predecesor del cinematógrafo pues era en esencia un ‘teatro visual’: un espectáculo basado en efectos ópticos a través de un sistema de reflexión, parecido al de los proyectores actuales. Según Remise, el *Seraphim* (1767) y el *Chat Noir* (1881) fueron los más importantes representantes de este “teatro visual”. De ellos el segundo fue el que más se acercó al concepto de títeres de sombra. Pues “...usaba siluetas opacas con articulaciones y sujetas por abajo (...), proyectando sus sombras sobre la pantalla.”¹²⁹ Aunque donde probablemente hubo de gestarse mucha de la carga expresiva de aquel vampiro cinematográfico fue quizá en las *Diableries*, **[Fig.13]** sesiones

¹²⁴ *Ibid.* p. 307

¹²⁵ Antonin Artaud, *op. cit.* p. 59

¹²⁶ Nota: El eslabón entre el teatro de sombra entre Oriente y Occidente quizá se sitúe en el personaje turco *Karagöz*. Figura contestataria y picaresca la cual entre sus muy peculiares cualidades esta un gran falo, el cual hace las veces de tercer pierna, poste o cualquier uso según el argumento.

¹²⁷ Nota: El interés simbólico o ritual del títere de sombra, cede el paso a una curiosidad científica, como medio de entrenamiento visual.

—Carlos Angoloti, *op. cit.* p. 85

¹²⁸ *Ibidem.*

¹²⁹ *Ibidem.*

esotéricas en donde se proyectaban supuestas visiones sobrenaturales mediante una especie de linterna mágica gigante que usaba como pantalla algún muro exterior a la luz de la luna.¹³⁰

.5 Un último respiro ante el umbral del laberinto.

Cuando la sombra simulacro regresa a la pintura, retorna ya cargada de todo simbolismo posible. Sus cualidades expresivas acusan a un personaje de capacidades insospechadas, que cuidadosamente se inserta mediante aquello que alguna vez le contuvo: la perspectiva, la noción de copia-ídolo, su posición como entidad dependiente y su confinamiento al interior del cuadro, agrietando éstas de un modo sutil por las mismas vías. Carcomiendo sus fundamentos y cancelando su arrogancia racional. Es por ello que ya no es posible acercarnos a ella desde fuera del laberinto. Al igual que con el vampiro, es necesario asomarse hacia las oquedades de lo analógico para asimilar a esta sombra viva con toda su fuerza.

En un principio el figurativismo y la sujeción a las convenciones no necesariamente anularon a la sombra como simulacro, como sucede en la obra de William Rimmer *Huída y persecución* (1872) **[Fig.14]**. En ésta tal como Stoichita lo refiere, “...la intención e Rimmer ha sido crear una historia que funciona por el simple misterio de su forma”¹³¹ La pintura muestra a un hombre armado en primer plano que corre de derecha a izquierda. La escena captura el instante justo cuando éste parece estar a punto de salir de cuadro, mientras una sombra misteriosa en el mismo plano aparece detrás de él. Detrás aparece otro hombre empuñando algo parecido a una lanza que corre en la misma dirección. Es claro que en esta escena, la representación de las sombras se ajusta a los principios de proyección clásica. Sin embargo la situación transcurre en un escenario casi onírico enmarcada por una serie de pasillos paralelos *en abîme*, otorgándole al suceso una extraña circularidad. Como se advierte, el movimiento de ambos personajes acaban por conferirle a las

¹³⁰ Nota: Jac Remise edita en 1987 el texto *Diableries: La vie quotidienne chez Satan a la fin du 19me siecle*. En éste se compilan las imágenes empleadas en dichas sesiones. La mayor parte de ellas, primeramente modeladas a manera de cuadros escénicos, y luego reproducidas fotográficamente en pequeños dioramas de mesa. La mayor parte de los autores todavía permanecen en el anonimato.
 –C. Boney, S. Casey, B. Jones, *On Diableries* En: *The Laughing Bone: Scrimshaw on the Godskull. Scratchings on the Cenotaph*. Ed. B. Jones Archives (publ. 2007) Disponible en: <http://laughingbone.blogspot.com/2007/02/on-diaableries.html>

¹³¹ Victor I. Stoichita, *op. cit.* p. 149

sombras que los persiguen un claro dinamismo. Hasta podría pensarse que no es una sino dos, las que parecen ir tras el primer hombre. Para Stocihita, estas responden a un acto específico, en donde su ‘poder de penetración’ las hace especialmente activas, pues no conocemos a aquellos que creemos las proyectan. Lo que permite acentuar la acción por encima de los actuantes, al tiempo que soporta la atmósfera ‘extraña’ de la escena. En su misterio no resultaría extraño que los ‘dueños’ de aquellas sombras sean otras personas, bestias, ellos mismos o incluso sombras sin dueño’ meros fantasmas. Así la imagen se sostiene en una permanente tensión. Pues cómo saber si... “La sombra que sale, ¿es el eco de la sombra que entra?”¹³² En un sentido expresivo, Rimmer no traiciona la conservación de lo expresado de las sombras representadas, estas evidentemente funcionan de un modo natural dentro de la narrativa de la obra, su cognoscibilidad está claramente sustentada en su carácter figurativo. Sin embargo su claridad expresiva va incrementándose a medida que nos internamos en la atmósfera que propone. La cual implica una luminosidad relativa, pues la verdad entera del relato no se conoce en tanto no podemos determinar que hay más allá del cuadro. De este modo Rimmer propone un relato inacabado, un fragmento de tiempo a partir del cual podemos inferir una cantidad indeterminada de aspectos posibles para dichas sombras (como lo imaginaría Wittgenstein), en un sentido directo Rimmer hace del cuadro como objeto, una clara imagen expresiva dado que la tensión que provoca se mantiene indefinidamente.

El actuar de las sombras y su manera de insertarse en la escena, sitúan a esta obra como un precedente directo de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Si bien la obra del artista italiano muestra cierta inclinación por las sombras geométricas. Éstas no son sino medios a través de los cuales, éste busca alcanzar un propósito más allá de la mera resolución mimética. De hecho el artista parte de las relaciones geométricas y las transgrede a propósito, con plena certeza de los efectos que ello provoca. Por ello, su pintura alberga un misterio muy particular sustentado en la relación que se genera a partir de las tensiones entre sombras, sólidos y personajes, construyendo en cada obra ese Lugar propicio que requiere la sombra para subsistir como simulacro.

Para De Chirico, la sombra cargada de significados constituye un ingrediente infaltable, sus propios escritos así lo admiten: “Hay muchos más

¹³² *Ibid.* p. 148

enigmas en la sombra de un hombre que camina a pleno sol que en todas las religiones del pasado, presente y futuro.”¹³³ Cuando Stoichita dice esto, se refiere especialmente al cuadro *Misterio y melancolía de una calle* (1914). **[Fig.15]** El cual describe una vía larga y ancha. Del lado izquierdo se encuentra una larga arcada bien iluminada. Del lado derecho apenas un fragmento en penumbra que sugiere una arcada semejante a la anterior que continúa hacia afuera del cuadro y un extraño carro de madera con ambas puertas abiertas, muy parecido a esos remolques para transportar caballos; el cual está estacionado justo a las afueras de dicha arcada. Este visible contraste divide la escena en dos partes. La primera clara y llena de luz, la segunda oscura y con apenas algunos puntos iluminados. Lo cual obliga a que la atención se dirija a lo que sucede al centro del cuadro, es decir sobre la calle. Notemos preliminarmente que esta puesta en escena hace una clara distinción entre sombras y luces, prácticamente prescindiendo de esfumados y formas difusas. Aplicando una muy rara relación geométrica entre edificios y objetos. Especialmente entre las arcadas, como si éstas respondieran cada una a su propia realidad. Como si De Chirico tuviera la intención de ilustrar una extraña flexibilidad espacial. Pues la arcada iluminada, parece alargarse hacia el ‘horizonte infinito’ de la perspectiva geométrica, mientras que la arcada y el carro en penumbra parecen desplazarse hacia el centro de la escena.

De Chirico construye así un espacio enteramente polidimensional y dinámico en donde las relaciones espacio-tiempo se encuentran trastocadas. Esta situación inevitablemente alcanza a los personajes que se hallan al centro de la acción. Éstos son, en primer plano una figura oscura que parece ser una niña que juega con su aro y avanza hacia la derecha. La cual se entiende real, sólida, pues tanto ella como su aro proyectan sombras apenas difusas que se entienden móviles, pues así lo indica su cabello que vuela a efecto de la velocidad. Más al fondo se ve la sombra de un hombre acompañada de otra más fina que parece provenir de un asta. Ambas de un modo pasivo pero expectante parecen dirigirse hacia el primer plano, pues el brazo en movimiento de la sombra sugiere cierto avance. Al igual que con la del vampiro ésta se extiende amenazadora, sin oportunidad de conocer realmente al ente que la proyecta, la angustia que ello provoca nos revela su condición de doble siniestro. Todas las intenciones de este personaje se hayan ya volcadas hacia su lado oscuro. Ya no queda nada del hombre y por ende su

¹³³ *Ibid.* p. 149

figura es prescindible, pues su proyección delata y contiene ya todo de sí. La tensión es cada vez mayor pues “El trayecto que atraviesa la imagen de izquierda a derecha sugiere un futuro encuentro.”¹³⁴ Adviértase cómo esta sombra siniestra nunca pierde contacto con la parte en penumbra de la escena, como si de tal emanara toda su fuerza. O visto de otro modo, la sombra del hombre avanza hacia tal encuentro arrastrando consigo toda el área sombría que parece insinuarse como su propio interior. En contraste la figura de la niña se encuentra desvinculada y casi ‘flotante’ a punto de entrar en esa sombra, lo que más que un mero encuentro parece indicar un choque. Dicha condición le confiere a la pequeña un carácter ligero, frágil e indefenso que se incrementa por la aparente ingenuidad con la que avanza hacia la entrada del vagón que se encuentra inmerso en la penumbra. El relato entonces está establecido. El vagón espera como verdaderas fauces listas para atrapar a su víctima. Al tiempo que el aro de la niña y el asta del hombre parecen agregar una carga de sexo y violencia a la escena. “El relato se desarrolla, pues, bajo el signo de una tensión muda y se acompaña de objetos interpretables como símbolos del inconsciente que emergen de un sueño.”¹³⁵ Aún más, dado que la proyección de la sombra de la arcada se extiende abarcando prácticamente toda la base de la pintura, resulta inevitable que el observador se sitúe igualmente entre penumbras como un auténtico *voyeur*.

Tal posición en que De Chirico pone al observador sin duda lo involucra, pero a la vez tiende (con el cubo de madera) una distancia que no es posible rebasar. Como obligándonos a ver lo que está por suceder pero sin posibilidad de intervenir para evitar la catástrofe. En consecuencia, no queda ya sino imaginar quizá como en pleno primer plano, la pequeña es atrapada en el vagón por aquella sombra masculina. Y luego éste perdiéndose en la obscuridad a lo largo de las infinitas vías que como líneas paralelas atraviesan de luz a sombra el extremo inferior izquierdo de la escena. De Chirico sostiene el momento como se sostiene una nota musical. Pero no avanza como si entendiera perfectamente que tal instante eternizado es ya la esencia de la imagen misma. De modo que nadie sabe a ciencia cierta lo que realmente sucederá. Haciendo de todo aquello literalmente la *imagen expresiva* de un teatro psíquico, como lo es el teatro de sombras, pues en palabras de Rudolf Arnheim: “...no es más que un espejismo traicionero el que conduce a

¹³⁴ *Ibid.* p. 150

¹³⁵ *Ibid.* p. 151

la niña hacia un salto a la nada”¹³⁶ Así, acabamos por conocer la verdadera intención del artista quien en su humor metafísico, acaba gastándonos una broma. Pues ese salto puede interpretarse del modo descrito o asumiendo que aquello que proyecta la sombra ‘siniestra’ es solo un monumento¹³⁷. Así, ese salto a la nada es simplemente uno hacia el mero espejismo del peligro, pues del otro lado no hay sino lo mismo, nada.

Tal como el poder de las sombras del vampiro crece al ocaso, o de la forma en que el teatro de sombras renace en cuanto se apagan las luces del auditorio. De Chirico consigue en esta obra manipular todos los elementos para que aquello que se proyecte en el espectador no sea lo que se ve, sino lo que se cree ver. En consecuencia toda la situación se sustenta en el simulacro. Pues dicha representación no sería sino una colección de errores geométricos que disienten del ‘Ideal’ de proyección despojándose así de la ‘ semejanza necesaria’. Situando a la imagen que se representa a la misma altura de la imagen que se cree representar. Entre éstas ya no tiene sentido una comparación. Es decir **ya no importa si en la escena hay peligro o no, importa más que así parece ser**. Es por ello que no resulta inesperado que Arnheim considere al simulacro como solo una ‘sombra’ de la mente aún si admite que éste es expresivamente superior a la copia. Pues tal afirmación en lugar de atentar contra la obra la mantiene volátil, ayudándola a permanecer en juego. Y en consecuencia, en su mezcla de horror, erotismo y onirismo, esta obra muestra que “El simulacro es pues, insensible; solo es sensible la imagen que porta la cualidad (...), se diría que [los simulacros] danzan y hablan, que modifican su tono y sus gestos al infinito”¹³⁸ Permitiendo que la figuración, no sea el fin, sino solo el medio para alcanzar en el espectador tal inquietud en el alma, entendiendo claramente que la imagen no se encuentra en el cuadro de De Chirico sino en los aspectos de éste que hacen eco en las profundidades de la psique.

Stoichita llama ‘sombras cortadas’ a aquellas, como la del hombre en De Chirico, que con su sola presencia anuncian algo ausente que se halla más allá del cuadro. Éstas al evocar una presencia velada acaban por conformar una atmósfera en la escena. Su carga emocional relacionada con la nostalgia

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Nota: Según Stoichita, la afirmación se sustenta en las relaciones entre éste y otros cuadros del autor, donde en conjunto parecen construir un auténtico espacio urbano.
–*Ibidem*.

¹³⁸ Gilles Deleuze, *op. cit.* p. 319

evidencia su origen Romántico, el cual eventualmente fragua integrando las nociones filosóficas de su tiempo, orientándose como un nuevo recurso en la pintura impresionista. Allí, “La sombra sola en el -espacio del cuadro- es además la imagen para establecer entre ser y devenir una unidad, posibilitada con los instrumentos de la ficción pictórica.”¹³⁹, situando a las escenas representadas en un momento y un lugar precisos. Así se advierte en el paisaje *Ponts des Arts* (1867) **[Fig.16]** de Auguste Renoir. En éste, como en aquel *Paso de Pedro* de Masaccio hay un interés por acercar a la realidad la impresión capturada pictóricamente, aún si éstas son dos realidades totalmente distintas. Pero incluso *Ponts des Arts* va más allá, pues retrata no solo un lugar sino sobre todo ‘el espejismo de un recuerdo’, un fragmento del pasado; como sucede con una vieja fotografía. Pues las siluetas que se ven pasar sobre la sombra del puente recuerdan un poco el relato de la caverna. Como si de nuevo y haciendo énfasis en el carácter transitorio de la escena, sus personajes se entretejeran entre el instante real y el recuerdo difuso. Haciendo de tales sombras ‘ajenas’ verdaderos puentes entre el cuadro y lo real. Como integrando a lo representado en el mundo y al espectador en la imagen misma. Esta manera de representar acaba por hacer emerger la cuestión de los límites del cuadro y aquello que debe o no incluirse en éste; dando paso al problema del ‘encuadre’.¹⁴⁰ Cuestión que sin duda se nutría de la experimentación fotográfica de la época. La ‘sombra cortada’ en el cuadro abre la brecha que habrá de concluir en la pérdida del ‘aura’ (como la denomina Benjamin). Pues dicha reincorporación al mundo a través de la sombra cancela a la imagen pictórica como objeto abstraído del mundo, distanciado y emplazado en otra realidad. Consiguiendo que el espectador casi de un modo literal, pueda dar un paseo por la escena misma.

Según Stoichita, la fotografía *La sombra de Monet en el estanque de nenúfares* (circa 1920) **[Fig.17]** constituye el momento cumbre de este ‘juego’ de la sombra cortada, pues la silueta proyectada resulta ser la del mismísimo artista. Ello especialmente por la inherente relación que esta placa tiene con sus pinturas a propósito del mismo estanque en *Gyverny*. Ésta al igual que buena parte de tales piezas retrata la superficie reflejante de éste, las ninfeas y lirios que en él habitan; pero se destaca por una tímida silueta con sombrero que se asoma desde la base

¹³⁹ Victor I. Stoichita, *op. cit.* p. 109

¹⁴⁰ Nota: Mallarmé afirma: “El secreto de esto se encuentra en (...) la manera de de cortar los cuadros que da al marco el encanto de un límite meramente imaginario.”
—*Ibid.* p. 108

de la composición. Monet reconoce su obsesión por este motivo, al grado de elegir como su mejor obra el jardín que enmarca dicho estanque. Por ende no es raro que decidiera ubicar su propia figura en tan apreciado ambiente. Tal preferencia quizá se deriva del misterio que el reflejo provocaba en el artista.¹⁴¹ Al grado que cuando Monet expone estos cuadros, titula a su exposición *Serie de paisajes de ninfas* prescindiendo del término reflejo. Para Stoichita este suceso marca el fin del impresionismo. Pues “Estos lienzos [ya] no son paisajes en el sentido propio del término...”¹⁴² sino superficies extrañas en donde el efecto especular se ve alterado. Y que si bien absorben el cielo y los árboles, lo hacen de un modo artificial confundiéndose con el color y las ondulaciones del agua misma. De tal forma que aquello que se mira en el estanque ya no es la prístina imagen de la realidad platónica, sino una diferente: doble. Es ya un ‘otro’ difuso que otra vez confunde aquello que es con lo que parece ser. Una realidad enteramente instaurada en el simulacro.

La fotografía recupera toda esta nueva carga integrando la figura del artista a tal choque de realidades. Pero ésta ya no es el reflejo directo de su torso, sino su sombra. La cual es un auténtico medio para fundirse a sí mismo en la imagen, como evaporándose mediante tal signo de inmaterialidad. En cuanto el artista se introduce en la obra, ya no existe del mismo modo que existe en la realidad. Se vuelve al igual que el espacio que lo contiene en algo efímero, inaprensible y doble; ‘jugándose’ él mismo en la imagen que lo contiene. La cual nunca es siniestra puesto que el mundo Ideal no tiene sentido sobre la superficie del estanque. Si Monet decide asomarse desde su ‘puente japonés’ no es para hablar de sí mismo ni para acechar a algún pez con su sombra, sino para rendir tributo al mundo simbólico que por un momento lo recibe. Cuando Monet se inclina sobre este ‘contra-espejo’ acuático no es para mirarse, sino para hurgar con la mirada las profundidades del laberinto. Y como un Prometeo moderno extraer de éste, la antorcha que “...proclama la primacía de la mirada sobre la mano.”¹⁴³ Cancelando de una vez y para siempre el paradigma narcisista de la mimesis.

Stoichita advierte cómo esta fotografía encuentra eco en *Sombras sobre el lago* (1916) de Alfred Stieglitz, **[Fig.18]** donde la deuda con Monet es evidente. En ésta no son una sino dos sombras las presentes proyectando

¹⁴¹ *Ibid.* p. 112

¹⁴² *Ibid.* p. 113

¹⁴³ *Ibidem.*

prácticamente el cuerpo entero. Su tamaño domina la escena y no se hallan en una actitud pasiva o meramente contemplativa, sino que en su movimiento están ya confiadamente sumergidas del todo en esa otra realidad *simulada*. De estas sombras, la de la derecha parece estar ligeramente inclinada hacia el frente como sosteniendo la cámara. Mientras la de la izquierda gesticula como expresando una idea. El relato parece claro. Pues mientras uno captura la imagen, el otro quizá pregunta el cómo o por qué de ésta. Si bien Stoichita piensa que en tal, “Las dos siluetas parecen ocupar el lugar que es hoy el del espectador, con lo cual adquieren el valor de instancias que miran...”¹⁴⁴ Puede sugerirse más bien que si en efecto ambas son sombras que miran, solo una resulta ser la del espectador. La otra en un extraño juego analógico es ya el simulacro-fantasma del artista. Quien a diferencia de su otro ‘carnal’ logra trascender aún contra el tiempo y el espacio con cámara en mano. De tal modo que la sombra en la fotografía acaba siendo la propia sombra gesticulando. Como buscando la respuesta de tal acertijo directamente de los labios de la sombra del fotógrafo. Pero habrá que recordar que las sombras no hablan, de modo que el secreto queda sellado como en una cápsula del tiempo. Lo que esta foto hace es situarnos al lado del artista permitiendo un diálogo que rompe los límites del tiempo y la distancia en el marco de un falso juego especular, donde el deseo de Nicol casi se materializa. Pues este diálogo, posible solo a través de la sombra nos aproxima hasta casi tocarnos como verdaderos *prójimos* en la expresión. Tal proceder que roza lo mágico no conduce sino hacia su razón última: la esperanza de reencontrar en ese prójimo aquello que creíamos perdido. Esto hace de Stieglitz un auténtico ‘mostrador de sombras’. ¡Qué encantador, y a la vez triste resulta, cuando inmersos en ese acercamiento caemos en la cuenta que en realidad nadie estaba a nuestro lado! La sombra del artista como su Yo más íntimo parece aquí cristalizada, mientras que la de su lado espera vacía, hasta que alguien decida poseerla. Mostrando como por medio de éstas, aquel velo que separaba el ‘adentro’ del ‘afuera’ del cuadro se ha rasgado.

De un modo semejante pero aún más dramático Picasso juega con la ‘sombra cortada’ desdibujando los límites del cuadro. Nos referimos por un lado a *La sombra sobre la mujer* (1953) [Fig.19] y por el otro a *La sombra* (1953). [Fig.20] Obras que al parecer fueron realizadas con bastante cercanía si no es que una tras la otra, pues éstas parecen ser la conclusión de una serie de estudios sobre

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 116

un tema. Ambas describen la irrupción de una sombra masculina alargada en una especie de recámara a oscuras. Al fondo una mujer yace recostada en un camastro. El relato es claro. La escena captura el momento justo cuando el hombre abre la puerta del cuarto en donde la mujer ya lo espera. En ambos casos la luz proviene del exterior y es la responsable de la emisión de las sombras en la escena. Tal, no puede sino remitirnos directamente a otra muy particular secuencia del *Nosferatu* de Murnau; en donde en el momento más álgido del ataque, la sombra de la garra del monstruo se extiende sobre el cuerpo de la joven víctima hasta llegar a su corazón, que parece ser tomado ya por la sombra y estrujado con violencia. **[Fig.21]** En ambos casos la sombra está de frente. Nótese cómo Picasso oculta la identidad de quien la proyecta al tiempo que hace énfasis en los brazos como prestos para una lucha. La carga erótica es ineludible, pues la mujer yace desnuda en la cama con los gruesos brazos en alto igualmente a la espera de la acción, su faz resulta casi inadvertida en comparación con las dimensiones y la atención que el artista destina para los pechos, la cadera y el pubis.

