



Aproximaciones interpretativas
multidisciplinarias en torno
al arte y la cultura

Raúl Wenceslao Capistrán Gracia
Coordinador



Aproximaciones interpretativas
multidisciplinarias en torno
al arte y la cultura

Aproximaciones interpretativas multidisciplinarias en torno al arte y la cultura

Raúl Wenceslao Capistrán Gracia
Coordinador



Aproximaciones interpretativas
multidisciplinarias en torno
al arte y la cultura

Primera edición 2018

D.R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria
Aguascalientes, Ags., 20131
www.uaa.mx/direcciones/dgdv/editorial/

© Raúl Wenceslao Capistrán Gracia (*Coordinador*)

© José Luis García Rubalcava (*Prologuista*)

Consuelo Meza Márquez
Hazell Santiso Aguila
Ángela Lucrecia Peralta Orozco
Nicolás Rey
José Luis Rangel Muñoz
Mayra Graciela Ríos Moreno
Clara Susana Esparza Álvarez
Raúl W. Capistrán Gracia
Brisol García García
Ivy Jacaranda Jasso Martínez

Deiseline de Oliveira Barros
Jorge Arturo Chamorro Escalante
Brahiman Saganogo
Ioulia Akhmadeeva
María Graciela Patrón Carrillo
María Luisa González Aguilera
María Eugenia Rabadán Villalpando
María Teresa Acosta Carmenate
Romano Ponce Díaz
María Teresa Puche Gutiérrez
Edgar Martínez López

ISBN 978-607-8523-95-5

Hecho en México
Made in Mexico

Índice

<i>Prólogo</i> <i>José Luis García Rubalcava</i>	11
Sacrificio Martínez y Priapo Pérez, o el amor en los tiempos del reguetón <i>Consuelo Meza Márquez</i> <i>Hazell Santiso Aguila</i>	19
Expresiones de poder en el uso del espacio público. El caso del templo de San Francisco Xavier en Guadalajara <i>Ángela Lucrecia Peralta Orozco</i> <i>Nicolás Rey</i>	35

- Las infancias vistas
desde algunos concursos de belleza infantil**
José Luis Rangel Muñoz
Mayra Graciela Ríos Moreno 45
- Las prácticas formativas de docentes en artes visuales:
un puente entre la educación formal y no formal.
Los casos de Juan Castañeda y Moisés Díaz**
Clara Susana Esparza Álvarez
Raúl W. Capistrán Gracia 61
- Se cocina una nueva receta en el discurso
político mexicano del patrimonio culinario.
Actores, capitales y relaciones
de poder en el campo de la cocina tradicional,
patrimonio cultural intangible**
Brisol García García
Ivy Jacaranda Jasso Martínez 81
- Una breve aproximación al son afrojarochero como cultura
de resistencia y resiliencia en el México contemporáneo**
Deiselene de Oliveira Barros
Jorge Arturo Chamorro Escalante
Brahiman Saganogo 103
- Proyectos editoriales de los vanguardistas ruso-soviéticos
como antecedente del género libro-arte: palabra e imagen.
De poesía a propaganda, 1910-1934**
Ioulia Akhmadeeva
María Graciela Patrón Carrillo 113

- La transubstanciación.
El *performance* en el *performance*.
Un abordaje a La perforMANcena
“North America Cholesterol Free Trade Agreement” (1999)
de César Martínez Silva**
María Luisa González Aguilera 129
- Artes visuales y transculturación:
Pablo Picasso y José Bedia**
María Eugenia Rabadán Villalpando 149
- Transculturación, gemelidad
o jimaguas en la plástica
de Wifredo Lam y José Bedia**
María Teresa Acosta Carmenate 163
- Emulación vs. desaparición:
Agrippa (a book of the dead) + preservación del relato**
Romano Ponce Díaz
Jorge Arturo Chamorro Escalante 181
- La cultura de la identidad mexicana:
una crítica actual al nacionalismo recreado dentro
y fuera de nuestras fronteras**
María Teresa Puche Gutiérrez
Edgar Martínez López 195



Prólogo

Para subsanar las deficiencias que en materia de investigación se tienen del casi inexplorado, enigmático y a veces lejano campo del arte y de la cultura, las universidades Autónoma de Aguascalientes, de Guadalajara, de Guanajuato y la Michoacana de San Nicolás de Hidalgo decidieron crear en el 2012 del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, dando inicio al año siguiente. Debido a lo enriquecedor y variado de los temas de investigación, se vio la conveniencia de publicar los resultados del esfuerzo conjunto que, expertos en los distintos ámbitos del arte y la cultura, llevan a cabo en torno a este vasto e inacabable campo, compartiendo diversos enfoques amalgamados bajo el título de *Aproximaciones interpretativas multidisciplinares en torno al arte y la cultura*.