En *La sombra sobre la mujer*, el título mismo ya describe la relación que se da entre estos dos actores. Al igual que en el vampiro; la sombra se extiende y alcanza el cuerpo de ella, enmarcado en la luz del hueco de la puerta. Al ser la sombra una metáfora de la mirada su intención queda revelada. Pues tal se proyecta sobre sus regiones más sensuales; literalmente atravesando a la mujer con su sombra, como haciendo efectivo el deseo aún no cumplido. Las dimensiones y la verticalidad de esta sombra masculina delatan su fuerza y vigor, su capacidad actante y de dominio sobre la mujer y la situación. Del mismo modo que en la fotografía de Stieglitz ésta acaba por ser un doble del espectador mismo, que se halla ya involucrado en la escena. Se diría que "...el espectador viola la intimidad del reposo femenino, transforma el interior de esa habitación en un escenario fuertemente sexualizado"¹⁴⁵ Aunque al dirigir nuestra mirada, Picasso también nos juega y desnuda del modo que lo hace con la mujer. Pues esta sombra es ya el doble propio que expresa lo reprimido de nuestra psique, situándonos en una posición incómoda, pues al igual que la sombra tímida de Monet se asoma hacia el laberinto de una realidad simbólica, Picasso nos obliga a asomarnos al laberinto del propio inconsciente en donde todos los simulacros son posibles, incluso los más siniestros. La imagen captura el momento justo cuando se establece un juego de miradas,

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 124

pues aquí somos un *voyeur* descubierto. El cuadro es mirado por nosotros hasta sus últimas profundidades, sin embargo el precio por ello es dejar que el cuadro mismo nos mire igualmente a través de nuestro propio doble.

Yendo más allá de lo que Stieglitz puede; Picasso en *La sombra sobre la mujer* permite que opere una transformación aún más implacable. Pues la sombra que Picasso logra construir es un simulacro multidimensional que no solo proyecta la del artista sino también la propia del observador. De modo que la expresión de ambos acaban finalmente por encontrarse en un punto del tiempo que a través de la tensión del cuadro se proyecta hacia el infinito, sellando con ello la anhelada aproximación expresiva de Nicol, haciendo posible en los límites del simulacro el fin último de la expresión.¹⁴⁶ En una operación que solo es posible mediante la sombra como fantasma, doble y simulacro, y que recuerda el interés de Aranyosi por revocar el enunciado de Locke¹⁴⁷; esta obra teje una red en donde no solo se transgreden los límites del cuadro en ambos sentidos y desde dos miradas distintas y encontradas (entre el cuadro y el observador), sino que en una completa inversión metafísica (y psíquica), lo que vemos es la misma sombra de dos personas distintas y reunidas por entero en un único momento (la de Picasso y la propia).

Lo que eventualmente sucede en *La sombra* (1953) resulta complementario. Pues en ésta la proyección ocupa ya un espacio menor y notablemente no hace contacto con la mujer al fondo del cuarto. Luego, el hueco de la puerta no aparece entrecortado como anteriormente sino casi completo, lo que permite reconocer otros aspectos al interior de la habitación: como si empezara a gestarse un equilibrio entre los personajes y las cosas. Con respecto a la mujer recostada, se advierte que a diferencia de la anterior, la sombra ya no se halla interpuesta sobre ella. Ello establece una separación radical entre ambos sujetos, enviando a la mujer hacia el fondo de la escena. La diferencia lumínica ahora está en los dedos de la mano y lo que parece corresponder a las piernas de la mujer, los cuales se hallan fuera del marco de luz. En su lugar el torso de la dama ahora se ve atravesado por una recta horizontal que parte del cuello al vientre y que se detiene solo cuando choca con otra línea que parece dividir la cadera. Tal signo es de relevancia absoluta, pues indica cómo la atención ha pasado de un deseo sexual hacia

¹⁴⁶ Nota: "...el ser (...) desea reunirse consigo mismo para completarse y solo puede completarse con el otro, que le es propio y ajeno a la vez."
—Eduardo Nicol, *op. cit.* p. 25

¹⁴⁷ Nota: Según Locke: Dos cosas no pueden ocupar el mismo lugar al mismo tiempo.

una reflexión estética. Transformando a la amante en modelo y a la puerta en bastidor.

A partir de tal centro todo comienza a tener sentido. Pues si en *La sombra sobre la mujer*, la luz se filtraba hacia la habitación enmarcando una situación psíquica, en ésta Picasso decide contornear el límite de la puerta; creando un *encuadre* y ampliando esa mirada que antes estaba solo en la sombra, hacia el recuadro mismo. Convirtiendo al hueco de la puerta en un auténtico ‘visor’. A diferencia de la obra anterior, en ésta la sombra es enteramente opaca, casi sólida. Esta es ya la silueta corporeizada del artista que nos mantiene alejados situándonos detrás de él. Lo cual indica que lo que acontece en la escena ya es solamente entre el artista y su modelo. Picasso busca hacernos testigos no ya de un acto pulsional sino de un momento de ímpetu creativo. Mostrando la potencia de un cuadro dentro de otro. La visión que viene después del impulso subconsciente. Una vez más el relato está dado. Cuando Picasso encuadra a su modelo anula toda su fuerza erótica, ésta ya no es sino una imagen pasiva y separada. Y con ello convierte a ese bastidor (que era el fondo en el cuadro anterior), en el objeto protagónico. Picasso entonces disloca los planos, moviéndolos al frente y atrás una y otra vez a su conveniencia; estableciendo con ello la distinción primaria entre pulsión y reflexión, hecho y recuerdo, pasado y presente, lo que sucede al interior de sí, y lo que sucede un poco más al exterior; logrando trasladar hacia otro plano al ‘lugar’ y causando que como *en abîme*, lo que antes fue fondo ahora sea figura. La opacidad de la sombra es lo único que la salva de quedar integrada a dicho marco. Pues ésta al situarse al frente insinúa lo esencial del artista que mira casi desde fuera del cuadro, intentando mantener en la memoria aquello de lo que fue testigo. Si en *La sombra sobre la mujer* Picasso abre enteramente el paso hacia el interior de la pintura a través de la sombra, para que nosotros nos traslademos; en *La sombra* permite que ésta sea la que se mueva y ‘salga’ del cuadro, sin comprometer la posición del espectador. Me parece que con *La sombra sobre la mujer*, Picasso se lanza al vacío (y nos lanza con él) hacia los abismos del laberinto mismo. Pero es tal el vértigo que no tiene más remedio que recurrir a *La sombra* como su ‘ovillo mágico’ para volver a la superficie y permitirnos ya sin riesgo mirar desde el borde.

.6 La redención de la sombra proyectada.

Resulta casi natural sugerir que la fotografía y el cine coadyuvan a que la revolución de la imagen hasta aquí abordada, suceda. Pues ambos medios conforman el último estadio de la sombra en la historia de la representación a partir de los cuales ésta se abre paso con nuevos bríos hacia un destino distinto. Ello de un modo extrañamente cíclico, presagia la reivindicación de esa sombra física, móvil, e intangible y a la vez mágica y onírica, que por culpa del reflejo especular quedó prisionera durante los años de la supremacía de la mimesis. Pese a todo esta no reaparece débil, sino nutrida de todo lo que hubo a su paso. Como si ésta hubiera tenido que pasar por todo lo previo para ahora sí, reinstaurarse al cobijo de una nueva mirada.

Uno de estos indicadores es quizá el *Cuadrado negro [sobre fondo blanco]* (1915) **[Fig.22]** de Malévich. Pues según Stoichita, éste representa el eslabón entre el fin de la sombra en el cuadro y el inicio de la fotografía como instrumento narrativo, liberada de su mera función ilustrativa y representacional. Integrando a la sombra como un elemento plástico que deja en segundo plano su carácter de simple ‘indicador de volumen’. Provocando que la sombra en su punto más álgido, finalmente alcance una vía hacia su ‘materialización’. La exhibición de este cuadro, constituyó para la crítica un reto, dada su tendencia a abordar las obras desde los terrenos conocidos de la representación, en donde se le abordó como ‘cuadro en estado límite’. Lo que ello quería decir era que el modelo albertiano de pintura-ventana instaurado oficialmente en el Renacimiento y todo su transcurrir había llegado (con esta obra) a su límite y por lo tanto a su cierre final.¹⁴⁸

Malévich admite haber encontrado ‘inspiración’ para esta obra en un trabajo escenográfico preliminar hecho para la ópera *Victoria sobre el Sol*. Puesta en escena es ineludiblemente evoca el Teatro de la Crueldad de Artaud; especialmente por aquel renovado interés entre la expresión y el lenguaje que

¹⁴⁸ Nota: Para la crítica esta obra fue: “...un fenómeno inteligible únicamente dentro de una dialéctica que atraviesa íntegramente toda la historia del arte.(...) [En donde] su creador quería reducir todas las formas, toda la pintura a cero.”

–Victor I. Stoichita, *op. cit.* p. 196

habría de determinar el impulso creativo de Malevich.¹⁴⁹ En esta ópera destaca el paralelismo entre el la descripción del teatro balinés Artaud: “Los actores cubiertos de geométricos ropajes lucen como jeroglíficos que cobraran animación”¹⁵⁰, y la dramaturgia de *La Victoria...* “Los actores no parecían seres reales. Salían a escena gritando palabras inconexas con unos extraños trajes de enormes dimensiones de estilo cubofuturista.”¹⁵¹ El puente surge cuando entre todo el tinglado, el artista concibe al telón negro del primer acto como un punto de energía latente, diciendo: “Representa un cuadrado negro, el embrión de todo lo que se puede generar en la formación de terribles potencias...”¹⁵² Lo que claramente evidencia que el cuadrado negro no *representa* un telón, pero si funciona como tal dado que efectivamente intenta ‘cubrir la representación’. Es decir, fiel a lo que Maiakovski llamaría ‘la palabra como fin en sí misma’, Malévich establece con este cuadro ‘la pintura como fin en sí misma’, buscando que las cualidades expresivas de la pintura fueran suficientes para sostener el cuadro, instaurando así un lenguaje libre del yugo de la idealista semejanza platónica.

En este sentido lo que Malevich ya no representó, sino presentó en su *Cuadrado negro* (1915) es **ese** cuadrado negro tal cual y no otro, universal o abstracto. Su carácter de punto originario subyace en que éste es ya el primer signo de todo un nuevo lenguaje plástico. El cual funciona como un telón, pero como un telón de cierre. Pues éste **acaba por cubrir y dar por terminada la puesta en escena de la mimesis**. Este telón se cierra del modo en que lo haría un cortinaje negro sobre la pintura-ventana, que aunque siempre había estado ahí se hallaba relegada a los extremos. El *Cuadrado negro* es ya la sombra simulacro que se yergue vencedora sobre el reflejo especular. La sombra que pasa de ser símbolo a signo y que en este transporte se materializa en pigmento. La sombra como cuadro negro lleva su potencia al infinito, es ya obscuridad plena, pues ya no depende de la figura, el perfil o la silueta de ningún ‘otro’. Es ya la forma de sí misma y nada más. Sin embargo su triunfo es igualmente su tragedia. Pues el precio de su objetualidad es ineludiblemente su muerte como

¹⁴⁹ Nota: “...los poetas futuristas, siguiendo “las huellas de la pintura”, crearon el *zaum* y los poemas-pintura y Malévitch recoge en esta obra las ideas y conceptos de los poemas *zaum* y las traslada a la pintura, creando el suprematismo.

–Marina Romero Contreras. *Malevitch: La puerta*. En: Boletín del Arte No. 29, (2008) Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2992807> pp. 290 - 298

¹⁵⁰ Antonin Artaud, *op. cit.* p.54

¹⁵¹ Marina Romero Contreras, *op. cit.* p. 294

¹⁵² Víctor I. Stoichita, *op. cit.* p. 196

imagen. Del mismo modo en que Pinocho al convertirse en un niño de verdad cancela cualquier rasgo de copia y ya no puede llamársele títere; a la sombra objetuada, ya no puede llamársele igualmente sombra, pues en razón de su unicidad es ahora solamente ‘algo’ negro.

Stoichita establece una conexión entre la pieza de Malévich y la fotografía al sugerir que el fin de la pintura como ventana bien puede reconocerse en la imagen de una fotografía velada. Como irónicamente lo evoca una ilustración de Amedée de Noë (Cham - 1839) **[Fig.23]** en la que se ve por un lado un cuadrado negro y del otro a un hombre que parece ser un dibujante académico al lado de una mesa, sobre la que hay una cámara, un frasco y un recuadro que parece representar una fotografía velada. El autor de la tira esta interesado en poner en relieve el defecto de la foto mediante dicho cuadrado. Del mismo modo que el descontento del hombre, el cual sospechamos experimentaba con la nueva técnica. Con ello “Cham discurre (...), acerca de los engaños de la mimesis triunfante ofreciéndonos su reverso: la nada de la imagen.”¹⁵³ Y aunque Stoichita no la pone como precedente directo de aquella, ni dice que Malevich halla copiado de tal la idea. Sí destaca el avispado sentido de observación del caricaturista. Quien anticipándose, logra en su imagen capturar el espíritu de toda una época en un momento en que la fotografía representaba para este sector literalmente la ruina de la imagen.¹⁵⁴ Visible en el dejo de frustración del personaje ilustrado. Pues éste entiende que más allá de cualquier posibilidad la imagen tomada no se ha esfumado, sino que yace atrapada en la impresión quedando eternamente oculta tras el velo de una sombra que nunca podrá ya retirar.

La reflexión de Stoichita no resulta descabellada especialmente tomando en cuenta los principios técnicos de la fotografía. Los cuales se sustentan en un juego en donde se deja o no pasar la luz a lo largo de distintas áreas y porciones con el fin de provocar el efecto de formas con volumen sobre el fotograma. Tal juego resulta más claro en el cine, donde los fotogramas se dan ‘en positivo’. En tales condiciones las sombras proyectadas son literalmente el efecto de sólidos que obstruyen la luz sobre la fímina. Mientras que ‘lo blanco’ corresponde a emisiones de luz libre de interferencias. La expresividad de la sombra sobre este

¹⁵³ *Ibid.* p. 197

¹⁵⁴ Nota: “En su insistencia por representar el *Cuadrado negro* como traducción a cuadro de un velo de la representación, (...) Malévich presenta el grado cero de la forma como una sobreexposición, como el efecto de un Apocalipsis fotográfico.”
–*Ibid.* p. 198

nuevo medio exterioriza doblemente una sombra en abismo. Pues ésta es tautológicamente, **una sombra que representa una sombra, o mejor dicho una sombra que se representa a sí misma**. Se puede decir incluso que ésta es una ‘apariencia’, del modo en que Colli la entiende: como lo que a las luces de la percepción entendemos como la ‘representación’ originaria de aquello que se expresa detrás, y que según nuestra estructura de sentido denominamos como /sombra/. En tal condición su fuerza expresiva es intensa dada su cercanía con la expresión que le da origen. Este aspecto doble de la sombra parece bullir plenamente con el cine expresionista aún si desde *Les diableries* las imágenes proyectadas hacen efectivo este renacer de la sombra. Por ello cuando vemos a la sombra del vampiro no dudamos de ella, pues sabemos que no solo representa una sombra sino que lo es en realidad. Esto es ya una reiteración de la propia sombra que incrementa su intensidad expresiva por acumulación.

En estas condiciones la fotografía anuncia el renacimiento de la sombra como un ciclo condenado a un eterno retorno. Esta vez la sombra se yergue bajo el signo del simulacro. Su nuevo camino la llevará no hacia su materialización y objetualidad, sino hacia su estado de imagen en estado puro. Éste se sustenta en el modelo de inversión platónica, donde la sombra no parte de su semejanza sino de su diferencia con respecto a aquello que la proyecta. Por lo que aunque se mantenga físicamente sujeta a la cosa, ella ya no se hallará subordinada a ésta. Sino que en su cualidad de sombra proyectada alcanzará el mismo estatus que la cosa. En *El comienzo del mundo* (1920) **[Fig.3]** de Constantin Brancusi da inicio este resurgimiento. De acuerdo con Stoichita, el artista encontró en la fotografía un modo alternativo de mostrar sus obras. Ello con el propósito de enunciar un comentario visual de sus esculturas, en cierto modo colocando a la fotografía como sustituto de la obra en sí. Si bien Stoichita afirma que “Brancusi consideraba la fotografía como una especie de ‘doble’ transportable de sus esculturas.”, el empleo del /una especie de/, permite tomar con poca rigidez la noción estricta de ‘doble’. Lo que talvés Brancusi quiso expresar fue que esta fotografía (*El comienzo del mundo*), operaba del modo en que nosotros entendemos funciona una imagen expresiva. Es decir frente al volumen de la escultura, la fotografía representaba al menos ‘un punto de vista’; que igualmente corresponde a un encuadre que a un modo de entender algo que tiene distintas aristas.

Al parecer la expresión popular “una imagen dice más que mil palabras” se haya en el fondo de la intención del escultor al decir: “¿Por qué escribir?, ¿Por qué no [mejor] mostrar simplemente fotos?” Sin duda Brancusi entendía que un soporte bidimensional no era suficiente para exteriorizar todas las cualidades expresivas de su obra. Aunque por otra parte considera que la estructura lógica del lenguaje no alcanza a comentar de un modo eficaz algo que se ha elaborado a partir de una sintaxis analógica. De modo que la fotografía en sí tendría la finalidad de poner en relieve ciertas cualidades que suelen pasar desapercibidas al momento de experimentar el objeto sólido. Quizá cualidades móviles y efímeras, como lo son para este caso la sombra y el reflejo. En este marco la fotografía de *El comienzo del mundo* se sustenta no solo en la escultura, su peso, dimensiones o materia prima, pues basta saber que en su exterioridad e incremento de claridad ésta es sólida, lisa, ovoide y cerrada. Sino que ésta además hace hincapié en la relación que la escultura establece con la fuente de luz y la superficie en donde se halla. En razón de que esta base plana en su exterioridad contribuye a la formación de una matriz simbólica donde la sombra se haya ‘ilustrativamente’ a la par del objeto escultórico. El efecto es entonces devastador, pues **la imagen aboga por la luminosidad expresiva de la sombra, reiterando su verdad a través de su presencia física**. En ésta, el simulacro no solo lo constituye la sola proyección sino también la zona de sombra, creando conjuntamente un bloque que funciona ya como molde intangible y apenas sugerido del objeto, que ciertamente pareciera sostenerlo en la nada.

El relato de la sombra es ya tan intenso como el del objeto e incluso mayor. Dado que en su cognoscibilidad pareciera que ésta se posa vencedora sobre el reflejo, como devolviéndolo a las profundidades del estanque especular de Narciso. Pues nótese que la sombra no se haya dentro de tal espejo, sino que en su calidad de fenómeno espacial solo se posa sobre éste. Es el reflejo el que incluso en su angustia desea engañar a la sombra misma con un negruzco reflejo. Intento que parece estéril, pues ahora el reflejo es el que regresa vano e inerme a su jaula cristalina. Así bajo cierto criterio, lo que Brancusi propone a través del documento es el triunfo de la sombra sobre el reflejo. Como cuando se ilustra a Miguel derrotando a la serpiente [Fig.24]. Dicha asociación no resulta extraña, si notamos el papel fundamental que juega la luz en esta imagen.¹⁵⁵ Pues a la par que en otros ejemplos cedemos reconociéndola como la fuerza

¹⁵⁵ Nota: La escultura de Brancusi, parece coincidir también, tanto con los orígenes que sugieren las grandes tradiciones como con algunos rasgos de aquel ejemplo del ‘hombre bajo la lámpara’.

divina que insufla de un modo místico, si ya no vida entonces potencia en la sombra y en el objeto. Como haciendo una paráfrasis visual de la sentencia: “Y dios procedió a decir -Llegue a haber luz. Entonces llegó a haber luz”¹⁵⁶ Lo que sucede al interior de esta fotografía es entonces, la proclamación del rito divino que hace posible el renacimiento de la sombra.

La idea de ciclo se ve reiterada a partir de signos como el círculo luminoso al fondo y su correspondiente reflejo, que pese a la interposición del huevo (o a su efecto) se asume alcanzan a tocarse en apenas algún punto en sus respectivas rotaciones. Ese punto en el tiempo que no se ve es el que Brancusi mantiene vívido en su fotografía. Un instante que es al mismo tiempo el comienzo y el fin del mundo. No por nada Stoichita ve en esta fotografía, “...una escenificación de la metafísica (...) donde la forma simbólica del inicio -el huevo- surge milagrosamente del conflicto entre sombra y luz.”¹⁵⁷ Mas no por ello dejar de advertir que en lo particular, este huevo por simplemente ubicarse en el punto de inflexión cíclica, parece indicar al mismo tiempo la expansión y el colapso de dichos universos que se manifiestan en perfecta sincronía por causa del conflicto, más bien entre sombra y reflejo. Siendo **el huevo no la causa sino el efecto**, la semilla de este choque metafísico.

Mucho de lo que Brancusi aprende del naciente lenguaje de la imagen fotográfica proviene de Man Ray, quien le introduce en dicho campo. Lo cual no significa que éste fuera el fotógrafo autorizado de la obra de Brancusi. Pues a testimonio del norteamericano; el escultor se ocupaba de todo el proceso desde la toma hasta la impresión, pues a su consideración no había manera que alguien más lo hiciera del modo exacto en que él lo deseaba.¹⁵⁸ Más que una extravagancia, esta preferencia o más bien previsión revela cómo para Brancusi la placa era en términos artísticos una extensión de la obra. Con ello el artista resuelve el problema de la autoría con respecto a las imágenes de sus esculturas. No obstante tanto Primero Man Ray y luego Brancusi ponen en la mesa su preocupación por la relación entre los aspectos materiales e inmateriales en su obra. La cual no se reducía al objeto modelado o ensamblado o fotografiado; sino que la obra implicaba la relación espacial de éste y el entorno que lo circundaba. Siendo la obra para ambos, el lugar

¹⁵⁶ *Op. cit.* Gen. 1: 3 p. 11

¹⁵⁷ Victor I. Stoichita, *op. cit.* p. 201

¹⁵⁸ Nota: Según Man Ray en: *La photographie de Brancusi*.
-*Ibid.* p. 200

mismo que se crea cuando objeto, sombra, espacio, luz etc. se conjugan para crear un todo. Lo cual resultó ser de gran influencia para el escultor.

En su obra *La Femme* (1918) [Fig.25], Man Ray destaca la importancia de la sombra, pues en sus palabras ésta es tan importante como la cosa ¹⁵⁹. Esta imagen, muestra una batidora mecánica apoyada en un muro y justo tras de sí su sombra. Dado que no pareciera estar sujeta o sostenida con algún clavo o tornillo, acabamos por inferir que dicha foto fue tomada de manera apaisada y luego colocada verticalmente a propósito. En consecuencia el supuesto muro es en realidad una superficie horizontal, talvés el suelo o quizá un papel. Ayudados del título dicha batidora evoca en su figura a un personaje femenino como salido quizá de alguna pintura *futurista* de Léger. Pero sin duda la importancia de esta fotografía subyace en la relación entre el objeto y la sombra. Pues si bien el título pone de manifiesto la disidencia de Man Ray con respecto a una mera representación especular. La referencia a *femme*, quizá proviene de la reunión de sombra y objeto; pero no en el sentido de la mimesis sino en una forma más cercana al lenguaje escrito donde la imagen constituye un signo. Si esto es así entonces podemos entender a la batidora, más bien como el medio que ‘marca’ sobre la superficie blanca el signo mismo (*femme*), que es ya la sombra. Tal función sitúa al objeto en su rol de máquina, un mecanismo que gracias a la luz traza sobre el bastidor, el signo evocado (del modo que la cámara misma lo hace). Mientras que la sombra es ya un signo nuevo, multívoco, fugaz, que implica un instante al infinito del mismo modo que lo es la imagen fotográfica.

Lo dicho hace ineludible la evocación de otras obras del mismo artista, como *Noir et blanche* (1926) [Fig.26] y *Retour à la raison* (1923). [Fig.27] En donde de nuevo Man Ray orienta el intenso valor expresivo de la sombra simulacro. Insinuando cómo es que detrás de este enfrentamiento entre otredades subyace el enfrentamiento entre discurso lógico y analógico. Pero es especialmente la relación cuerpo-sombra la que le permite alcanzar aquel propósito sustentado en las cualidades metalingüísticas de la expresión misma, revitalizando los conceptos de imagen, ilusión e imaginación. Desarticulando la relación platónica entre lo que es y lo que parece ser. Y situando al objeto, la sombra y la palabra a una misma altura. Pues **el título como expresión del lenguaje mismo es el eje que anula la relación tradicional sustentada en la conservación de lo expresado; para reconstruir**

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 203

una nueva basada en el incremento de claridad y la cognoscibilidad. Lo cual trasluce que tanto para Brancusi como para Man Ray, la sombra ‘real’ proyectada (y no solo la imagen de la sombra) es parte de la obra misma. Lo que sucede es que la imagen fotográfica es en ambos un medio al través del cual tal noción puede reconocerse aún si es en forma de sombra representada.

El camino que se inicia con la imagen fotográfica pronto alcanza a la proyección, es en ella donde esta sombra nueva y a la vez ancestral logra rescatar su plenitud espacial individual y autónoma. Este su retorno ciertamente se da a través de la escultura, pero especialmente a través de aquellos artistas que entienden la obra más que como un objeto; como un sistema sustentado en la triada: espacio-luz-tiempo. En esta circunstancia, la sombra proyectada no es sólo una imagen estática como sucede con la fotografía de Brancusi. Tampoco es solo la sombra móvil proveniente de los logros cinematográficos. En su condición de fenómeno espacio-temporal ésta es ante todo un acontecimiento; en ocasiones como entidad, en ocasiones como simple efecto. Desde esta perspectiva, la introducción de elementos lumínicos en el arte determinan una nueva sintaxis en la que ya no es indispensable la materialidad de los componentes de la obra. “Estas obras ya no son un objeto en el sentido tradicional sino un sistema, un proceso, donde la configuración del movimiento real o lumínico es más relevante que la forma del objeto.”¹⁶⁰ Todas estas cualidades convergen en el arte cinético lumínico. En donde las impresiones perceptuales se hayan por encima del discurso intelectual. Es decir en éstas el efecto es lo que determina la estructura de la obra. Aunque tal efecto no dependa tanto del objeto sólido como del espacio, pues es en éste donde residen las relaciones entre objetos y fuentes de luz. Obras cinéticas como *Ballet Lumínico* (1967) de Otto Penie [Fig.28] y *Caja Luminosa* (1964) de García Rossi [Fig.29], inauguran un espacio estético multidimensional en donde eventualmente la sombra proyectada actuará sobrepasando expresivamente incluso al objeto que la proyecta. A partir de esta nueva serie de condicionantes, y de un modo semejante a como sucede en la puesta en escena, el tiempo funcionará “...como sustancia *inmaterial* indispensable, en la que se despliega toda existencia”¹⁶¹

Según Schöffler, en el arte cinético-lumínico el objeto es únicamente un recurso mediante el cual se hace una ‘programación’ del evento en términos del

¹⁶⁰ Simón Marchán Fiz, *Del Arte objetual al Arte de concepto*. Ed. Akal, Madrid: 1990. p. 123

¹⁶¹ *Ibidem*.

espacio que éste ocupa y su duración. Es por ello que dicho factor busca anularse hasta incluso su ausencia. Esta programación consiste en la determinación mecánica de las trayectorias de los objetos y/o de las fuentes de luz que provocan en sí la obra. Este movimiento en muchos casos es cíclico y por ende permite que la obra opere sin una estructura narrativa específica, es decir sin principio ni fin. Esta cualidad no narrativa del arte cinético-lumínico la separa por completo de las prácticas teatrales o cinematográficas. Pues dicha estructura no formula una dramaturgia, sino que más bien apoyado en lo mecánico, es un sistema “...generador de transformaciones en el acontecimiento temporal.”¹⁶² Transformaciones visualmente sensibles, a partir cambios en los colores y las formas de luz en un ambiente determinado. Marchán Fiz particulariza que estos cambios pueden ser estrictamente cíclicos, o bien estar configurados de tal modo que a cada ciclo los cambios permitan un margen de aleatoriedad, con el fin de que al interior de la obra puedan darse ciertas variaciones estéticas no previstas, aunque causalmente probables. Todo este entramado estadístico converge en una cualidad, que es ya el eje rector de toda obra cinético-lumínica: “La repetición de un mismo movimiento espacial o de una alternancia o permutación lumínica, si es regular da lugar a la noción de ritmo”¹⁶³

La sombra en el arte cinético-lumínico, no opera como un personaje, y a veces ni siquiera como una entidad o figura definida. Ésta funciona más bien como una especie de recurso visual que responde a un fin casi matemático, sustentado en el reconocimiento perceptual de aspectos puramente lógicos y objetivos. Pero no es pese a tal condición de efecto o fenómeno desprovisto de cualquier carga simbólica, sino justo gracias a tal, que es posible reconocer en esta sombra a la expresión como manifestación primaria cuyo sentido se encuadra únicamente en su calidad de apariencia y cuyo fin está en el mero acto de expresarse a sí misma (*exprimere*). Este modo en que la sombra se manifiesta es transparente y primaria. Y su importancia subyace en que al referirse a ésta, literalmente se habla de la expresión del fenómeno y nada más. Ésta no se da de manera aleatoria, sino que enmarcada en una duración específica, se manifiesta espacialmente de un modo regular y existe condicionada a la mecánica misma de la obra. Lo cual en términos de Colli, permanece como expresión ‘en absoluto’. Pues en su incremento de claridad, es

¹⁶² *Ibid.* p. 124

¹⁶³ *Ibid.* p. 127

ya más que una representación, una representabilidad¹⁶⁴. Dicho de otro modo, la sombra cinético-lumínica expresa su apariencia inherente y el espectador relaciona tal apariencia (expresión) con un precedente en la memoria y así construye la representación. En consecuencia, las piezas cinético lumínicas son sistemas expresivos. Pues en ellas “todo es representación y toda representación es relación, [De modo] que todo lo representable se configura entonces de algún modo como relación”¹⁶⁵

En sí, quien configura y dota de sentido a tal sistema de representaciones es el espectador. No obstante en este caso, aquello que Colli entiende como ‘un precedente en la memoria’ no es meramente una respuesta involuntaria, como sucede con una sombra cotidiana. Pues aún la intuición que conforma este ‘precedente’ se halla condicionada por el lenguaje. En términos de Wittgenstein, solo el lenguaje permite estructurar una lógica de lo real; aún si en el caso de la sombra cinético-lumínica lo que se halla ‘en juego’ parezca enteramente concerniente a la percepción. Es por ello que resulta acertado hablar de un pensamiento visual, pues la sombra como entidad constitutiva y la obra entera, funcionan más bien en razón de ‘aspectos’ compositivos que suponen nociones abstractas, como ritmo, equilibrio, simetría, énfasis, etc. De este modo la magnitud expresiva de la sombra cinético-lumínica, encuentra su luminosidad estrechamente relacionada con la conservación de lo expresado, conforme a sí misma y a la configuración visual que la contiene. En este sentido, la obra cinético-lumínica invariablemente también se puede concebir en términos de sus cualidades expresivas. La cuestión está en saber cómo opera como imagen expresiva. Pues en ese caso la *imagen* es ya la experiencia sortal misma de la obra (y de la sombra). La cual se haya justo entre, por un lado: el mecanismo y la lógica de obra; que suponen el acto expresivo. Y por otro: la configuración física (tiempo-espacio), material e inmaterial de ésta, la cual es en sí ya el objeto expresivo.¹⁶⁶ Ambos extremos provocan la imagen, sin embargo ésta no puede darse expresiva si no es a través de la voluntad y la libertad, pues tales son necesarios para que el acontecimiento se conciba en el marco de una esfera estética.

¹⁶⁴ Nota: Con esto se quiere decir que ésta se encuadra en el modelo de expresión primera: la cual es en el sentido de la interpretación abierta, susceptible al menos a tantas variedades representativas, como sujetos expuestos a tal expresión o expresiones por acumulación.
–Conf. Apartado 1.1 p. 17

¹⁶⁵ Giorgio Colli, *op. cit.* p. 126

¹⁶⁶ Nota: Ambos extremos provocan la imagen expresiva. Pero ésta pese a su causalidad requiere del espectador, quien debe asumir el todo desde una perspectiva estética.

En su concatenación, la sombra cinético lumínica no provoca directamente, ni de primera instancia una nueva expresión por reflujo expresivo ya que esta no puede ser en sentido estricto ‘interpretada’. Sino que más bien, el modo en que se comporta con relación a los otros elementos de la obra provocan eventualmente en su conjunto la ‘imagen’ de composición. Mas ésta no está tanto en la obra como lo está en la mente del espectador. Esta problemática de la intuición acaba por converger en las nociones de imagen e imaginación de Wittgenstein. Pues si Colli dice, el fundamento de la expresión está en la relación que se establece entre la apariencia del objeto y la memoria capaz de traerla al presente. Wittgenstein dice que ver un signo en determinado contexto está en identificar sus relaciones internas a modo que éste sea ‘el eco de un pensamiento’. En ambos casos, la apariencia es ya algo que se da de un modo subjetivo en el hombre que la experimenta. Del mismo modo, la memoria capaz de traerla al presente se haya en función del carácter de aportación del objeto, pues no es sino hasta que se tienden los nodos que lo vinculan con algo ‘semejante’ en el pasado; que puede reconocércele como ‘eco del pensamiento’. Lo dicho plantea en esencia, que el fundamento de la expresión, requiere de dicha relación. Pero lo que esta describe es ya el modo en que se da **la imaginación, entendida como un mecanismo que permite ‘la construcción’ de la imagen.**

Concebir tal relación nos conduce ineludiblemente a diferenciar entre ‘ver’ y el ‘algo más’. Y a admitir la relación ya inmediata (e inaprensible) que se establece entre estos dos factores. Pues es a partir de tal que se construye la expresión o más bien: lo expresivo. Lo que conduce a fin de cuentas a admitir, como lo hace Warnock, que la imaginación es imprescindible para la permanente construcción de la real. Todo lo imaginamos o mejor dicho, **toda expresión conocida es imaginada.** En consecuencia: **no hay imagen sin imaginación, pero tampoco hay imagen sin expresión.** En el entendido de que toda manifestación existencial encuentra de un modo u otro la expresión y por ende es susceptible de una **apariciencia.**

Aquí, la imagen ya es aquello que Colli entiende como representación, lo que se haya entre el acto y el objeto, entre el ver y el ver como, entre el ser y el parecer. Así toda imagen es imaginada. Sin embargo, no es tanto la memoria en sí sino aquello que la memoria ha ya configurado, y sintetizado lo que se invoca para enfrentarse con el ‘ver’. En tal condición, aquello que ‘se halla como precedente en la memoria’ se distingue en dos casos, el primero supone

‘recuerdos’ con sentido, el segundo supone ‘el contenido subconsciente’. El primer caso supone el eco de un pensamiento que necesariamente converge en la palabra. Por ello no resulta extraño que *eso* que se ordena lingüísticamente de igual modo se denomine ‘expresión’. Por lo tanto, el ver, frente al ‘ver como’ en las obras cinético lumínicas es por efecto, la relación que se establece entre aquello que se percibe y la construcción lógico-lingüística a la cual creemos corresponde: en este caso /ritmo/. La cual en el mismo tenor, no es más que ‘un aspecto’ de la obra. El segundo caso implica más que un recuerdo, una reacción. Esto es; lo que la expresión nos infunde en el ‘espíritu’. Sin embargo aún cuando tal supone el ‘eco *subconsciente* del pensamiento,’ éste se encuentra igualmente dependiente del lenguaje. Pues a fin de cuentas también aquello que causa ‘temor’ o inspira ‘ternura’ se halla configurado por el sentido y no es solo un amasijo aleatorio de ‘recuerdos de la percepción’ por simplemente hallarse ocultos y proyectarse solo a través de las emociones. Por ejemplo pensemos que nos aterran las arañas. Si en un cuadro yo veo una araña, seguro conecto la imagen que ‘creo ver’ con la sensación de miedo. Pero subyacentemente es necesario que yo establezca un puente entre lo que ‘creo ver’ y lo que me evoca. Que necesariamente acaba por desembocar en la palabra /araña/. Si esto no fuera así nuestro miedo no tendría sentido. Dado que en consonancia con Jung y Freud no es lo que carece de sentido lo que nos inspira una emoción, sino: “cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado.”¹⁶⁷ Es por eso que pese a todo, podemos decir que tanto desde Colli como desde Wittgenstein, **la expresión se fundamenta en la relación que se da entre la apariencia y el lenguaje, pues es este último el instrumento de la imaginación, no como representación sino como representabilidad.** Sustentados en que: Si de acuerdo con Warnock, no podríamos ver las formas en nuestro pensamiento sin poder ver estas mismas formas en el mundo. De acuerdo con Wittgenstein, no podríamos ver esas formas en el mundo sin poder verlas configuradas a través del lenguaje. Por eso lo que estas obras expresan, es apenas el medio para reconocer en su situación, aquello que ciertamente existe no en ellas pero sí por ellas, y que sabemos es tan intangible como la luz de la que se vale, pues es ya un concepto. Del mismo modo, para expresar algo es necesario imaginarlo a través del lenguaje. Para que (desde una postura casi solipsista), aquello que no esté, llegue a estar a partir de aquello que ya está, mediante el mero hecho de configurar nuevas relaciones.

¹⁶⁷ Sigmund Freud, *op. cit.* p. 2500

Tal primer sombra proyectada proveniente del cinetismo lumínico funda la triada luz-espacio-tiempo, en la cual encontrarán sustento todas las sombras que vendrán. Esto no significa que la sombra eventualmente no encuentre desarrollo hacia otras vertientes, muy por el contrario una vez entendida esta nueva manera de concebir, aquello que se sucede como acontecimiento, se irán sumando otros modos de significar y simbolizar a la sombra desde un ámbito artístico. Haciéndola vivir, ahora sí, de tantos modos como poéticamente le sea posible. Christian Boltanski, en *Sombras* (1968) [Fig.30] retoma a la sombra y la revitaliza como personaje. Es en esta obra, y otras muy cercanas como *Las sombras vela* (1987) [Fig.31] donde puede advertirse un pleno renacimiento de la sombra. En estas es inevitable hacer referencia a toda la historia de la sombra como si la obra fuera ya un cuenco en donde converge toda su carga simbólica.

Temáticamente Boltanski relaciona a las sombras con la muerte, como lo hacían los pueblos y culturas ancestrales, dueños de esa *Sofía* perdida. Pero del mismo modo, puede uno reconocer en ellas al doble ahora sí vivo. Al simulacro, o bien al alma intangible que supone en esencia una presencia como *ánima* o espíritu. A la sombra *eidolon* del relato de Butades. Pero también a la sombra como expresión física del fenómeno fundamental creador de imágenes. Como si de un modo extraordinario *La femme* de Man Ray hubiera trascendido la fotografía, y emplazada en la realidad nos hiciera testigos de como se escribe con la luz. Pues en palabras de Boltanski "...hay una relación inmediata con la fotografía (...) La sombra es pues, una fotografía primitiva."¹⁶⁸ Pero del mismo modo al *otro* siniestro, como si la sombra pintada de Picasso en *La sombra sobre la mujer*, hubiera encontrado el modo para 'materializarse' y se hallara presta, para ya no recaer en el erotizado cuerpo de la mujer tendida, sino sobre el cuerpo mismo del espectador en una cegadora y desconcertante experiencia. Boltanski revive la esencialidad absoluta a la sombra en *Las sombras vela* pues en ésta, la sombra vuelve a existir temblorosa y móvil, como suponemos vivían aquellas sombras parlantes y arrinconadas en la Academia Bandinelli. Su conservación de lo expresado ya no está solamente en las endeble figurillas que las proyectan sino en un cúmulo de referencias que resulta imposible enumerar. A medida que se incrementa su claridad, su intensidad como expresión se acrecienta. Pues ésta es ya una nueva sombra la cual ha alcanzado todo aquello que había deseado ser: una imagen autónoma y expresiva en su más pleno sentido. Es especialmente en

¹⁶⁸Victor I. Stoichita, *op. cit.* p. 209

Las sombras vela, en donde su exterioridad resulta fundamental, pues es su simplicidad técnica aunada a la noción de artificio, lo que la sostienen del mismo modo en que se fundamentan las figuras títeres y bailarinas del teatro de sombras antiguo. Su luminosidad expresiva se apoya en sus cualidades de cosa física y a la vez en su condición de personaje absoluto. Pues ésta se halla desprovista ya de lo que estorba a cualquier actor. Esto es, la propia condición de ser sí mismo y no solamente el rol. Boltanski en estas obras acaba por sintetizar *a uno* lo teatral en el Arte. Pero sobre todo, de un modo mágico, la sombra-simulacro de Boltanski se torna expresiva en tanto que: "...es además el engaño mismo (...) una superchería."¹⁶⁹ que en 'su juego' parece dotar no solo de vida, sino de conciencia, a algo inerte e incluso inmaterial. Siendo así, las pequeñas figurillas proyectadas en el muro no son otra cosa que títeres, pues en su luminosidad: "La marioneta (...) no es un actor que habla, sino una palabra que se mueve".¹⁷⁰

Al hacerse espacial, la sombra también se conjuga con aquella noción de lugar en donde intuimos ésta vive de manera analógica, literalmente envolviendo al espectador en un espacio poético, en el cual ya no es posible permanecer como meros contempladores sino que el artista nos obliga a participar del suceso. Yves Michaud, menciona al respecto: "...las obras de arte han cambiado de modo de operación. Ya no les importa tanto representar (...) sino que pretenden producir directamente experiencias intensas y particulares."¹⁷¹ De este modo al hallarnos literalmente dentro de la obra, se nos obliga a tomar una comprometida posición moral en razón del acontecimiento del cual, ahora no solo somos testigos sino también cómplices. En este sentido la expresividad de la sombra se potencializa casi *ad infinitum*. Pues ya imaginemos que en *Misterio y melancolía de una calle* de De Chirico, no nos hallamos simplemente como observadores detrás de la 'ventana'; esperando ver si el hecho se consuma o no, para retirarnos sin mayor consecuencia. Sino que nosotros nos hayamos introducido ya enteramente a la pintura. En tal supuesto al ser verdaderos partícipes de la situación inevitablemente se nos fuerza tomar partido, sea a favor de la inocente joven que parece acercarse a la tragedia, o a favor de la sombra siniestra que parece

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 210

¹⁷⁰ Nota: Expresión atribuida a Paul Claudel a propósito de la condición dramática del títere.
-Carlos Converso, *op. cit.* p. 14

¹⁷¹ Yves Michaud, *El Arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México: 2007. Trad. Laurence le Bouhellec Guyomar. p. 85

al acecho; igualmente a favor del contenido subconsciente o haciendo evidente la broma. Ya Wittgenstein entendía este vínculo entre ética y estética cuando al citar a Hamlet expresaba, “Nada es bueno o malo, pero el pensarlo así lo hace.”¹⁷² Entender la moral como un ejercicio subjetivo, permite que ésta se inserte enteramente en el trabajo que corresponde a la imaginación. Dado que según el filósofo, lo bueno y lo malo son solo “...atributos de estados de nuestras mentes.”¹⁷³ Lo que el artista (que juega a comprometer al espectador mediante la sombra) hace, es invertir los papeles. Pues ahora es él quien toma distancia tanto de la obra como del espectador, transfiriendo todo juicio al espectador, quien se halla ya obligadamente involucrado en tal.

De este modo, lo que el artista propicia es indisolublemente un juicio hacia el acontecimiento, que es ya también el juicio de sí mismo como espectador. Tal proceder, hace que el artista se envista de cierta inmunidad moral. Kara Walker, con cierta deuda hacia De Chirico, emplea este modo de *jugar* a la misma estatura, con los personajes, y con el espectador. Pues a lo largo de su muestra *My Complement, My enemy, My Oppresor, My Love*, en el *Walker Art Center*, Kara Walker entremezcla a las sombras y al espectador, dislocándolos tanto en un sentido físico-lumínico-temporal como en un sentido ético-estético. Lo que la artista presenta en esta muestra, son interminables panoramas a lo largo de los muros del inmueble, en donde mediante el recorte de siluetas negras en papel adheridas a la pared, va construyendo, figura a figura y escena a escena una narración muy particular. Este entramado de imágenes, que a primera vista parecen aludir a las ingenuas ilustraciones de un libro de cuentos infantiles del siglo XVIII; bajo una mirada apenas más detenida revelan un conflicto violento, en donde el sadismo, la lujuria, lo grotesco y lo escatológico emergen para caricaturizar el shock *negro-blanco* a raíz del esclavismo y la colonización en la Norteamérica victoriana.

Según Art 21, la artista subvierte el recatado medio Victoriano de la silueta, para generar un ambiente teatral en el que los personajes fornican y se lastiman con violencia unos a otros. Sin embargo pese a lo habitual, la narración no sitúa como víctimas a unos y como victimarios a otros. Sino que la violencia se genera desde ambas partes. Provocando aún mayor tensión, pues ello complica la situación moral del espectador. Lo que Kara Walker relata con sus

¹⁷² Ludwig Wittgenstein, *Una conferencia sobre la Ética*. En: Cuadernos de crítica; 51. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. México: 2005. trad. Alejandro Tomasini Bassols. p. 13

¹⁷³ *Ibidem*.

siluetas negras, es el momento mismo de la catástrofe, pues estas no se hallan ‘a la espera’ como sucede con De Chirico o Picasso. La alusión y la sugerencia pierden dimensión ante la crudeza; pues es ya la hija de un esclavo, clavando un machete en el vientre de una mujer blanca, o un hombre blanco copulando con varias jovencitas negras, lo que Kara Walker sitúa en primer plano justo a la altura del espectador, como preámbulo de su inmersión total.

Al igual que Boltanski, Kara Walker recurre y sintetiza (sea conscientemente o no) buena parte de la historia de las sombras. En su afán por dotar de ironía a sus imágenes, la artista recupera enteramente la noción lavateriana de perfil, en donde podemos ya ver reveladas las intenciones mismas de cada personaje representado. Haciendo visible la mirada segregacionista que sintetiza en unos cuantos rasgos los supuestos caracteres físicos y espirituales de ambas razas. Resulta aún más destacable, la ausencia de “ojos” en dichas sombras de papel. Ello en razón de que justamente **la mirada es la que acaba por dotar de identidad al personaje**. De manera que la ausencia de ésta transforma a los personajes en ‘cualquiera’; transfiriendo **el peso de la expresión del personaje al acto mismo**, pues cada imagen ya no es uno, sino la alegoría de interminables actos semejantes en concatenación. Pese a que su exterioridad no corresponde estrictamente a la de una sombra proyectada, las figuras representadas provocan una imagen expresiva intensa, pues su conservación de lo expresado no se dirige hacia el objeto, sino a la acción que supone representar, recordando al pato-conejo de Wittgenstein. Este muy cercano contacto entre la expresión que le da origen y la representación de ésta, solo puede darse de dicho modo; atenuando sus ‘aspectos’ como personaje, y destacando sus ‘aspectos’ como situación. Haciendo de la imagen una ‘señal que denuncia’.

Sin embargo, en esta muestra, Kara Walker no limita el carácter de aportación de sus siluetas a simplemente enriquecer los modos en que se ha ilustrado el abuso y la violencia ocurridas durante la Norteamérica esclavista. Pues ello sería confinar al observador a una burbuja que lo proteja del exterior. Muy por el contrario, la artista obliga al asistente a llenarse la mirada de sangre y excremento sin complacencias. Ineludiblemente dicha figura de papel refiere a esa sombra en la pared que es ya el doble siniestro totalmente disociado de aquello que supone la proyecta y que en este caso se halla ausente en absoluto. Sin embargo del mismo modo en que operan los simulacros, estas figuras hablan de sí a partir de la diferencia y no de la semejanza. Pues la artista busca dejar en

claro que éstas no son sino una mera ficción. El modo en que Kara Walker *disloca* al espectador y lo juega moralmente es justo a partir de situar ante su mirada algo que por el modo que está representado no es, sino (como lo dice Wittgenstein) ‘un atributo de nuestras mentes’. La artista puntualiza: "Creo que estas figuras son como fantasmas. Son fantasías. No representan nada real, sólo son el resultado final de todas las mentiras de una identidad falsa."¹⁷⁴ Lo cual trasluce otra deuda, esta vez con *Les Diableries* de las que se ocupa Jac Remise. Deuda que se hace aún más patente en *Darkytown Rebellion* (2001) [Fig.32] o *Insurrection!..* (2002) [Fig.33]. Obras que forman parte de la misma muestra. Pero en donde además del uso de las siluetas, se intenta generar mediante el uso de proyectores de acetatos ambientes inmersivos, en los cuales el espectador ya no tenga modo de eludir la situación. En éstas, la inclusión de la luz transforma la imagen en escena. Su nueva temporalidad la hace aún más drámática. Lo que la artista consigue con estas obras, es aquello que Picasso ansiaba encontrar en *La sombra sobre la mujer*. Pues cuando se entra en la instalación, el cuerpo del espectador proyecta su sombra en la pared, que se mezcla ya con los paisajes y las figuras negras de papel haciendo que éste, por transferencia se convierta en una imagen. Abandonándose ahora sí, sin cuerda de rescate a las profundidades del laberinto. Las conexiones lingüísticas también toman parte en el trabajo de Walker especialmente en cuanto a la elección de la sombra. Ella misma expresa:

"No mere words can Adequately reflect the remorse this Negress feels at having been cast into such a lowly state by her former Masters and so it is with a humble heart that she brings about their physical ruin and earthly Demise"¹⁷⁵

En esta declaración, *cast* se acerca a la idea ser llevado aún a pesar de la voluntad propia, en un sentido de dominación. Igualmente, *cast a shadow* se traduce como emitir una sombra. En ambos casos *cast* implica la noción de encadenamiento a la voluntad de un otro ajeno. Se lleva al esclavo a hacer rigurosamente lo que se le ordena, del modo en que una sombra actúa bajo la restricción de quien la proyecta. La distancia entre eso y la expresión -la sombra

¹⁷⁴ Wesley Miller, Jonathan Munar. *Kara Walker*. En: Art 21. Disponible en: <http://www.pbs.org/art21/artists/walker/index.html>

¹⁷⁵ Nota: "No hay palabras que puedan adecuadamente reflejar el dolor de esta negritud al haber sido **conducida** a tan miserable estado por sus primeros Amos, y cómo es que con un corazón humilde ella nos presenta su ruina física y su herencia terrenal".

– Wesley Miller, Jonathan Munar, *op. cit.*

de un hombre- es ya mínima. Pues ésta refiere al individuo humillado, denigrado, desprovisto de todo. De tan poca consideración, que a sus propios ojos y a ojos de los demás parece desaparecer.

En un sentido inverso, al de la artista norteamericana, Tim Noble y Sue Webster, recuperan a la sombra proveniente de aquella inversión platónica para sugerir una esencialidad intangible en aquellas cosas que parecen a primera vista carentes de sentido. A partir de la muestra *British Rubbish* (1996) esta dupla de artistas, encuentra en el empleo de desechos urbanos, el medio para generar una crítica hacia las sociedades de consumo. El *Museum of Fine Arts Boston* se refiere a su trabajo como: una especie de experimentación escultórica, en donde la sátira y lo grosero es usado con miras a disentir agudamente con respecto de la entonces arrogante escena artística londinense¹⁷⁶. La noción de escultura que los artistas conciben, se halla muy cercana a la triada luz-espacio-tiempo planteada desde el cinetismo lumínico. No obstante, su propósito va más allá de la mera expresión de las imágenes. Pues las relaciones objetuales, lumínicas y espaciales que se provocan tienen como fin establecer un relato crítico social. Lo cual dota de una intensa teatralidad al conjunto resultante.

Obras como *He/She* (2003) **[Fig.34]** o *Real Life is Rubbish* (2002) **[Fig.35]** provienen indudablemente de *Dirty White Trash (With Gulls)* (1998) **[Fig.36]**. En ésta los artistas crean cuidadosamente un ensamblaje de objetos ordinarios e inservibles, para después dirigir una fuente de luz que pasa en cierto ángulo con respecto a la pila de objetos. Ello emite una sombra que en su conjunto parece recrear la imagen de dos personas sentadas y recostadas una a la espalda de la otra. La de la izquierda sostiene un cigarro en la mano; la de la derecha simula beber de una copa. La noción de silueta como imagen no se halla ajena a los intereses formales en esta obra. Pues aquí, los artistas parecen interesados en figurar una ilusión perceptual, del modo en que se hace con el *Test de Roscharch* **[Fig.37]**. Según la *Gagosian Gallery* de Nueva York, “A través de su carrera, [los artistas] han jugado con la idea de como los humanos perciben imágenes abstractas y las definen con algún significado”¹⁷⁷. Ello sitúa a las sombras de esta obra no como un doble, pues a diferencia de las de Boltanski, estas se hallan ya operando como un simulacro sostenido por entero en las diferencias. En este sentido, puede decirse que se hallan desapegadas de su fuente. Sin

¹⁷⁶ Tim Noble y Sue Webster. En: Museum of Fine Arts Boston (publ. septiembre 2004). Disponible en: <http://www.mfa.org/exhibitions/sub.asp?key=15&subkey=540>

¹⁷⁷ Tim Noble y Sue Webster En: Gagosian Gallery. Disponible <http://www.gagosian.com/artists/tim-noble-and-sue-webster/>

embargo estas nuevas sombras no han alcanzado todavía su autonomía entera, en tanto que operan dentro de la obra en razón de describir una doble y multívoca relación causa-efecto. Pues si desde una perspectiva física, lo que esta obra presenta es la proyección de una sombra, producto de una serie de objetos apilados. Desde una perspectiva simbólica, es la figura que identificamos como ‘las dos personas’, quienes por su causa, se generan los cúmulos de basura. Habrá que puntualizar que la expresión *White Trash*, suele emplearse para señalar a una parte de la sociedad anglosajona que pese a su ‘ventaja racial’ constituyen un problema social: vagabundos, ladrones, traficantes, prostitutas, etc. Ello inevitablemente hace recordar aquel primer principio de la sombra en donde, “Una sombra siempre tiene su concordancia en un objeto.”¹⁷⁸ De este modo, lo que los artistas parecen exponer es una tautología, en donde uno puede literalmente observar, de que están conformadas estas personas.

Sin embargo aquello que proponen no supone (nuevamente) una salida moral tan simple, pues lo que Noble y Webster consiguen, acaba por converger en el estudio de las sombras de Aranyosi y su preocupación por el estatus ontológico de las cosas. Pues en el operar de los artistas (al preguntarse ¿de qué están conformados?) se logra sostener dos tiempos (un antes ‘t1’ y un después ‘t2’) en un mismo momento, sin embargo al situarse al mismo tiempo a los objetos apilados y las sombras no nos es posible saber cual corresponde al antes y cual al después. Por ende lo que los artistas pretenden es *jugarnos*, situándonos moralmente justo en medio de una cuestión que resulta ambigua: saber si esa *White Trash* es una causa, o una consecuencia de aquello que simbólicamente representa la sociedad de consumo. En esta indeterminación, los factores se juegan de un lado a otro, transitando en continuo. Aquello nos lleva a preguntarnos sobre la condición de ‘más real’, o ‘menos real’ que se subtiende entre ambos extremos (el cúmulo de basura, y la sombra proyectada). Si ello se transfiere a las preocupaciones temáticas de los artistas, podremos notar cómo el carácter de ‘ilusión’ se tiende hacia ambas direcciones a la misma distancia, pues en este sentido no resulta trascendente la proposición de -Aquello que es más real, es la causa de aquello que es menos real, pues ambos (la sombra y la basura), se sustentan ahora en condiciones dadas desde lo mereológico y lo sortal. La pregunta ¿Quién (en la obra) está constituido de qué?, pero igualmente la pregunta ¿Qué tanto esta *White Trash* es ya no causa, sino consecuencia de mi comportamiento social? Son ya ineludibles. En síntesis: la

¹⁷⁸ Conf. Apartado 2.3, p. 72

reflexión a la que esta obra nos conduce está en función de advertir, cómo el cúmulo de basura puede expresar lo que es en sí, pero no cobra sentido, si no es hasta que se relaciona con la sombra que proyecta. De tal modo que, **aunque la expresión puede darse desde las partes de manera individual, la expresividad requiere necesariamente que se establezca una relación entre las partes.** Por lo tanto y desde una posición mereológica: en esta obra la expresividad (y por ende el sentido) no puede darse, si la sombra, o el cúmulo de basura, o la superficie proyectiva, o la luz, no se encuentran en un emplazamiento específico y en un determinado *tI*.

Recuperando la noción de Colli, en donde la expresión misma no es una sola sino un entramado de expresiones que se dirigen a la abstracción, entendemos que obras de este tipo construidas en base a una ‘estética relacional’ (como la define Nicolas Bourriard), no son, sino obras en donde aquel primer acto expresivo (del artista) se halla a la misma altura del otro acto expresivo (del espectador) que se encuentra más allá de la imagen y del objeto. Esta expresión por reflujo del espectador con respecto a la experiencia de la obra, es ya parte de la obra misma, pues ésta no se completa si no hay un accionar con las ‘imágenes y objetos expresivos’ que el primer acto expresivo (del artista) plantea. Esto pone en énfasis necesariamente a ‘la concatenación misma’, que es ya en sí el fin y el sentido de la expresión. Relegando al acto y a la imagen expresivos a una condición de meros intermediarios para que la expresividad de la obra pueda darse. Heloisa Primavera complementa lo anterior al particularizar, “Una obra relacional trata acerca de **estar** dentro de una estructura experiencial, tanto solos como compartiéndola con alguien, pero un estar que pone en suspenso **las formas de estar**, las formas de vivir, las costumbres.”¹⁷⁹ En este escenario la sombra se convierte más bien en un aliado del hombre, más que en un personaje siniestro o un mero ambiente. A la sombra le sucede nuevamente lo mismo que ya le había ocurrido en su integración a Occidente, pues ésta pese a sus dimensiones o figuraciones, es enteramente ya una sombra domada e inofensiva: o mejor dicho una sombra civilizada, la cual más que atentar contra su dueño, fielmente anuncia su presencia. *Bodie Movies, arquitectura relacional 6* (2001) **[Fig.38]** de Rafael Lozano-Hemmer es una de éstas obras donde la sombra, habita de manera controlada.

¹⁷⁹ Heloisa Primavera, *Teórico No. 9: La estética relacional de Nicolas Bourriard*. En: Cátedra procesamiento de datos. (publ. noviembre 2007). Disponible en: <http://ilhn.com/datos/teoricos/archives/004092.php>

Bodie Movies, arquitectura relacional 6 es una heredera directa del cinetismo lumínico, en el sentido que sus sombras se hallan igualmente despojadas de toda carga simbólica proveniente de la tradición. Al igual que sus predecesoras, el alejamiento de esa sombra ‘aurática’, permite que la atención se ponga en la expresión misma. Lo cual conduce a que su expresividad se sustente más bien en su exterioridad perceptual, es decir el medio por el cual tal llega a ser representable como experiencia; y en su carácter de aportación, éste es el modo en que esta sombra puede integrarse de un modo particular, nuevo y diferenciado a un discurso artístico dado. En su producción esta obra busca recobrar su contacto con la estética misma, la cual había sido opacada por las obras con fuertes cargas conceptuales. Aquí en contraste el artista es menos crítico y más relacionado con suavizar tal vínculo en favor de integrar al espectador como factor indispensable para que la obra misma pueda llevarse a cabo. Haciendo la obra interactiva

De acuerdo con Tatiana Flores, los modos de producción de Lozano-Hemmer, se hallan en los términos de este nuevo Arte relacional. Su temática general se desarrolla entre el compromiso histórico, totalmente desapegado de una mera estética ‘mexicanista’ y el uso innovador de nuevas tecnologías. En sus obras, el artista ha manifestado más o menos constantemente “El rechazo del dogmatismo que llegó a ser asociado con el realismo social en favor de un lenguaje visual abstracto.”¹⁸⁰ Y su interés por ‘despojar de jerarquías a la obra de arte’ en términos de forma y contenido, mediante el uso tanto de la abstracción geométrica como de la interactividad del espectador, haciendo de sus obras *lugares*. Pues es el espacio arquitectónico, el sitio por excelencia en donde se suceden sus obras.

En concordancia con lo anterior, la sombra, en *Bodie Movies, Arquitectura relacional 6* se halla en una posición enteramente práctica al servicio del juego, la percepción, y lo social. Esta obra, llevada a lo largo de diferentes ciudades europeas emplea proyecciones fotográficas interactivas.¹⁸¹ Lo cual deja entrever su velada coincidencia con el grabado *La danza de la Sombra* (1678) [Fig.39] de Samuel van Hoostragen, en donde literalmente a manera de esquema se

¹⁸⁰ Tatiana Flores, *Rafael Lozano-Hemmer: La (auto)reflexión histórica*. En: ArtNexus No. 71, Vol. VII, México: 2009 p. 68

¹⁸¹ Nota: “Para la instalación, el artista contrató a fotógrafos locales para que tomaran fotografías de grupos de gente (...) Las fotografías se proyectaron sobre un pared forrada con una pantalla blanca pero sólo podían verse entre las sombras de los transeuntes. (...) Los retratos parecían cobrar vida a medida que los espectadores se movían para habitarlos. En otros casos los miembros del público jugaban con las proporciones y relaciones entre las sombras...” *Ibid.* p. 69

muestran las relaciones proyectivas entre fuente de luz, espacio, las personas representadas y la proyección en el muro. Si bien Stoichita piensa que “...el extraordinario aumento de las sombras corre paralelo con su demonización”¹⁸² La importancia de esta comparación reside justamente en lo contrario. Pues al hacer ‘visible’ el truco, su carácter fantástico y sobrenatural prácticamente desaparece aún a pesar de sus dimensiones. Algo semejante ocurre con *Bodie Movies*, pues en ambos casos, el interés simbólico o ritual por la expresión primitiva de la sombra deja lugar enteramente a un interés por sus posibilidades científicas y ópticas como medio de entrenamiento visual. Pero aún más, pues en razón de ello, el propósito de la obra ciertamente se desahoga en el modo en que la sombra funciona. Pues ésta es ya el intermediario que permite que se establezca una relación profunda entre los espectadores, que son ya más bien participantes.

Por ello, lo que Lozano-Hemmer consigue en esta obra es nuevamente restablecer el contacto con el *otro*, que no es ya la sombra, sino por completo la otra persona que se halla presente y en continua interacción. Así en un sentido de la expresión a la manera de Nicol: Lo que las sombras de Lozano-Hemmer permiten, es **la transformación, del otro en prójimo a partir de su proyección-exteriorización**; tanto psíquica, como expresiva, como física. Reencontrando en la conexión entre los espectadores que juegan con sus sombras entre sí, al menos por un momento aquella parte de su ser faltante y añorada. Lo que la sombra expone a partir de sus cualidades físicas es algo que el hombre mismo no es capaz de conseguir por medio de las propias. Pues en su condición sortal las dimensiones, transparencias contactos y superposiciones de la sombra hacen posible ese diálogo que busca la complementaridad. Esta sombra (diría Gadamer) se juega como un artilugio de contacto: como una palabra. En este sentido, el artista, ya no procede llevando la palabra /sombra/ a la manifestación, pues ésta es ya un signo aunado a otros y en permanente interrelación y movimiento. Si bien, esta obra se aproxima a la de Van Hoostragen, el casi literal paralelismo con la de Veneciano la hace excepcional, pues lo que Lozano-Hemmer consigue es jugarlos como si nosotros fuéramos ya aquellas esculturas de la *Accademia Bandinelli*, las cuales, fuera de este nuevo lugar nos hallamos aislados constantemente por el silencio, la quietud, la ceguedad, y el autismo. Con ello, **el artista logra mediante la sombra establecer el lenguaje de la presencia**, que es en cierto modo aquel

¹⁸² Victor I. Stoichita, *op. cit.* p. 134

lenguaje del teatro de Artaud. Un lenguaje analógico, fugaz y lúdico en donde el fin se halla en el juego mismo, y no se juega con un fin. En complemento Tatiana Flores diría, “...el artista presenta una dinámica pieza dialogal, un ‘antimonumento’ (...), sobre gente común.”¹⁸³

Este principio constructor se halla también en la obra de Olafur Eliasson presentada recientemente en el *21st Museum of Contemporary Art* en Kanizawa, aunque de un modo más intimista y sutil. El título de las obras expuestas evidencia el interés del artista por su sintaxis, con sucede con *Slow Motion Shadow Color* (2009) [Fig.40] y *Color Shadow Theatre* (2009) [Fig.41], despojando a la sombra de cualquier valor ‘simbólico’ añadido. Sin embargo su propósito final se halla más bien en el título de la exhibición entera: *Your Chance Encounter*. Lo que hace pensar en tal muestra más, como una unidad completa compuesta de partes, que en un compilado de pequeñas unidades desconectadas. De este modo esa ‘oportunidad de encuentro’ no es algo que se alcance de lleno en cada obra por separado, sino que ésta se da a partir de la experiencia entera a lo largo de todas las obras presentadas. La exhibición, busca explorar y entender el modo en que el espacio arquitectónico se relaciona con la luz, las sombras, el color, e incluso el viento y la niebla que se proyectan y se producen en las instalaciones. Al igual que el artista mexicano, Eliasson busca en algunas de estas piezas, transformar los espacios creando ambientaciones estéticas interactivas. Sin embargo su propósito es distinto, pues éste se dirige más hacia la percepción y la óptica que a la relación social de los actantes. Pese a ello, el artista entiende al museo como un espacio público, y su propuesta busca destacar este aspecto, sin dejar de lado la obra misma, al grado que es el público participante quien desencadena la experiencia. Así, éste busca acercar la obra al público, despojándola de todo contenido críptico y situando al espectador como un ‘usuario-habitante’. En *Slow Motion Shadow Color* (2009), *Color Shadow Theatre* (2009) y *Multiple Shadow House* (2010) [Fig.42], el cuerpo de los asistentes es la figura central que permite el juego de luces. La carga estética de las obras es sustancial, pues el énfasis no está dado en la relación entre espectadores, sino en la relación obra-espectador-asistente. Por ejemplo, “...*Multiple Shadow House* es una estructura simple construida en la sala principal. Consta de una fila horizontal de lámparas multicolores que iluminan varias pantallas de proyección de gran tamaño. Cuando un cuerpo entra en dicho espacio y comienza a interactuar con esta instalación lumínica. Hermosas y sutiles visiones de la

¹⁸³ Tatiana Flores, *op. cit.* p. 69

sombra superpuesta se traslucen a lo largo de las pantallas.”¹⁸⁴ El artista concibe entonces, una subjetividad colectiva, pues ahora sí importa si es uno o 100 los que observan-participan, puesto que aquello que se produce cuando lo hacen es en sí una imagen construida a partir de todas las presencias involucradas. De hecho “Estas obras pierden su sentido, sin la presencia de la figura, no solo para su disfrute sino también para la articulación de sus efectos potenciales.(...) [con esto] Eliasson ha creado la última experiencia subjetiva del arte, [donde] el individuo realmente activa a la obra.”¹⁸⁵ Tales efectos desembocan en la sombra como proyección física expresiva. Pues en las primeras dos, se requiere de la sombra de los espectadores para crear los efectos en el plano de proyección (la pared y el cuerpo mismo de los presentes). Mientras que en la tercera, el hecho de desmembrar a la sombra en los tres canales básicos de luz, acaba por desmoronar a la sombra ‘aurática’ pues ésta no queda sino disectada ya como una mera monografía técnica. Sin embargo la fuerza expresiva de éstas es inconmensurable. Puesto que son ya expresiones lumínicas puras.

Lo que Eliasson consigue es aproximar a la sombra a aquello que le da origen, haciendo de ésta casi una **expresión primera**. Pero no para afirmarla, sino para mediante una crítica a su constitución, hacerla prácticamente desaparecer. La sombra óptica de Eliasson es heredera entera del cinetismo lumínico, y al igual que aquella, aquí la obra queda abierta a la interpretación. Sin embargo, lo que el artista acaba por provocar con este desfase de la silueta es, por un lado la reflexión hacia la constitución de sí mismo como habitante-actante. Y por otro la reflexión hacia la constitución de la sombra misma. Que de un modo casi trágico pero liberador, regresa de los abismos hacia la luz. La **oportunidad de encuentro** que propone el artista está dada, sí entre espectadores (como sucede en *Bodie Movies*), sí entre espectador y ambiente y sí incluso entre sombra y hombre como metáfora del alma o mente, etc; pero sobre todo entre luz (como color) y sombra, en donde ambas alcanzan igualmente a reconciliarse por tan sólo un momento y en un punto que parecía imposible. La constitución artificial (como artificio) de la sombra que aquí se sugiere, se halla aún más patente en *Color Shadow Theatre*, pues en ésta, la imagen-ilusión se construye mediante el funcionamiento de una especie de caleidoscopio gigante que a modo de instalación, proyecta ‘dentro’

¹⁸⁴ Artobserved, *Olafur Eliasson at Tanya Bonakdar Gallery* En: Artobserved (publ. marzo 2010), Disponible en: <http://artobserved.com/2010/03/go-see-new-york-olafur-eliasson-at-tanya-bonakdar-gallery-through-march-20-2010/>

¹⁸⁵ *Ibidem*.

de sí la sombra defragmentada en siluetas coloreadas de las personas que asisten a la exposición; como realmente asestando el golpe final a la sombra. La cual en total confusión metafísica, yace moribunda y casi desnuda. Sin figura ni identidad, y solo apenas envuelta en el velo rasgado de sus cualidades ontológicas. Pues ya bien lo decía Casati, ‘una sombra coloreada no es una sombra’. El artista, con esta serie de efectos coincide con J. M Kennedy, al insinuar que: **‘La sombra no existe**, En mayor o menor medida, todo lo que se expresa tanto en el espacio, como sobre los objetos, es luz.’

Este cierre no implica una muerte de la sombra, pues ésta pese a su comprensión cronológica, acaba por ser históricamente autónoma. Es decir, la sombra vive y vivirá en tanto se inserte de algún modo en la expresión artística. Las cualidades expresivas de la sombra no se diluyen con el tiempo, pues éstas no se inscriben en una dialéctica en la que, por ejemplo: una ancestral ‘sombra aurática’ caduque frente a una nueva ‘sombra relacional’. Así de un modo menos trágico y más alentador, artistas como la japonesa Kumi Yamashita recurren al artificio para acercarse a esa metafísica de la sombra. Ya no para cuestionarla, sino para afirmarla ingenuamente desde sus cualidades figurativas. Sin demasiada complicación Yamashita representa con la sombra, dibujando con la forma escondida de los objetos. El propósito de su obra es esencialmente crear sombras que parecen no tener la más mínima relación con los objetos que las proyectan e incluso hacer que tales objetos pasen desapercibidos. Ello lo consigue manipulando la posición y el ángulo de subtención de la luz con respecto a el o los objetos que la emiten. Puede decirse que su obra se encuentra a medio camino entre *Dirty White Trash (With Gulls)*, pues en ellas se construyen sombras psíquicas, en donde la percepción es determinante para el reconocimiento de las formas proyectadas; y *Color Shadow Theatre*, pues la obra no es la sombra en sí sino el juego que se logra a través de hacer patente la relación que existe entre todos los elementos involucrados y que al final de cuentas conforman el ‘truco a la vista’. Por lo que las sombras de Yamashita, también parecen provenir directamente del cinetismo lumínico, no obstante, si en aquél, la sombra no alcanza un estatus de entidad, en obras como *Dialogue* (1999) **[Fig.43]**, la sombra recupera incluso su estatus de personaje. La profundidad ontológica de *Dialogue*, inevitablemente evoca la noción de Casati en donde la sombras de un modo u otro parecen ser solamente, “...una ilusión, una simplificación de la mente. La sombra (...) [en el tiempo], es en realidad la suma de innumerables

sombras instantáneas”¹⁸⁶ Lo que la artista logra en *Dialogue* es hacer ostensible esa temporalidad de la sombra móvil, invirtiendo los papeles de los factores. Pues en este caso no es la luz la que se mueve, sino el objeto; que además de todo, se encuentra constituido por una serie de partes que en su concatenación provocan el ‘efecto’. Tal como lo haría una Linterna mágica, *Dialogue* consigue en cierto modo situarse como el eslabón entre el teatro de sombras y la animación. Pues lo que construye es a fin de cuentas un autómatas de sombra. La obra subsecuente de Yamashita, se halla por un lado en gran cercanía con las reflexiones mereológicas de Aranyosi, a propósito del *Rompecabezas de la constitución de la sombra*, y por otro en concordancia con su evidente carga dramática. La artista comenta en relación a ello:

“Me gusta ver las sombras moverse a la luz de la tarde. Me recuerdan que todo está cambiando constantemente. Me atrae aquello sin forma concreta como las nubes, el agua y la bondad de la gente. He experimentado con luz y sombras junto con otros medios para examinar lo que separa lo sólido de lo efímero, lo visible de lo invisible, lo interno y lo externo. Uno de los asuntos en que me concentro trata de los límites y barreras que creamos al categorizar el mundo...”¹⁸⁷

Es por ello que pese a su simplicidad, obras como *City View* (2003) [Fig. 44] y *Origami* (2005) [Fig.45] resultan ejemplos cumbre. En estos, la sombra vive ya de manera autónoma, es la imagen la que se sitúa como el propósito final: ‘el efecto’; mientras que el objeto que la proyecta es solo el medio: ‘la causa’. Sin duda esta preocupación ‘causal’ de la sombra es algo que Yamashita exhibe en sus instalaciones. Ésta va aunada al problema de su constitución como manifestación física. Pues como en el rompecabezas de Aranyosi: “...la sombra depende de que el objeto, mientras persista en el tiempo, conserve sus propiedades materiales. Pero es independiente a su fuente en un sentido sortal.”¹⁸⁸ *City View*, parece ilustrar dicho enunciado. Pues trata de un ordenamiento de pequeñas figuras de números sobre un muro, como las figuras imantadas que se utilizan para decorar un refrigerador.

¹⁸⁶ Roberto Casati, *op. cit.* p. 57

¹⁸⁷ Manuel Mendoza, *Los haikús visuales de Kumi Yamashita* En: Nvy Magazine (publ. 2007). Disponible en: <http://kumiyamashita.com/articles/nvy-magazine-2007.jpg>

¹⁸⁸ Conf. Apartado 2.3. p. 87.

Lo que sucede es que por acumulación, y dada una cierta posición de la luz y los objetos, dichas formas proyectan la silueta de una mujer que parece estar asomada al balcón y sujeta de la barandilla. El relato es contundente, pues el juego compositivo entre los números y la silueta reiteran la intangibilidad de la presencia que parece congelarse en el instante mismo de su conformación. Esta es ya sin duda un simulacro, que sustentado en la diferencia, y dadas sus mínimas correspondencias con los objetos que lo proyectan, se yergue apacible y autónomo. Pues su luminosidad, sí depende de la parte física, pero también de aquellos aspectos que (de acuerdo con Wittgenstein) configuran una imagen mediante la imaginación. En su exterioridad, su situación espacial es excepcional, pues la barandilla también proyecta una sombra, que parece extenderse hacia un más allá indeterminado. El extremo donde la mano parece posarse sobre el pretil, justamente indica el fin del objeto físico y el principio de la proyección lumínica de la estructura. Al incrementarse su claridad, de un modo poético, la sombra de la mujer justamente parece anunciar una ausencia del presente, o una presencia del pasado. Como si nuevamente apenas por un momento; el antes y el ahora, lo material y lo inmaterial se encontraran en un punto de contacto.

Origami por su parte nos remite a esa noción de sombra como imagen expresiva que acaba por instaurarse como eje rector de la expresividad. En este caso se trata de cuadrados coloreados hechos de lámina de aluminio que se hallan mellados con sutiles arrugas en su superficie, y que al ser iluminados proyectan cada uno, una silueta distinta que describe un perfil humano. En este caso, más allá de un personaje o una presencia, existe una lectura simple que puede sugerirse entre la silueta, y el color y tamaño del cuadro. Esta es nuevamente a la inversa, lo intangible de la emoción o ‘lo interior’ que parece estar ‘representado por un objeto sólido’ y coloreado. Mientras que lo físico del rostro se hace presente a través de lo inmaterial. Lo que esta somera interpretación parece anunciar con estas obras; es un evidente **triunfo del perfil**. Lo cual indica que no es la sombra solamente, sino la sombra humana, reducida a la silueta del rostro, lo que pese a todo sigue soportando el peso dramático del relato de las imágenes. Sin embargo, de un modo más detenido, podemos encontrar en *Origami*, una respuesta a las cuestiones de Brancusi en su *Comienzo del Mundo*, pues mientras el italiano encuentra en la sombra un elemento auxiliar que a partir de su vínculo expresivo con el objeto, hacía posible la ‘imagen’. En el caso de la japonesa, el objeto es el instrumento complementario de la sombra y la

relación que se establece entre ellos, hace posible la ‘imagen’ en favor de la sombra y no del objeto. En este sentido lo que Yamashita propicia con *Origami* es una especie de monografía ‘cuadro por cuadro’ de la construcción de la imagen expresiva. Pues por un lado, tenemos un acto expresivo, que supone una serie de acciones con sentido por parte de la artista que se dirigen a la construcción de una expresión. Por otro tenemos al objeto expresivo que provoca la sombra. Que si bien es todo lo que se constituye tangible en el mundo de la apariencia, acaba por converger en ‘la fuente’ que es en sí, la triada: objeto, fuente de luz y superficie proyectante. De este modo la imagen expresiva no es sino sólo la sombra que esta triada permite. Las cualidades intangibles de esta imagen-proyección, se constituyen objetivamente sólo como límites entre zonas de oscuridad contra zonas de luz. Que necesariamente dependen de la mirada subjetiva tanto del artista como del espectador para convertir ese límite en silueta y esa área en forma, figurando a la imagen mereológicamente, a partir de una entretrejo de aspectos psíquicos, perceptivos, del lenguaje y de la imaginación. Es por ello, que esta sombra enteramente inmaterial, efímera y flotante es ya en una evidente disociación con su conservación de lo expresado, una imagen en estado puro.

Este principio, se reincorpora con sus variantes en obras como *Clouds* (2005) [Fig.46] y *Feather* (2006) [Fig.47] sin embargo en éstas la artista favorece la narrativa de la imagen, frente a su mera condición como expresión. Pues de nuevo logra conjuntar lo material con lo inmaterial, de un modo expresivamente excepcional. En la primera (en complemento al título), una pareja parece abrazarse, como cubriéndose con una lámina informe, de una amenazante lluvia imaginada que está por venir. En la segunda un hombre que mira hacia la inmensidad se halla sentado (en complemento al título) sobre una pluma que flota indefinidamente sobre la nada. Dichos relatos conjugan armónicamente todos los aspectos mencionados. En ellos, los personajes son sombras, como /la sombra de un recuerdo/, o /la ligereza de una sombra/. Tan distantes de su fuente en un sentido expresivo que se yerguen libres en absoluto primer plano. En un sentido paralelo al de un enunciado, las sombras son los sujetos, los objetos que las proyectan los complementos. O bien, dicho de otro modo, **las sombras actúan** (de acción y de actor), **manipulando a los objetos que las proyectan**. Así como el títere no es manipulado por el titiritero, sino justo lo contrario, pues el títere es el que actúa, manipulando al

hombre, quien debe adaptarse a las cualidades del objeto y del personaje. En este sentido, dichas sombras son ya personajes puros, en razón de que son enteramente teatrales. No resulta extraño que Yamashita sea oriental, pues en sus piezas aún se transluce por momentos el antiguo teatro de sombras, en donde basta una imagen para contar una historia interminable. En su luminosidad, las sombras de la artista son a fin de cuentas, desde lo subjetivo una imagen expresiva, y desde lo objetivo un fenómeno que se da desde la expresión y hacia la expresión, pues ésta no es sino una manifestación lumínica entendida ópticamente. Aunque en lo profundo, lo que la artista parece sugerir: es que la sombra, esa pequeña niña que juega eternamente a ocultarse tras los objetos es ya libre. **[Fig.48]** Pues recordando a Nicol: En su libertad, el objeto que proyecta la sombra es el mediador de la expresión, sin embargo por sí mismo el objeto no es, sino materia sin sentido.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Nota en correspondencia con: Toda expresión es un acto libre, aunque esté condicionado por la estructura simbólica de nuestro ser. Y más aún, todo acto libre es una expresión, de esta manera toda libertad es libertad de expresión. Toda libertad de expresión encuentra sus límites en la verdad. En su libertad, el cuerpo es el mediador de la expresión, sin embargo por sí mismo, el cuerpo no es, sino materia sin sentido.
-Conf. Apartado 1.1. p. 18

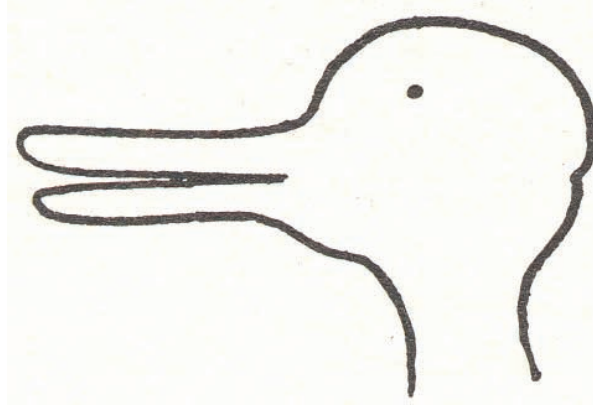


Fig. 1 Wittgenstein toma la figura del pato-conejo del psicólogo J. Jastrow. la cual procede originalmente de los Fliegende Blätter.

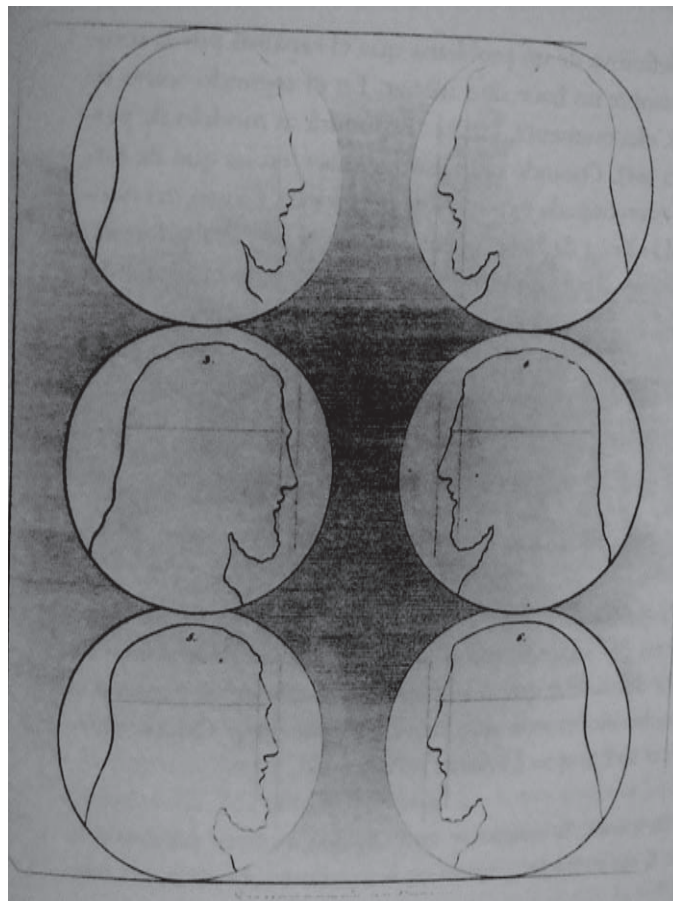


Fig. 2 Siluetas de Cristo. (1792) Thomas Holloway

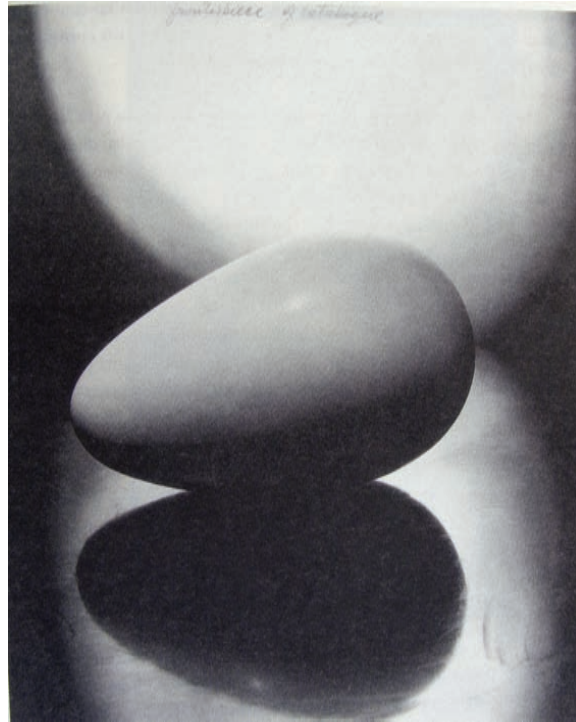


Fig. 3 El comienzo del mundo. (1920) Constantin Brancusi



Fig. 4 La Academia de Baccio Bandinelli. (1531) Agostino Veneciano



Fig. 5 Escena del Ramayana. Representación tradicional del teatro de sombra balinés.



Fig. 6 Narciso mirándose en la fuente. (1606) Antonio Tempesta

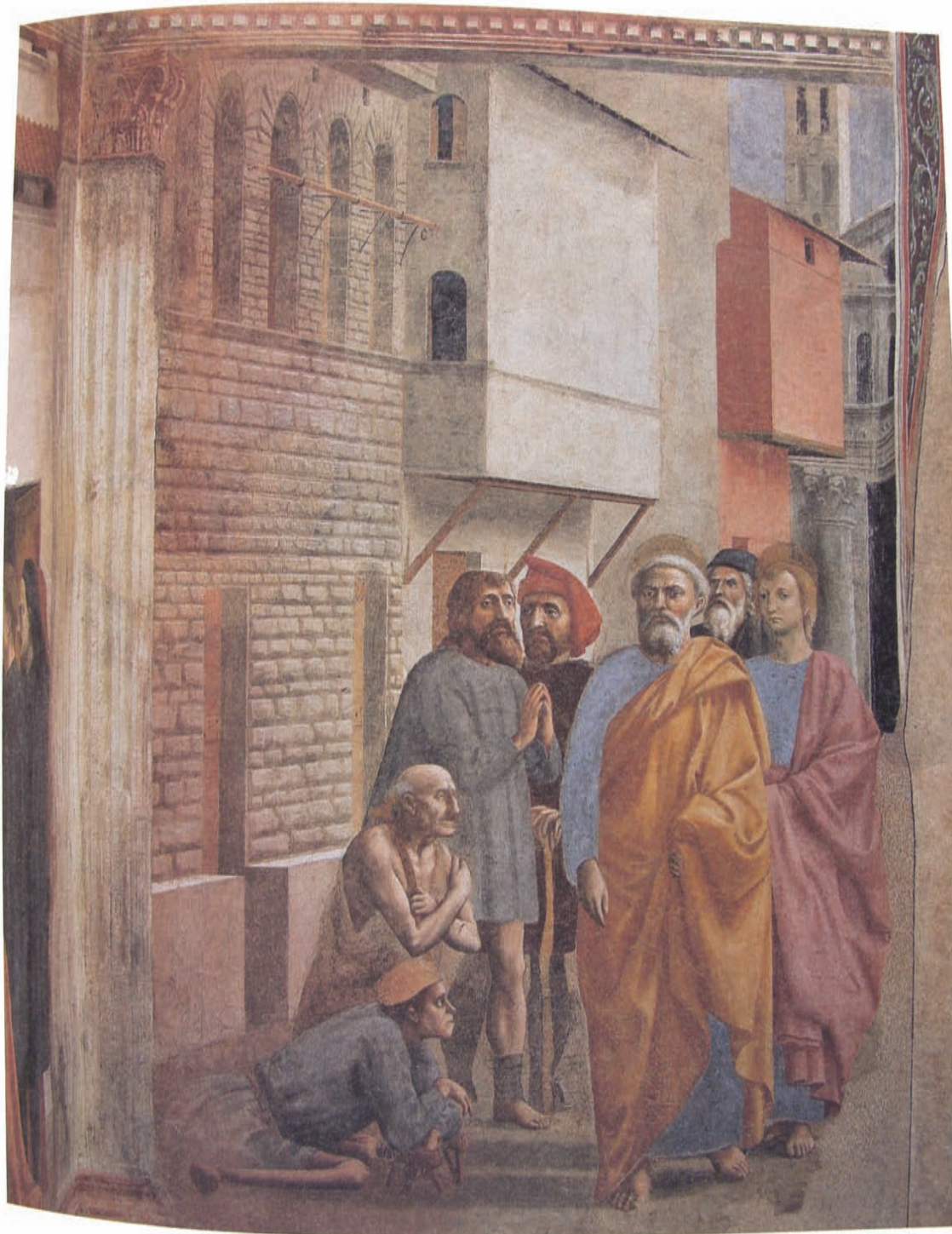


Fig. 7 San Pedro cura a los enfermos con su sombra. (1427-1428) Massaccio

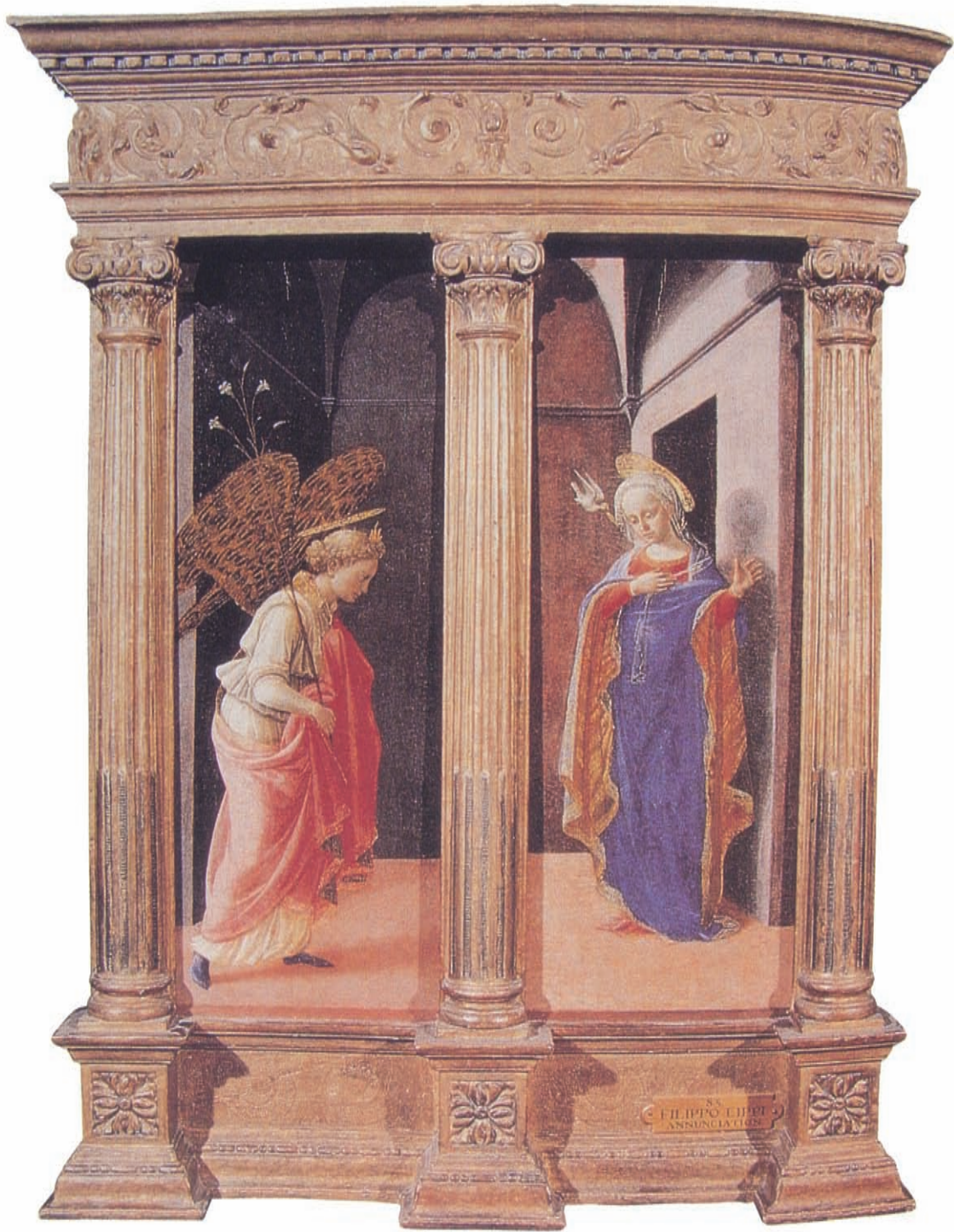


Fig. 8 Anunciación. (1440) Filippo Lippi



Fig. 9 Los orígenes del realismo socialista. (1982)
Komar y Melamid



Fig. 10 La invención de la pintura. (1833)
Eduard Daeghe



Fig. 11 Nosferatu. (1921-1922) (still de video) F. Murnau



Fig. 12 El hombre gris se apropia de la sombra de Peter Schlemihl. (1833)
(Para el Peter Schlemihl de Chamisso) George Cruishank



Fig. 13 Diableries ou voyage dans l'autre monde. (circa 1870)
Colección de filminas, colecta Jac Remise

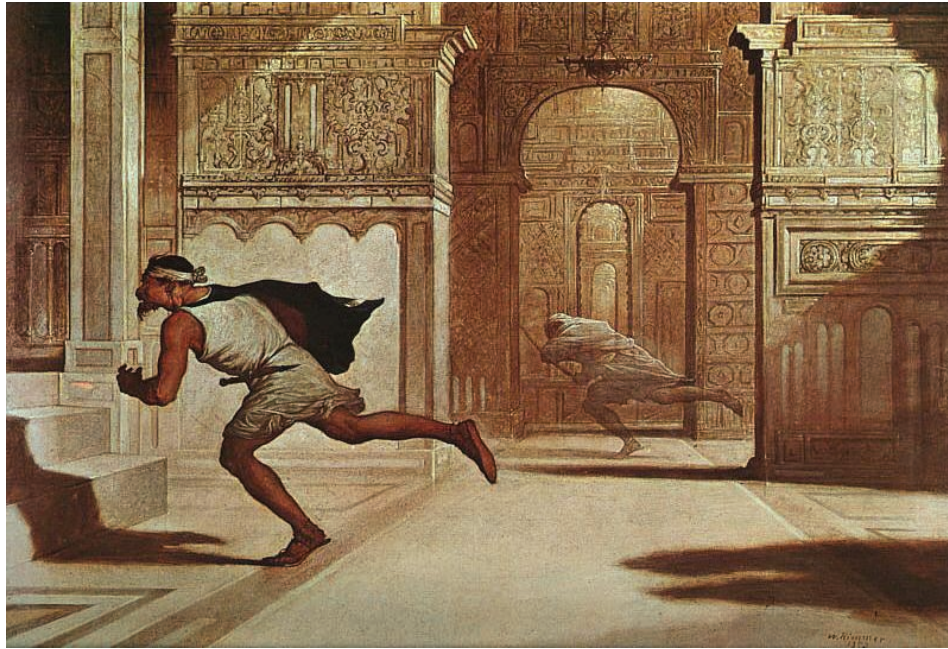


Fig. 14 Huída y persecución. (1872) William Rimmer



Fig. 15 Misterio y melancolía de una calle. (1872) Giorgio de Chirico



Fig. 16 Ponts des Arts. (1867) Pierre-Auguste Renoir



Fig. 17 Sombra de Monet en el estanque de nenúfares. (1920) (fotografía)



Fig. 18 Sombras sobre el lago. (1916)
Alfred Stieglitz (fotografía)



Fig. 19 La sombra sobre la mujer. (1953)
Pablo Picasso



Fig. 20 La sombra. (1953) Pablo Picasso



Fig. 21 Nosferatu. (1921-1922) F. Murnau (still de video)

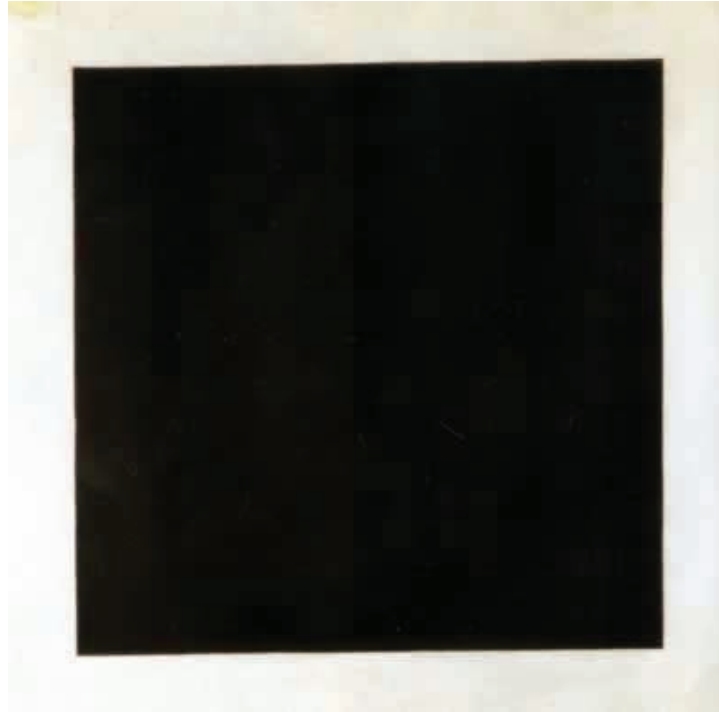


Fig. 22 Cuadrado negro [sobre fondo blanco]. (1920)
Kazimir Malevich



Fig. 23 Ilustración para L'histoire de Mnr. Johard. (1839) Amedeé de Noë



Fig. 24 San Miguel. (1530)
Maestro de Alzira

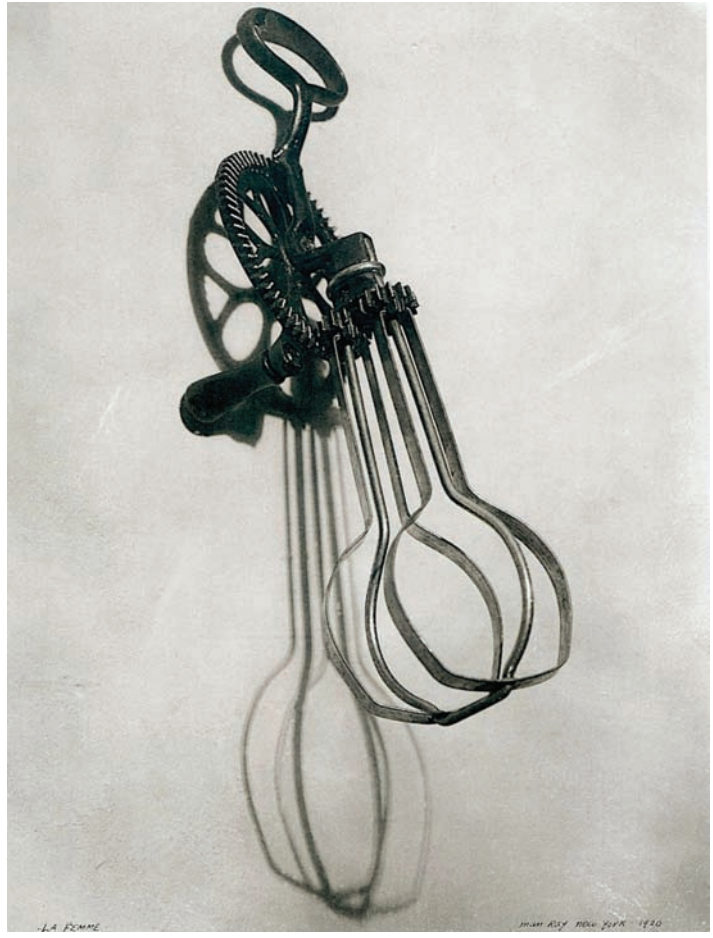


Fig. 25 Femme. (1918) Man Ray
(fotografía)



Fig. 26 Noire et blanche. (1928) Man Ray
(fotografía)



Fig. 27 Retour à la raison. (1923) Man Ray
(still de video)

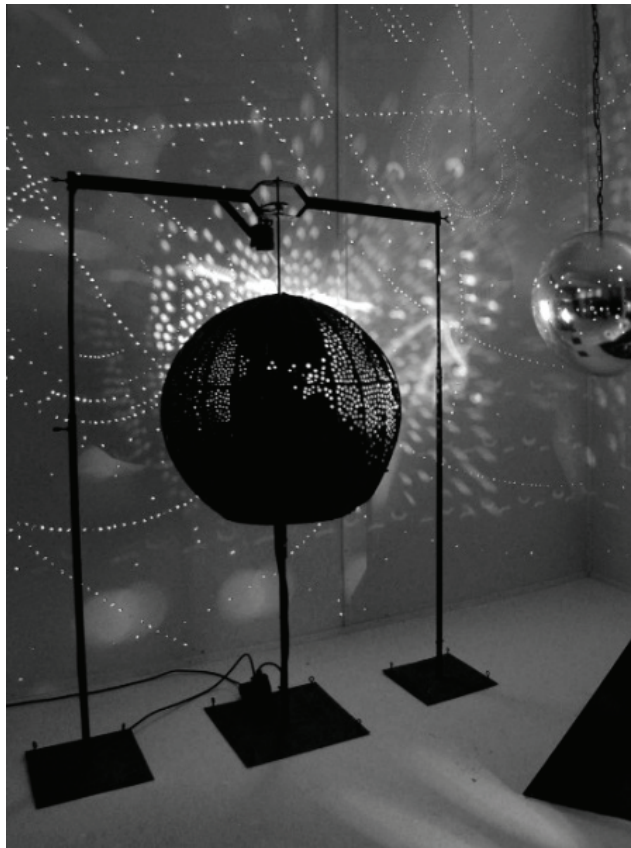


Fig. 28 Ballet Lumínico. (1967) Otto Peine (instalación lumínica)

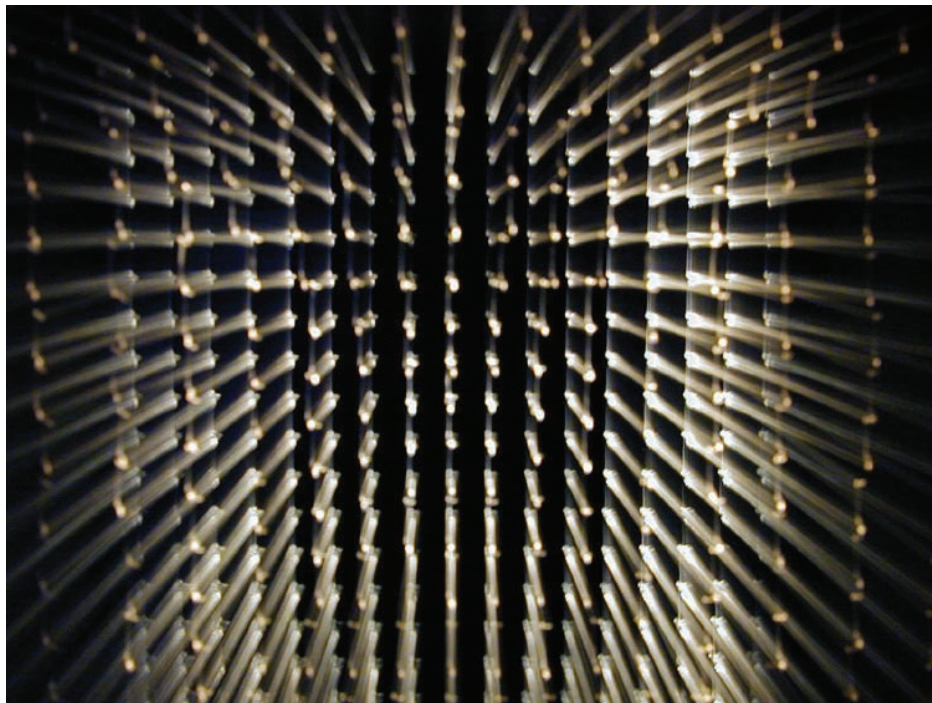


Fig. 29 Caja luminosa. (1964) García Rossi (instalación lumínica)



Fig. 30 Sombras. (1968) Christian Boltanski (instalación)



Fig. 31 Las sombras vela. (1987) [detalle] Christian Boltanski (instalación)



Fig. 32 Darkytown Rebellion. (2001) Kara Walker (instalación)



Fig. 33 Insurrection!... (2002) Kara Walker (instalación)



Fig. 34 He/She. (2003) Tim Noble y Sue Webster (instalación)



Fig. 35 Real Life is Rubbish. (2002) Tim Noble y Sue Webster (instalación)



Fig. 36 Dirty White Trash [with gulls]. (1998) Tim Noble y Sue Webster (instalación)



Fig. 37 Una figura popular del Test de Roscharch.



Fig. 38 Bodie Movies arquitectura relacional 6. (2001) Rafael Lozano-Hemmer

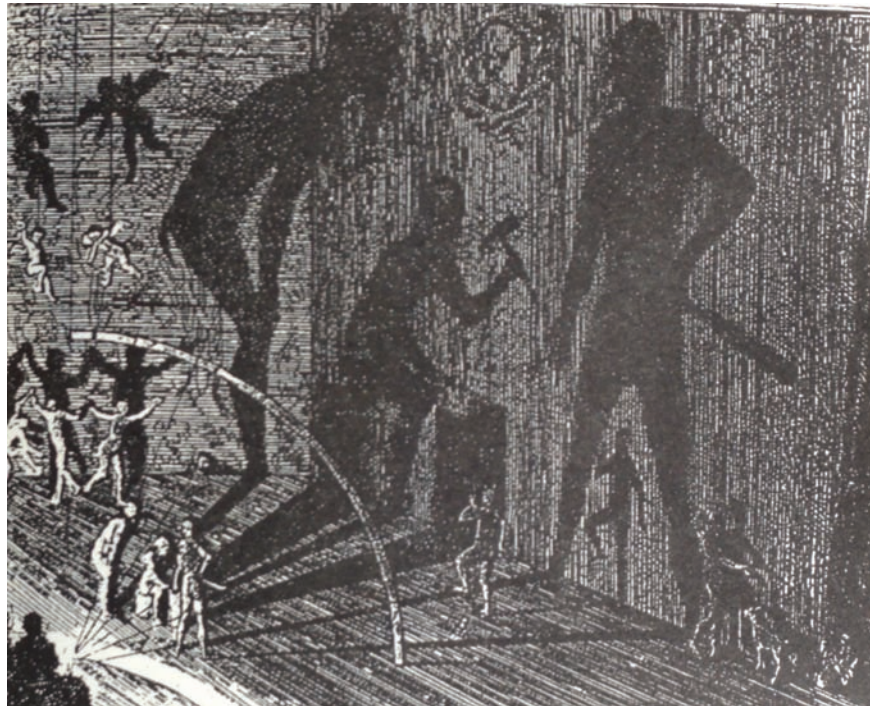


Fig. 39 La danza de la sombra. (1678) Samuel van Hoogstraten



Fig. 40 Slow Motion Shadow Color. (2009) Olafur Eliasson



Fig. 41 Color Shadow Theatre. (2009) Olafur Eliasson

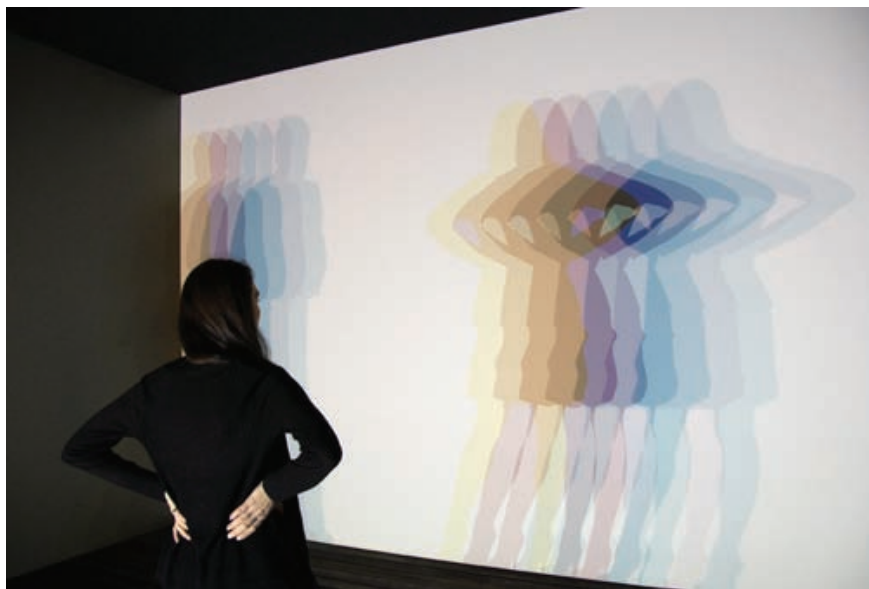


Fig. 42 Multiple Shadow House. (2010) Olafur Eliasson

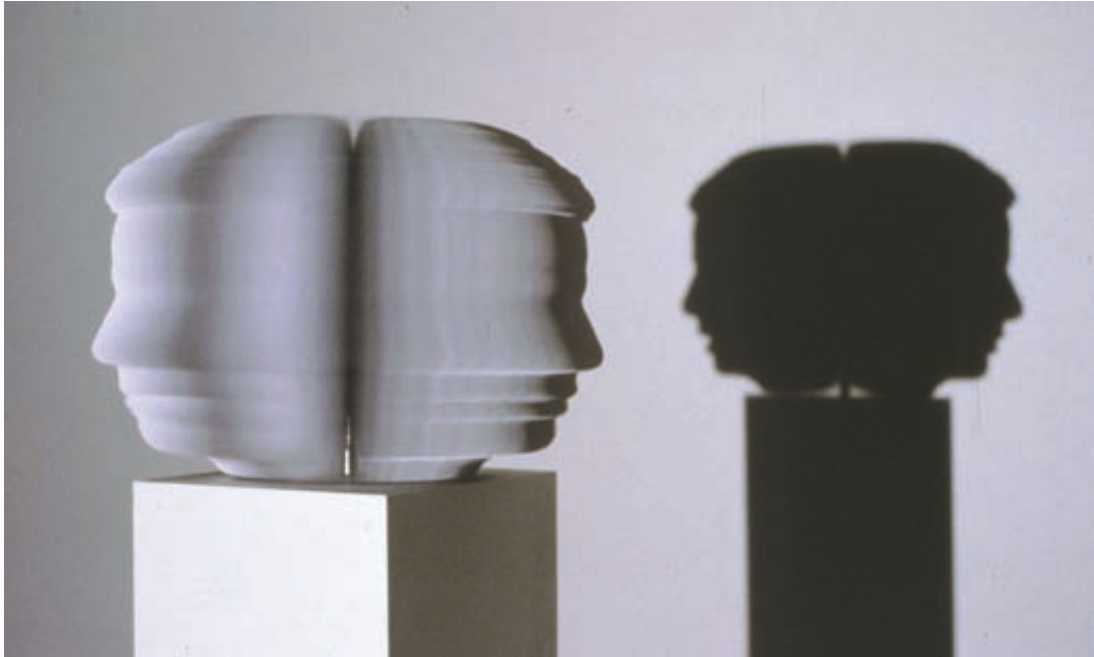


Fig. 43 Dialogue. (1999) Kumi Yamashita

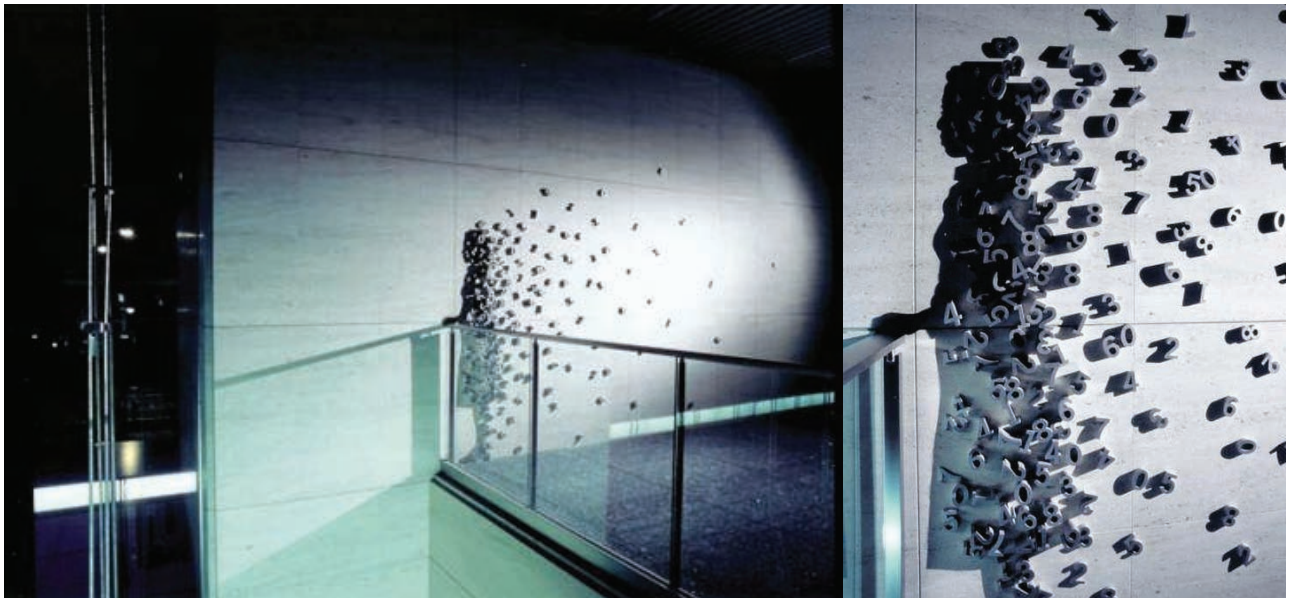


Fig. 44 City View. (2003) Kumi Yamashita (vista completa y detalle)

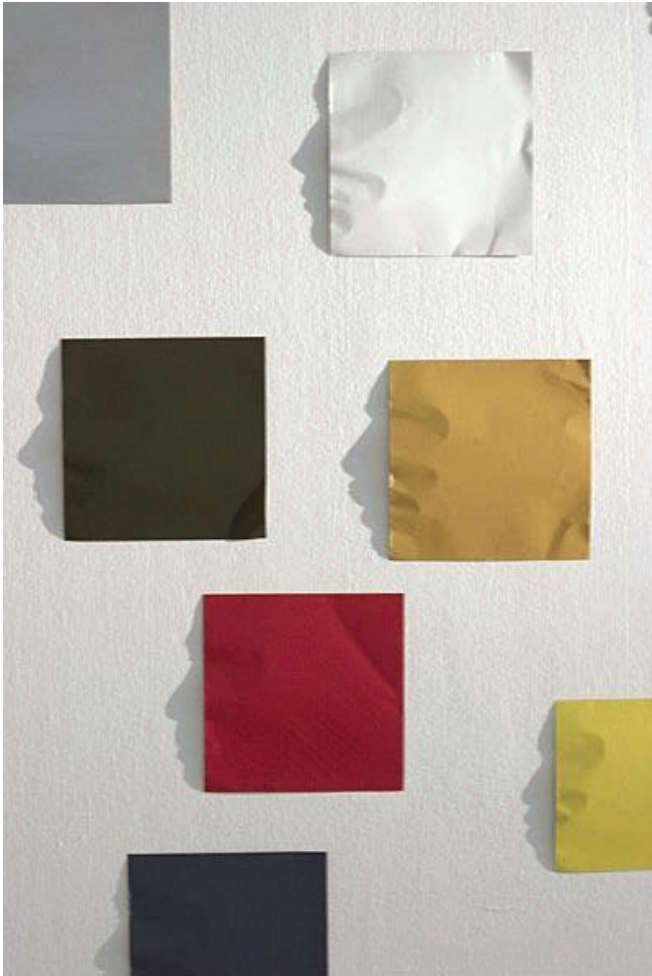


Fig. 45 Origami. (2005) Kumi Yamashita



Fig. 46 Clouds. (2005) Kumi Yamashita



Fig. 47 (a) Feather. (2006) Kumi Yamashita



Fig. 48 (b) Feather. (2006) Kumi Yamashita (detalle)

Conclusión

CONCLUSIÓN.

El presente estudio, a través de su larga y sinuosa senda, nos ha llevado a reconocer a la sombra como una entidad expresiva fundamental del quehacer artístico. El complejo entramado de información, no solo nos ha ayudado a entender de una mejor manera a este curioso efecto lumínico, sino que en su camino, nos ha indicado nuevas conexiones del conocimiento que no se reconocían preliminarmente, y que en su conjunto nutren nuestro bagaje de instrumentos a través de los cuales nos es posible emprender una tarea tan apasionante como resulta la investigación ligada a la producción artística.

Las conclusiones a las que la presente nos ha permitido llegar, tratan en conjunto de responder la hipótesis general del trabajo, que es en sí establecer un ‘cómo’ con respecto **a los aspectos expresivos de la sombra representada**, en las Artes Visuales. Así podemos argumentar, teniendo en cuenta la estructura conformada por las cualidades expresivas ya abordada que: La sombra es un fenómeno, y dado que todo fenómeno se expresa, la sombra es entonces una expresión. Sin embargo, la sombra no se torna expresiva si no es hasta el momento en que ésta se integra a la estructura de lo real, establecida por el hombre a través del pensamiento y los sentidos. El eje lo constituye Colli, quien resuelve que ‘la verdad absoluta del mundo’ es apodícticamente incognoscible, y que lo experimentable de ésta se halla en función de la expresión y lo poco o mucho que el hombre alcanza a hacer con ésta (mediante la percepción y el pensamiento). Tal proposición coincide en buena parte con Wittgenstein, quien afirma que el *yo* del pensamiento es la única realidad tangible a la que es posible acceder con certeza, y que la lógica del lenguaje es el instrumento primordial para dotar de sentido a aquello que denominamos como el mundo de lo aparente. Ello es importante en tanto que, en concordancia con el filósofo, los cimientos de toda la tesis se sustentan en la idea de que nada es ‘completamente’ lo que parece. Y que una posición subjetiva es necesaria en favor de reconocer dicha carencia.

Desde tal enfoque, el mundo es algo que está detrás de lo que comúnmente entendemos como ‘lo real’. El mundo existe en potencia, pero no se manifiesta de otro modo sino exclusivamente a través de la expresión. En este sentido el mundo ‘expone’ sus cualidades como único medio para llegar a ser. De entre éstas, sólo tenemos la aptitud de conocer una parte, a su

conjunto lo denominamos la ‘apariencia’. Ésta nos permite estructurar lo real desde una posición mereológica dándole sentido a las cosas, en primer término constituyéndolas como unidades o partes y luego por supuesto como entidades existenciales, determinando sus propiedades sortales.

En su inmaterialidad la sombra es un vehículo de la expresión, dado que esta inherentemente expresa lo que es, mientras lo es. Es decir: mientras se expresa. Sin embargo el lenguaje juega una parte fundamental en su conformación como entidad expresiva. Dado que éste nos permite configurarla, estableciendo una relación lógica, entre el pensamiento y los hechos. Por ello, lo que la sombra expresa (como lo dice Colli) es su apariencia: la cual la refiere, la describe, la evoca; literalmente la representa de un modo tan fugaz, intenso e inmediato que cuando el hombre se enfrenta a ella, no experimenta sino apenas al cascarón de lo real. No obstante, esta apariencia, a la vista de ambos filósofos, es ya lo que la sombra expresa pero no la sombra ‘en sí’, dado que fuera de tal estructura la sombra ‘en sí’ es decir la sombra *ideal* no existe.

Fuera de ello (y ya subjetivamente) la sombra existe. Aranyosi la sitúa ontológicamente como una entidad física, pero inmaterial. La expresión de sus cualidades internas lo confirman. Pese a su levedad la sombra no es meramente una entidad teórica, muy por el contrario es un fenómeno físico probado, causal y dependiente. Y es por ello que la intervención de los sentidos para su reconocimiento físico es indispensable. En consecuencia la sombra, aunque objetivamente se da independiente de cualquier perceptor; cuando se encuentra con el sujeto, su expresión es tan inmediata, que apenas tiene aquel oportunidad de recuperarla transformándola en un flujo de sensaciones. Tal como cuando un avión proyecta de improviso su sombra sobre nosotros a mitad de la calle; pues antes de que alcancemos a articular la palabra /sombra/, ya nuestro cuerpo se vio envuelto en una serie de reacciones instintivas e involuntarias. En tal caso, la expresión de la sombra, provoca una tensión que se resuelve con una nueva expresión, independiente, causal y humana. Sólo que a diferencia de los objetos materiales su tensión es apenas menos instantánea. Pues la constitución de un objeto material es independiente y por lo tanto constituye un todo entero. Mientras que la constitución de la sombra es una parte dependiente, que junto con otros elementos se conjugan como un todo; añadiendo a ello su diferencia sortal. Por lo tanto su tensión se disuelve hasta que su pertenencia a la triada elemental es identificada y en seguida confirmada o desmentida. En otras

palabras para resolver dicha tensión siempre es necesario creer que cierta sombra es 'la sombra de algo' y no solo la ilusión de algo que 'parece ser una sombra' (algo que tal y como refieren los experimentos de Susan Carey parece resolverse ya desde la intuición).

La resolución de dicha tensión, obliga a que aquel efecto simple, que se entiende como 'sombra de algo', pase de ser una expresión primera a una expresión segunda (según la clasificación de Colli). Es decir, pasa de ser una mera impresión a los sentidos; a una apariencia que necesariamente se enfrenta a la esfera cognoscitiva del hombre. Quien la sitúa en un sistema de la necesidad, que la ordena y encuadra transformándola en una expresión subjetiva que por reflujo busca recuperar de manera intencional lo esencial de la expresión, sin alcanzarlo nunca del todo. Dando a la sombra la forma de una imagen que permanentemente viaja hacia los linderos de la abstracción. Es decir, pasa de simplemente expresarse, a tornarse expresiva.

Tal esfera cognoscitiva nos permite jugar a creer que hay algo más detrás de la sombra, aún si su mera apariencia no aporta más que su expresión. Es decir nos permite 'interpretarla'. Del mismo modo, tal esfera nos permite asumir como sombra a algo que en su expresión no es sino sólo un área oscurecida con pigmento que propicia dicha ilusión en un cuadro. Es justo en este punto donde puede hacerse la clara distinción entre sombra proyectada y sombra representada. La primera es el evento lumínico que se da en el espacio con una duración determinada y que constituye la determinación de un 'lugar'. La segunda, es su representación gráfica que funciona únicamente según la lógica de los elementos ilustrados.

La concatenación expresiva de la sombra inicia con su vocablo. Es decir, aunque la existencia de la sombra como fenómeno sea independiente de su construcción conceptual, /sombra/ depende del lenguaje para generar sus significaciones consecuentes. En este sentido, /sombra/ como proposición, es necesariamente lógica, independientemente si es verdadera o falsa. Ello dependerá de su situación en lo real. No obstante, tal juicio de certidumbre resulta intrascendente, pues /sombra/ no está hecha para funcionar en el mundo, sino para funcionar dentro de la estructura que supone el lenguaje. Su verdad, más bien opera según su relación con otros signos. Es gracias a ello que /sombra/ nos permite a operar poéticamente. Que es lo mismo a decir que nos faculta para 'jugar a creer' en ella. En tal principio se sustenta lo asombroso y reverente de sus mitos y leyendas. Que con el tiempo convergen

en la literatura escrita. En dichas condiciones /sombra/ depende de un sujeto empírico-psicológico, quien busca en la sombra un vínculo profundo en favor de reconocerse a 'sí mismo'. Pues la sombra en cierto modo subsana ciertas cualidades psíquicas que el *yo* no tiene (o más bien oculta).

Así como sucede con /sombra/: la sombra representada y posteriormente la sombra proyectada en el arte, configuran su propio lenguaje y su propia verdad, a partir de los signos con los que intervienen. En este sentido, percepción e imaginación determinan los principios de su subjetiva expresividad. La figura entonces se convierte en el eje distintivo de la sombra. Si bien la sombra proyectada, depende de su inmaterialidad, su bidimensionalidad y la relación que establece con su fuente. En ambas la silueta, es decir su relativa semejanza formal con el supuesto objeto que las proyectan; y su vacuidad al interior es decir la discontinuidad lumínica que suponen (ya sea espacial o gráfica), es lo que permite construir perceptualmente la noción de sombra. Por lo cual la sombra es ya forma en su más pura condición. Pues supone un contorno y éste solo tiene forma de un solo lado. Es decir el preceptor tiende a reconocer como figura aquello que se halla contenido por el contorno. La sombra entonces es figura y no fondo pues, en un sentido lingüístico, la figura se distingue del fondo, por que la primera se concibe como una /cosa/ definida mientras que el otro se concibe como /algo/ indefinido en sentido material.

Esta distinción, tiene consecuencias simbólicas importantes. Dado que todo acaba por converger en el pensamiento de Wittgenstein. Quien sostiene que todo ver es ver como. Es decir no puede darse la percepción desconectada del pensamiento. Muy por el contrario, en cuanto reconocemos ciertos aspectos en la sombra y retiramos otros, eso en realidad es **mirar más pensar**. Del mismo modo, los procesos psíquicos con respecto a una forma que se percibe más de una vez, conducen a poner en relieve los caracteres que quedan mejor impresos en nuestra memoria. Así como la memoria simplifica nuestros recuerdos, la sombra simplifica la apariencia de los objetos que la proyectan. Por consiguiente, no es difícil intuir por qué de todas las sombras, la silueta humana o humanizada, es la que dispone de más contenidos simbólicos en la pintura. O más particularmente: por qué la sombra en el Arte gira en torno a conceptos como alma, otro, doble, y simulacro. Pues es ésta, desde una perspectiva psicológica, la que nos permite adentrarnos en un terreno que involucra una

carga emocional inherente. La cual necesariamente requiere de una estructura lógico-simbólica para establecer tales conexiones.

Tal estructura, se sostiene en el reconocimiento, o no, de la sombra como una entidad positiva o negativa, pero siempre autónoma. Pues es especialmente en la sombra proyectada donde esta autonomía se origina. La sombra se juega al tiempo que la luz se mueve, dicha condición le permite ser casi de manera literal aquello que puede jugarse con respecto a sus más profundas implicaciones existenciales. O dicho de otra manera: las sombras son entidades inertes que aparentan no serlo. En su movimiento, las sombras tiemblan y parecen vivir más allá de la voluntad humana. Ello convierte a la sombra en un vehículo mágico, en un puente a través del cual, aquello que anida reprimido en lo más profundo del individuo emerge con consecuencias catárticas pero necesarias. En tal sentido, la comprensión de lo siniestro en la sombra constituye un elemento determinante. Tanto para Freud como para Jung, la sombra es un instrumento que al proyectarse deja al descubierto lo verdadero pero oculto de la persona que la emite. En consecuencia, lo siniestro de la sombra nace cuando ésta, ordinaria en la vida psíquica, por causa de la represión se vuelve extraña.

Llegado este punto, la sombra no tiene oportunidad sino de transfigurarse analepticamente en un personaje. Sea benéfico o maléfico. En tal condición, la sombra es un simulacro, Pues ésta ya no es exclusivamente la transformación o la deformación de un *original* sino muy por el contrario es un otro ajeno que a manera de engaño nos hace creer que es un símil. Pues aunque opuesto, se constituye artificialmente como semejante en apariencia. O en palabras de Deleuze, la sombra simulacro no se sostiene en las similitudes sino en las diferencias. Por lo cual, la sombra que se proyecta, es ante todo un actor (de acción) independiente. Una presencia autónoma que funciona a partir de su propia dramaturgia y gestualidad. En un sentido paralelo, las sombras adquieren protagonismo frente a los objetos que las proyectan, invirtiendo el orden que supone la expresión. Al grado de propiciar la ausencia aparente de aquello que la emite. Pues es ahora la fuente quien parece depender de la proyección. En consecuencia, es la mirada la que dota de identidad y teatralidad a la sombra, quien, más que un personaje que actúa; es una palabra que se mueve, un verbo. Transfiriendo el peso expresivo del personaje, al acto mismo que éste lleva a cabo.

Lo anterior expone que, si bien la sombra la ocasiona el sujeto, de todas formas ésta en un momento dado se desvincula de él. Quizá no en un sentido físico, pero sí de un modo expresivo. Ello nos conduce necesariamente a reconocer a la sombra como un instrumento que a lo largo de la investigación nos ha permitido configurar las nociones de acto expresivo, imagen expresiva y objeto expresivo, así como la relación que se establece entre ellos. Es por ello que de primera instancia entendemos a la sombra como un acto expresivo, en función de que existe a partir de una manifestación física, que implica una cierta materialidad. Luego también, la entendemos como un objeto expresivo en razón de su configuración lógica, a partir de la forma. Pues ésta nos permite acceder a sus condiciones materiales, pero se encuentra en quien mira, y no en la materia misma. Pues ésta depende de los sentidos y del pensamiento. De ello resulta, que la sombra es una imagen expresiva sólo en tanto no se resuelva del todo su condición, es decir no se le reconozca e interprete de manera plena. Es decir en los modos en que se supone debería entenderse.

La hipótesis al respecto se cuestiona si las imágenes expresivas van de los sentidos al pensamiento y los objetos expresivos, del pensamiento a los sentidos. Tal rompecabezas se resuelve del siguiente modo: Los objetos expresivos ciertamente van del pensamiento a los sentidos, en tanto que para quien los produce es necesario ‘ver como’ para después poder accionar y transformar la materia en aquello que se concibió. Pero si yo digo las imágenes expresivas van de los sentidos al pensamiento, lo que en realidad se quiere indicar, es que para quien mira un objeto expresivo, es también necesario ‘ver como’ para después asumirlo como tal. Si esto es así, entonces: **la impresión de los objetos expresivos sobre quien mira, más bien depende de la intermediación de la imagen expresiva.** Y por ende: la categoría de imagen expresiva permanece virtual con respecto al acto y al objeto, que en sí son enteramente manifestaciones dependientes de la apariencia física. La solución emerge cuando entendemos que: el viaje de los sentidos al pensamiento, o bien del pensamiento a los sentidos, es lo que en realidad constituye el intersticio en donde habita la imagen expresiva. La cual permite que tanto los actos como los objetos puedan asumirse expresivos. En consecuencia la imagen expresiva se constituye como ese nicho verdadero pero intangible que se gesta entre el ‘ver’ y el ‘ver como’, entre los sentidos y el pensamiento. Un instante en donde (en conformidad con el lenguaje), **al transferir lo expresivo del sujeto a la acción, la imagen se imagina.**

Todas estas circunstancias se entremezclan para acabar mostrándonos que las cualidades expresivas de la sombra están dadas en función de la relación entre los distintos aspectos de su apariencia. Y por ende, **a medida que alguno de ellos sobresale con respecto a los otros es que se empieza a generar una situación de expresividad.** Como si en una lucha constante y permanente, la forma atentara contra el contenido, la percepción contra la imaginación. O quizá más bien, el fenómeno real contra la expresión del pensamiento y su propia oralidad.

Anexos

ANEXOS

i. Noción de títere como una propiedad de los objetos.

Todos suponemos que un títere, es ‘eso’ que cuando se manipula da la apariencia de moverse por sí solo. Sin embargo no todo lo que uno mueve se hace títere por ese simple hecho. Aún más, en algunos casos este no es siquiera un objeto, puede ser parte del propio cuerpo o hasta una sombra, como cuando a la luz de una vela figuramos un conejo de perfil. Otras veces se usa el término para referirse a alguien de carácter pusilánime. En estas circunstancias ¿Cómo distinguir a un títere de otra cosa? O más exactamente, si pensamos en dos objetos idénticos ¿Por qué uno es un títere y el otro no lo es? Para responder a esta cuestión más que pensar al títere como un objeto, conviene pensarlo como una propiedad.

Paradójicamente, en cuanto uno deja de preocuparse por la cosa, el títere se expande y emerge con plenitud. Pensemos: toda vez que interactuamos con cualquier artefacto externo a nosotros, lo hacemos con un propósito particular. Así en el propósito de ser títere intervienen necesariamente tres componentes: el títerero (animador), el títere (sujeto-objeto) y el espectador. De manera que según esta relación triangular, no puede haber público y animador sin títere, ni títere y público sin animador, ni animador y títere sin público. A menos que alguno de los elementos de esta triada juegue un doble papel.

Esta triada es similar a aquella en la que intervienen el emisor, el receptor y el medio. Así, ya desde una perspectiva enteramente teatral, el medio es el objeto animado por el emisor¹ Sin embargo el títere no es solo el medio. Más bien, el títere es eso que vive únicamente dentro de la escena. Y que requiere de lo que Jacqueline Held expone como ‘pacto de ficción’, esto es “...creer que en verdad dicho objeto vive o al menos está vivo en el momento de la representación.”² Held fundamenta la naturaleza de este pacto en base a tres estadios. Primero como objeto místico de “aparición en escena”, luego como cosa reconocible a los ojos de la razón y finalmente como objeto transitorio: “...ya que no es ni parte del mundo de los muertos ni tampoco algo vivo...”³

¹ Sonia Iglesias, *Piel de papel manos de palo*. Ed. Espasa- Calpe, Mexico: 1995. p.16

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

Henri Gouhier desde el teatro de actores coincide con ella y remarca la necesidad de credulidad. Para Gouhier el sentido fundamental del teatro descansa en la voluntad del espectador quien necesariamente debe suspender momentáneamente su juicio lógico y creer lo que está viendo, escuchando, e incluso oliendo; está sucediendo, aún si en el fondo reconoce la naturaleza inanimada de sus protagonistas.

Para el dramaturgo tal voluntad de creer se origina y depende directamente de la función de divertir. En el sentido de conseguir una satisfacción producto de una evasión.⁴ Si para el de actores esta condición funciona, con los títeres se da con mayor intensidad. Pues a nivel expresivo el espectador tiene una mayor disposición para encontrarse a si mismo en la metáfora que supone el objeto. Por ello es el espectador quien finalmente recrea el títere a través de la experiencia de creer en el objeto manipulado. Una predisposición que Gouhier reconoce como ingenua, cándida y hasta conmovedora.

Para que el pacto de ficción se realice efectivamente es necesario “...imponer ese sentimiento de presencia del personaje representado...”⁵ Un sentimiento que mediante su configuración dota al objeto animado de un efecto de realidad, es decir de existencia plena, mas no forzosamente de naturalismo imitativo. Roberto Lago apuntaba: “La única y verdadera limitación del títere es la imitación.”⁶ Carucha Camejo reitera: “...el títere es un símbolo no tiene por qué repetir al hombre.”⁷ Por ello éste debe vivir en los linderos de la alusión y la referencia. Sus cualidades plásticas deben ser elocuentes por sí mismas, eficientes en la expresión y claras en sus intenciones dramáticas; al tiempo que permitan todos los referentes posibles. Diría Paul Claudel, “La marioneta... no es un actor que habla sino una palabra que se mueve.”⁸ En consecuencia el títere busca provocar en el espíritu de quien lo mira, un paroxismo, mediante el lenguaje gestual que trasciende los límites de lo evidente y lo moralmente permitido, al tiempo que coquetea con lo sobrenatural. Estableciendo así un frágil y efímero nexo entre lo que se percibe con los sentidos y lo que se experimenta en el espíritu.

¿Podría el títere entenderse entonces como un juguete? Pues para éste también se requiere de un pacto de ficción. La respuesta es no. Pues aunque el

⁴ *Ibid.* p.19

⁵ Henri Gouhier, *La obra teatral*. Ed. Eudeba, Buenos Aires: 1962. Trad. María Martínez Sierra. p. 23

⁶ Armando Morales, *op. cit.* p. 20

⁷ *Ibid.* p.14

⁸ Carlos Converso, *op. cit.* p. 14

títere puede funcionar desde el juego, el juguete coincide solo parcialmente con la triada básica del títere como propiedad. Según Lotman, la diferencia radica en el tipo de espectador al que se enfrenta un muñeco, por un lado: el adulto contra el infantil, y por otro: el folklórico contra el arcaico.⁹ Por eso aunque puede jugarse, el títere no es un juguete. Esto, debido a que el títere no es tanto el resultado de la evolución del juguete, como de la imagen sagrada.¹⁰ En este sentido, el ‘aura’ del títere, depende de su lejanía con respecto al espectador. Añádase a ello su valor como objeto único, no per se, sino en función del suceso que ocurre en la escena. Tales cualidades hacen de éste no sólo un objeto artístico, sino un objeto enraizado en la tradición. Es la idea de lo auténtico lo que permite que aún hoy entre lagrimas o risas, nos acercamos con cierto recogimiento, y con miras a encontrar en él un mensaje a través de sus metáforas.

Si el títere nace como un instrumento de la magia entonces, su uso es exclusivo del chamán y su accesibilidad restringida lo eleva sobre los demás objetos del mundo cotidiano. Esto también lo aparta del juguete, El títere coincide más con el *tótem*, en cuanto a que su valor de exhibición y contemplación, está apenas por debajo de su valor ritual, al grado que incluso su construcción implica una operación casi mística. En este sentido buena parte de lo que el títere es se encuentra ausente. Es quizá lo que no se ve, justamente lo que implica tal voluntad ‘iniciática’ en el espectador, quien lo afirma aún hoy como el instrumento de su chamán. Al tiempo que su función de expresión teatral, aligera el rito hasta conformarlo en diversión.

Por otra parte, el títere para Margareta Niculescu es una imagen plástica capaz de actuar y representar.¹¹ Su expresividad se genera de manera totalmente causal. Desde su concepción física guarda ese propósito que determina todo en él, este es su personaje.¹² La noción de títere como propiedad rebasa al muñeco como figura antropomorfa. Cuando tal cosa es animada por el títerero, es más bien el personaje el que determina su desarrollo gestual. Es

⁹ Nota: “En el primer caso, toda la actividad está concentrada en el autor, el texto encierra todo lo esencial que el auditorio necesita percibir, y a este último se le asigna el papel de destinatario que percibe. En el segundo, toda la actividad está concentrada en el destinatario, el papel del transmisor tiende a reducirse a un papel auxiliar y el texto es solo un motivo que provoca el juego generador del sentido. (...) El primero recibe la expresión de una manera pasiva y lejana, lo que ve en el muñeco es una estatua. El segundo genera expresión a través del juego, y construye el personaje del muñeco mediante la expresión y la imaginación, lo que ve en el muñeco es un juguete. El muñeco no demanda la contemplación de un pensamiento ajeno, sino juego”. *Ibid.* p. 98

¹⁰ Edward Gordon Craig, *El arte del teatro*. Ed. Escenología A.C, México: 1999. p. 15

¹¹ Carlos Converso, *op cit.* p. 19

¹² Mané Bernardo, *Títeres*. Ed. INBA, México: 1966. p. 17

por eso que decimos que el títere está tan subordinado al titiritero como éste al personaje y a las cualidades expresivas del objeto. En una búsqueda de coherencia y unidad integral. La figura al ser movida nace como expresión y descubre a través del movimiento sus propias maneras de ser, sus capacidades expresivas. Lo que su naturaleza formal y material dan de sí. Por ello el títere descubre sus propios límites a partir del movimiento. Sus cualidades físicas se tornan expresivas en el momento en que son aprehendidas y simbolizadas por el público. Mireya Cueto destaca lo imprescindible que es aceptar la condición anímica (de ánima) del títere. Una disposición para jugar al teatro, ya que cuando jugamos nos permitimos la libertad de suponer, fingir y ser al mismo tiempo lo real y lo imposible: lo ideal. En el proceso de entenderlo como objeto, damos la vuelta y nos anclamos a la imagen que ofrece la apariencia, la del objeto animado 'siendo animado' dotado de tantas dimensiones como es posible para ahora sí, entenderlo como un productor de imágenes poéticas de la realidad ¹³ Así, el títere más que parecerse al hombre, juega con lo humano y en consecuencia con lo humanizado.

Tal es la gran paradoja del teatro de títeres el cual "...refleja mejor la realidad alejándose de ella."¹⁴

¹³ Carlos Converso, *op. cit.* p. 15

¹⁴ Armando Morales, *op. cit.* p. 13

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes.

Alonso, María Emilia. et. alt. *Orígenes de la Geometría Proyectiva: Ingredientes esenciales*. Para: Proyectos UCM e Innovación Educativa/ Facultad de Matemáticas. Ed. Universidad Complutense de Madrid. Madrid: 2002, folio s/n.

Angoloti, Carlos. *Cómics, títeres y Teatro de Sombras, Tres formas plásticas de contar Historias*. Ed. Torre. Madrid: 1990, pp. 186

Aranyosi, Itsván. *Shadows of Constitution*. publicado en *The Monist*, Julio 2007, *Lesser Kinds*. Ed. Roberto Casati y Achille Varzi Vol. 90, No. 3. Hegleger Institute:Buffalo, pp. 1- 23

Aristóteles. *Aristotelis Metaphysica (Metafísica de Aristóteles)*. Ed. Gredos. Madrid: 1970, pp. [-] (ed. trilingüe: español, latín y griego). Trad. Valentín García Yebra.

Aristóteles. *Ética nicomanquea, Política / Aristóteles*. Ed. Porrúa. México: 1992, pp. 319. Trad. Antonio Gómez Robledo. 13ª ed.

Arjijptsev, F. T. *La materia como categoría filosófica*. Ed. Grijalbo. Mexico: 1966, pp. 293. Trad. Adolfo Sánchez Vázquez.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Ed. Grupo Editorial Tomo. México: 2002, pp. 140

Benjamin, Walter. (1892- 1940). *La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Itaca. México: 2003, pp. 127. Trad. Andrés E. Weikert.

Bernardo, Mané. *Guiñol y su mundo*. Ed. Instituto Nacional de Bellas Artes. México: 1966, pp. 160

Borges, Jorge Luis. *Nueva Antología Personal*. Ed. Siglo XXI. México: 1972, pp. 226. 3ª ed.

Casado, Juan Carlos. et. alt. *Eclipses: Semana de la ciencia y la tecnología 2003*. Ed. Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología / Instituto de Astrofísica de Canarias. Canarias: 2003, pp. 57., 2a reimp.

Casati, Roberto. *El Descubrimiento de la Sombra*. Ed. Debate. Madrid: 2001, pp. 266.

Cassirer, Ernst. (1874-1945) *Kant, Vida y Doctrina*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México: 1948, pp. 497

Cezanne, Paul. *Cezanne*. Ed. H. N. Abrams. Nueva York: 1952, pp. 126.

Cid, Felipe. et alt. *Historia de la Ciencia*. Ed. Planeta. Barcelona: 1977, pp. 82. Tomo II

Colli, Giorgio. *Filosofía de la Expresión*. Ed. Ediciones Siruela. España: 1996, pp. 280

Colli, Giorgio *El nacimiento de la filosofía*. Ed. Tusquets editores. México: 2009, pp. 121. Trad. Carlos Manzano.

Converso, Carlos. *Entrenamiento del Titiritero*. Ed. Escenología A.C. México: 2000, pp.160

Cooper, J.C. *Diccionario de Símbolos*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona: 2002, pp. 204.

Cueto, Mireya. *Apuntes sobre la Experiencia Artística*. Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México: 2001, pp. 119

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Ed. Paidós (Surcos). México: 2005, pp. 382. Trad. Miguel Morey

Freud, Sigmund. "Lo siniestro" en, *Obras Completas de Sigmund Freud*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid: 1996, pp. 3667. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Tomo III.

- Galilei, Galileo. *Sidereus Nuncius* (trad. del latín al inglés página por página) Basada en la versión de Edward Stafford C. Ed. Rivingtons Londres: 1880 - Corregida por Peter Barker. Ed. Byzantium Press. Oklahoma City: 2004, 61 pp.
- Garay, Jesús (de). *Los Sentidos de la Forma en Aristóteles*. Ed. Eunsa. Pamplona: 1987, pp. 452
- González, Juliana y Sagols, Lizbeth (eds). *El ser y la expresión. Homenaje a Eduardo Nicol*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. México: 1990, pp. 193
- Gordon Craig, Edward. *El arte del teatro*. Ed. Escenología A.C. México: 1999, pp. 410.
- Gouhier, Henri Gaston. *La obra Teatral*. Ed. Eudeba. Buenos Aires: 1962, pp. 223. Trad. María Martínez Sierra.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos vol I*. Ed. Alianza. Madrid: 1985, pp. 410. Trad. Luis Echávarri
- Gutiérrez Párraga, María Teresa. (2004) *La significación del juego en el Arte Moderno y sus implicaciones en la Educación Artística*. Tesis doctoral, Ed. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. pp. 353
- Harris, Paul L. *El funcionamiento de la Imaginación*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México: 2005, pp. 241. Trad. Mirta Rosemberg (1951) y Miguel Balaguer.
- Iglesias, Sonia. *Piel de papel manos de palo*. Ed. Espasa- Calpe. Mexico: 1995, pp. 223
- Ivars Pineda, Joaquín L. (2009) *Relaciones transversales entre los conceptos artísticos de juego, ironía y ritornelo*. Tesis doctoral. Ed. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. pp. 317
- Jurkowski, Henri. *Consideraciones sobre el Teatro de Títeres*, Ed. Centro de Documentación de Títeres de Bilbao. Bilbao: 1990
- Kennedy, John M. *A Psychology of Picture Perception, Images and Information*. Ed. Jossey-Bass Publishers. California: 1974, pp. 159
- Langer, Sussane. *Los problemas del arte, Diez conferencias filosóficas*. Ed. Infinito. Buenos Aires: 1966, pp. 183.
- Locke, John. *Ensayo sobre el Entendimiento Humano*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México: 2005, pp. 755.
- López Pellicer, Manuel. *Oriente y occidente en la formación de la ciencia matemática*. En. Revista Serie General, V Programa de promoción de la cultura científica y tecnológica. Vol. 99, No. 1, 2005. Ed. Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Madrid. pp. 183 (art. pp. 1-26).
- Lotman, Iuri M. *La semiosfera*. Ed. Cátedra- Universidad de Valencia. Madrid: 1996, pp [--].
- Marchán Fiz, Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Ed. Akal. Madrid: 1990, pp. 483.
- Maxwell, Grover. *El Estatus Ontológico de las Entidades Teóricas*. En: *Filosofía de la Ciencia: Teoría y Observación*. Olive, León y Ana Rosa Pérez Ransanz (comps.). Ed. Universidad Nacional Autónoma de México / Siglo XXI. México: 1989, pp. 531.
- Méndez Torres, Patricia G. *Las palabras y las cosas. El problema de los nombres propios en Mill, Frege, Russell y Kripke*. Tesis de licenciatura. Ed. Universidad Panamericana. México: 2009, pp.152
- Meschke, Michael. *Una Estética para el Teatro de Títeres*. (Marionetteatern). Ed. Instituto Internacional de Teatro de Muñecos de Charleville. Charleville-Mezieres: 1985, pp. 100. Trad. Marina Torres de Uniz.
- Michaud, Yves. *El arte en Estado Gaseoso: Ensayo sobre el triunfo de la estética*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México: 2007, pp. 169. Trad. Laurence le Bouhellec Guyomar.
- Morales Guerrero, Laura Elena. *Los retratos del mundo* En: Ciencias, no. 74, Abril-junio. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Matemáticas. México: 2004, pp. 42-55.
- Morales, Armando. *El títere ¿En la luz o en la sombra?* Ed. Unión de Escritores y Artistas de Cuba. La Habana: 2002, pp.115

- Nelson, Wilton M. *Nuevo Diccionario Ilustrado de la Biblia*. Ed. Caribe. Florida: 1998, pp. 1706
- Nicol, Eduardo. *Metafísica de la Expresión*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México: 1974, pp. 285. 2ª ed. (nueva versión)
- Ochaita Alderete, Esperanza. *La teoría de Piaget sobre el desarrollo del conocimiento especial*. En: Estudios de Psicología No. 14/15 (1983). Ed. Universidad Autónoma de Madrid, pp. 93 -108.
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Ed. Tusquets. Barcelona: 1999, pp. 176
- Panofsky, Erwin. *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*. Ed. Alianza Editorial. Madrid: 2004, pp. 338, 2ª reimp.
- Piaget, Jean. *La representación del mundo en el niño*. (1926). Ed. Paidós. Barcelona: 1984, pp. 373
- Pingree, David. *The Fragments of the Works of Al-Fazari*. En: Journal of Near Eastern Studies. Vol. 29, No.2, Abril 1970. Ed. The University of Chicago Press /Jstor. pp.103 -123
- Platón. *La República*. Ed. Garnier hermanos. París: 19[--], pp. 315. Trad. Enrique Pérez. Tomo II.
- Platón. *Dialogos: VI Filebo, Timeo, Critias*. Ed. Gredos. Madrid: 1992, pp. 296. Trad. Ma. Angeles Durán y Francisco Lisi.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la Estética*. Ed. Random House Mondadori. México: 2007, pp. 269, 1º ed. en De Bolsillo.
- Serrano, Francisco. *La rosa de Ariadna*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. México:1992, pp. 49
- Sorensen, Roy. *The Disappearing Act*. En *Analisis*, Vol.66, No. 292, Septiembre 2006. Ed. Blackwell Publishing L.T.D. pp. 319-325.
- Stoichita, Victor I. *Breve Historia de la Sombra*. Ed. Siruela. Madrid: 1999, pp. 279. Trad. Ana María Coderch
- Stoker, Bram. *Dracula*. Ed. Editores Mexicanos Unidos. México: 2007, 208 pp.
- Tatarkewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas*. Ed. Tecnos Alianza. Madrid: 2002, pp. 442. Trad. Francisco Rodríguez Martín.
- Todes, Samuel J y Daniels, Charles B. *Beyond the Doubt of a Shadow: A phenomenological and linguistic analysis of shadows*. En: *Selected Studies in Phenomenology and Existential Philosophy*. Ed. D. Idhe y R.M. Zaner. La Haya:1975, Kalamazoo College Review. Michigan:1970, pp.203-216.
- Tomasini, María Cecilia. *Astronomía, geometría y orden: el simbolismo cosmológico en la arquitectura precolombina*. En: *Revista de Ciencia y Tecnología*, No 7. Ed. Facultad de Ingeniería de la Universidad de Palermo. BB.AA: 2009, pp.112 (art. pp. 81-92).
- Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras*. Ed. Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania. Brooklyn: 1987, pp. 1662
- Warnock, Mary. *La imaginación*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Mexico: 1981, pp. 363.
- Weischedel, W. *Los filósofos entre bambalinas*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México: 1972, pp. 279. Trad. Agustín Contín.
- Willoughby, Ro. (ed.) *Estudio devocional de la Biblia Certeza*. Ed. Certeza Argentina. BB.AA: 2009, pp. 1152
- Wittgenstein, Ludwig. *Los cuadernos Azul y Marrón*. Ed. Tecnós. Madrid: 1976, pp. 229. Trad. Francisco García Guillén.
- Wittgenstein, Ludwig. *Una conferencia sobre la Ética*. En: *Cuadernos de crítica*; 51. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. México: 2005, pp. 23. Trad. Alejandro Tomasini Bassols.

Zweig, Connie y Abrams, Jeremiah (eds). *Encuentro con la sombra. El lado oscuro de la naturaleza humana*. Ed. Kairós, Barcelona: 2008, pp.470. Trad. David González y Fernando Mora.

Recursos en línea.

Alegre, Javier. *El acoso al sujeto en Wittgenstein* [en línea]. En: IVº Jornadas de Investigación en Filosofía, 7-9 de noviembre de 2002. Ed: Revista de Filosofía y Teoría Política, Anexo 2004. pp.10. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.141/ev.141.pdf [Consulta: mayo 2010]

Alvarado Marambio, José Tomás. *Como Podrían Ser las Cosas: Nota Crítica a Penélope Mackie, How Things Might Have Been. Individuals, Kinds and Essential Properties* [en línea]. En: Dialnet Ed. Clarendon Press, Oxford:2006. pp.14. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2874009> [Consulta: marzo 2010]

Archidiócesis de Madrid. *La anunciación del Ángel a la Virgen María* [en línea]. (2010). En: Catholic.net. Disponible en: <http://es.catholic.net/santoral/articulo.php?id=587> [Consulta: noviembre 2010]

Archivum Secretum Apostolicum Vaticanum. *Torre de los Vientos* [en línea]. En: El Archivo: ayer y hoy. Disponible en: http://asv.vatican.va/ES/visit/VR_affr/t_venti.htm [Consulta: enero de 2010]

Artobserved. *Olafur Eliasson at Tanya Bonakdar Gallery* [en línea]. (2010) En: Artobserved november 2010. Disponible en: <http://artobserved.com/2010/03/go-see-new-york-olafur-eliasson-at-tanya-bonakdar-gallery-through-march-20-2010/> [Consulta: noviembre de 2010]

Benlloch Burrull, Montse. *Luces y Sombras* [en línea]. En: Kikiriki, Cuadernos de Pedagogía no. 257 Madrid, 2007 pp. 16 -18. Disponible en: http://www.lasalle.es/lasalleandalucia/vademecumINFANTILbloqueC/docs/experiencias/LUCES_SOMBRAS.pdf [Consulta: julio 2010]

Boney, Charles. et. alt. *On Diableries* [en línea]. (2007). En: The Laughing Bone: Scrimshaw on the Godskull. Scratchings on the Cenotaph. Ed. B. Jones Archives. Disponible en: <http://laughingbone.blogspot.com/2007/02/on-diaberies.html> [Consulta: noviembre 2010]

Carey, Susan. *The Origin and Evolution of Everyday Concepts* [en línea]. (1992). En: Cognitive models of Science pp. 89 - 128. Disponible en: <http://www.wjh.harvard.edu/~lds/pdfs/carey1992a.pdf> [Consulta: julio 2010]

Cerezo, María. *Las nociones de Sachverhalt, Tatsache y Sachlage en el Tractatus de Wittgenstein* [en línea]. En: Anuario Filosófico. Ed. Universidad de Navarra, 2004. pp. 17. Disponible en: <http://webs.um.es/mmcerezo/Wt-Sachverhalt.pdf> [Consulta: mayo 2010]

Chaparro, Enrique A. *Las matemáticas en el islam medieval* [en línea]. En: Transoxiana, No.7. Diciembre 2002. Ed. Computer Based Learning Unit University of Leeds. Disponible en: <http://www.transoxiana.com.ar/0105/Article.htm> [Consulta: enero 2010]

Diez de la Cortina, Elena. *Cosmología Aristotélica* [en línea]. En: Aristóteles -Teoría y praxis. Disponible en: <http://www.cibernous.com/autores/aristoteles/teoria/ciencia/cosmologia.html> [Consulta: enero 2010]

Domènech, Annia. *La tierra todavía da vueltas alrededor del Sol* [en línea]. (2004). En: Apuntes de divulgación científica . -*Caosyciencia.com: Caos de ideas*. Disponible en: <http://www.caosyciencia.com/ideas/articulo.php?id=281204> [Consulta: enero 2010]

Echaurí, Raul. *Parménides y el Ser* [en línea]. En: REF- AF-1973, Ed. Universidad de Navarra: 1973. Disponible en: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/1871> [Consulta: diciembre 2009]

Faerna, A. M. *El juego del conocer: Reflexiones de Wittgenstein en torno a la certeza* [en línea]. En: Anales del Seminario de Metafísica, N. 24-1990/79-9 Ed. Universidad Complutense. Madrid pp. 79 - 91. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/fsl/15756866/articulos/ASEM9090110079A.pdf> [Consulta: junio 2010]

García, Francisco J. *Bella Geometría* [en línea]. En: Garcíacapitan. Disponible en: <http://garcíacapitan.auna.com/bella/htm/desargue.htm> [Consulta: febrero 2010]

- García, José Luis. *Los títeres en el mundo antiguo: Grecia y Roma* [en línea]. (2007). En: Titerenet. Disponible en: <http://www.titerenet.com/2007/09/17/los-titeres-en-el-mundo-antiguo-grecia-egipto-y-roma/> [Consulta: septiembre 2010]
- García, Miguel. *El hambre del 'otro' o la sombra del vampiro* [en línea]. (2009). En: Paradigma, revista universitaria de cultura. Num. 7, pp. 8 -14. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2997379> [Consulta: octubre 2010]
- González Núñez, Rosendo. *Subvirtiendo Baudrillard: Simulacro y políticas del dopplegänger* [en línea]. (2008). En: La Ciudad TecniColor. Disponible en: <http://ciudadtecnicolor.wordpress.com/2008/09/25/subvirtiendo-baudrillard-simulacro-y-politicas-del-doppelganger/> [Consulta: octubre 2010]
- Gorostiza, Paola Gauffred. *Dopplegänger o el doble: Su origen mitológico* [en línea]. (2010). En: Suite101.net (Categoría: Espiritualidad y Mitología). Disponible en: <http://www.suite101.net/content/doppelganger--o-el-doble-su-origen-mitologico-a26209> [Consulta: octubre 2010]
- Letzen, Diego. *Mereología y Geometría. A.N. Whitehead* [en línea]. (2008). En: Coloquio de Metafísica Analítica, septiembre 2008. Ed. Universidad Nacional de Córdoba. pp. 9. Disponible en: <http://accionfilosofica.com/misc/1219943182jhor.pdf> [Consulta: marzo 2010]
- López, Yolanda. *De la inocencia del niño a la sexualidad infantil* [en línea]. En: Affectio Societatis Vol. 2, No. 4. Junio 1999. Ed. Psicoanálisis Universidad de Antioquía, Colombia. Disponible en: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis/article/viewFile/5410/4762> [Consulta: julio 2010]
- Lunde, Paul. *El islam en América antes del descubrimiento* [en línea]. (2005). En: Historia de al-Andalus - Viajes mentales. Disponible en: http://islamyal-andalus.org/islam_america/antes/viajes_mentales.htm [Consulta: enero de 2010]
- Luzzi, Damiana. et. alt. *I Medici e le Scienze* [en línea]. (1994-2009). En: Instituto e Museo di Storia della Scienza - Lo gnomone degli Uffizi. Disponible en: <http://brunelleschi.imss.fi.it/mediciscienze/imed.asp?c=70112> [Consulta: enero 2010]
- Martínez Ron, Antonio. *¿De qué tamaño son las sombras de los aviones?* [en línea]. (2008). En: Fogonazos; Asombrosos Diarios. Disponible en: <http://www.fogonazos.es/2008/03/de-qu-tamao-son-las-sombras-de-los.html> [Consulta: febrero 2010]
- Meléndez Sánchez, Juan. *Cómo midió Aristarco la Luna y el Sol.* [en línea] En: Universidad Carlos III de Madrid, para "Las ideas de la ciencia". Disponible en: <http://bacterio.uc3m.es/docencia/profesores/melendez/LasIdeas/pdf/Aristarco.pdf>. [Consulta: enero de 2010]
- Mendoza, Manuel. *Los haikús visuales de Kumi Yamashita* [en línea]. (2007). En: NVY Magazine. Disponible en: <http://kumiyamashita.com/articles/nvy-magazine-2007.jpg> [Consulta: noviembre 2010]
- Miller, Wesley. et. alt. *Kara Walker* [en línea]. En: Art 21. Disponible en: <http://www.pbs.org/art21/artists/walker/index.html> [Consulta: marzo 2010]
- Newman, Micah. *Mereology and Meta-ontology or Is Mereology Ontologically Interesting?* [en línea]. En: Catholicity. Disponible en: <http://www.upsaid.com/micahnewman/> [Consulta: marzo 2010]
- O'Connor, J.J. et. alt. *Blaise Pascal* [en línea]. En: School of Mathematics and Statistics /University of St. Andrews. Scotland: 1996. Disponible en: <http://www.history.mcs.st-andrews.ac.uk/history/Mathematicians/Pascal.html>. [Consulta: febrero 2010]
- Olvera, Héctor G. *Concepto de lugar* [en línea]. (2002). En: Avizora: cuanto más sepas mejor. Disponible en: http://www.avizora.com/publicaciones/arquitectura/textos_0001/0002_concepto_lugar.htm [Consulta: septiembre 2010]
- Padrón, Hector Jorge. *Josef Pieper y la reflexión sobre el mito y la cultura* [en línea]. En: Revista Sapientia vol. LIX. fasc. 216 Ed. Universidad Nacional de Cuyo- Conicet. Mendoza: 2004, pp. 469- 489. Disponible en: <http://josef-pieper-arbeitsstelle.de/index.php?id=84> [Consulta: agosto 2010]
- Paulo Calderio, Graciela. *La filosofía analítica* [en línea]. (2006). En: Idoneos.com. Disponible en: <http://filosofia.idoneos.com/index.php/366288> [Consulta: mayo 2010]

- Platón. *La caverna: Texto en griego revisado por Marc Villarrasa* [en línea]. En: Scribd. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/27233090/Texto-Griego-Platon-La-Caverna-revisado-por-Marc-Vilarrasa> [Consulta: agosto 2010]
- Primavera, Heloisa. *Teórico No. 9: La estética relacional de Nicolas Bourriard* [en línea]. (2007). En: Cátedra procesamiento de datos. Disponible en: <http://www.ilhn.com/datos/teoricos/archives/004092.php> [Consulta: noviembre 2010].
- Rodríguez S., Silvia Patricia. *En cuerpo y Alma, Danza y psicoanálisis* [en línea]. (2007). En: Garabatoformal. Disponible: <http://garabatoformal.blogspot.com/2007/11/en-cuerpo-y-alma-danza-y-psicoanlisis.html>. [Consulta: diciembre 2009]
- Romero Contreras, Marina. *Malevitch: La puerta* [en línea]. (2008). En: Boletín del Arte, Num. 29, pp. 285 - 298. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2992807> [Consulta: noviembre 2010]
- Samsó, Julio. *Astronómica Isidoriana* [en línea]. En: Faventia, Publicación del Departamento de filología clásica de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona:1979, 1. p. 164-170. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Faventia/article/viewFile/45515/55347> [Consulta: junio 2009]
- Sellés, Juan Fernando. *La sombra de Ockham es alargada: Su influjo en las corrientes filosófico-lingüísticas modernas* [en línea]. En: Revista Observaciones filosóficas, num 6, 2008. Ed. Universidad de Navarra. Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/lasombradeockha.html> [Consulta: agosto 2010]
- Shakespeare, William. *Hamlet: Traducida e ilustrada con la vida del autor y notas críticas por Inarco Celenio* (L. Fernández de Moratín). Ed. Juan Antonio Ríos Catarralá. [en línea]. En Libros Gratis Web Disponible en: <http://www.librosgratisweb.com/pdf/shakespeare/hamlet.pdf> [Consulta: octubre 2010]
- Smith, Carol. et alt. *On differentiation: A case study of the development of the concepts of size, weight, and density* [en línea]. En: WJH Harvard. Ed. Elsevier Sequoia, Países Bajos:1985. pp. 179 - 236. Disponible en: <http://www.wjh.harvard.edu/~lds/pdfs/smith1985.pdf> [Consulta: julio 2010]
- Spelke, Elizabeth. et alt. *Infant Sensivity to Shadow Motions* [en línea]. (1998). Ed. Ablex Publishing . pp. 387 - 419. Disponible en: <http://www.wjh.harvard.edu/~lds/pdfs/vandewalle1998.pdf> [Consulta: julio 2010]
- Tyler, Joseph. *Speculum, spectrum y otras reflexiones alucinantes sobre el doble en Julio Cortázar* [en línea]. (2006). En: Semiosis, Tercera época Vol. II, julio - diciembre. Ed. Instituto de Investigaciones Lingüístico Literarias, Universidad de Veracruz. Disponible en: <http://www.uv.mx/semiosis/pdf-semiosis/numero-4/semiosis204.pdf> [Consulta: octubre 2010]
- Umbrel, Francisco. *Fernand Léger: Los snobs* [en línea]. (2002). En: Revista de actualidad cultural. Disponible en: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/5594/Fernand_Leger [Consulta: noviembre 2010]

Consulta general.

Davies, David. *Enciclopedia online* [en línea]. (2010) Museo Nacional del Prado. Disponible en: <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/caballero-de-la-mano-en-el-pecho-el-el-greco/>

Wikipedia, *La Enciclopedia libre*. [en línea]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org>