Las síntesis de investigación de estos temas incluye reflexiones teórico-filosóficas matizadas por un enfoque social, estético, histórico, docente, político y de género, abriendo con ello una

mirada diversa y enriquecedora sobre las distintas formas de abordar el inmenso y complejo campo de las manifestaciones culturales. Desgranar y analizar desde lo esencial a lo fútil, de lo concreto a lo etéreo, de lo perenne a lo caduco, de lo místico a lo profano. Transitan por la dicotomía que caracteriza al ser humano, abarcando la música, la poesía, el *performance*, la arquitectura, la exclusión social, las artes plásticas y las nuevas tecnologías.

Con el tema “Artes visuales y transculturación: Pablo Picasso y José Bedia”, María Eugenia Rabadán Villalpando analiza cómo la creación en las artes plásticas es resultado del bagaje cultural, las vivencias, la interrelación con otros autores, el acercamiento a otras manifestaciones y a la memoria visual que cada artista conserva, de cómo éstas se entrelazan y conjugan para que se plasmen, consciente o inconscientemente, en una nueva obra. En el análisis, se transita del *qué* ha visto el artista al *cómo* lo ha visto, como parte del proceso natural de creación. Toma de ejemplo la influencia que ejerció la escultura ibérica y la africana como elementos fundamentales en la transformación de la obra de Pablo Picasso, quedando de manifiesto en *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*. Un proceso similar es analizado en la obra plástica de José Bedia, al retomar las ricas y variadas formas, lenguajes y cosmovisiones de las culturas africanas y americanas. En la investigación se demuestra que ambos artistas se nutren de manifestaciones culturales y artísticas de diversos tiempos y lugares, las interpretan o reinterpretan desde su personal punto de vista, obteniendo con ello una obra nueva y original, y demostrando el proceso que transformó a las artes plásticas occidentales durante el siglo xx.

Un tema paralelo, expuesto por María Teresa Acosta Carmentate bajo el título “Transculturación, gemelidad o jimaguas en la plástica de Wifredo Lam y José Bedia”, trata sobre la omnipresente influencia africana en Cuba. El paralelismo, gemelidad o *jimagua*, entendido como el pensamiento o hermandad entre ambos artistas pertenecientes a dos generaciones distintas que desarrollan su creación plástica en el siglo xx. A pesar de abreviar de las mismas raíces, difieren en forma y contenido. La autora, mediante un análisis iconográfico, detecta los puntos que los une y a la vez los separa. En ambos casos, la transculturación se manifiesta en el manejo de símbolos y conceptos religiosos, mitos, motivos y formas afrocubanas, independientemente del manejo que cada uno de ellos plasma con un particular lenguaje visual.

Al continuar con temas cubanos, pero ahora en la música con un enfoque de género, Consuelo Meza Márquez y Hazell Santiso Aguila, con el tema

“Sacrificio Martínez y Príapo Pérez, o el amor en los tiempos del reguetón”, analizan en este género musical la construcción de los roles e identidades de género, estableciendo las relaciones hombre-mujer y, en cierto modo, justificando la violencia generada por la dominación masculina. Con origen en el irreverente choteo, el reguetón nutre y refuerza esta actitud mediante las letras e historias que canta, convirtiéndose en referentes para la juventud, alimentándola a veces de manera explícita y en otras ocasiones de manera sutil, simbólica, casi imperceptible, que al ser asimilada inconscientemente determina las relaciones interpersonales y sociales. Sin embargo, en el fondo, pervive una imagen totalmente distinta de la mujer que aspira a su independencia y auto realización, representada por el ficticio personaje de Sacrificio Martínez, que se opone a la virilidad de Príapo Pérez.

Si retomamos las artes plásticas, la investigación “Emulación vs. desaparición: *Agrippa (a book of the dead)* + preservación del relato”, de Jorge Arturo Chamorro Escalante y Romano Ponce Díaz, realiza un interesante estudio en una obra que integra el arte contemporáneo con la tecnología y de cómo ésta ha contribuido a la democratización del arte por la accesibilidad que tienen las masas en el ciberespacio. Toman como ejemplo la obra digital *Agrippa (a book of the dead)* de los integrantes de la cultura *ciberpunk* Dennis Ashbaug y William Gibson de 1992. Una obra de arte efímera e intangible, cuya intencionalidad primigenia fue la de crear una obra única e intransferible, creada y diseñada para que, de manera simultánea, al leerse fuera auto borrándose. Sin embargo y pese a sus autores, la misma tecnología con la que fue creada, fue la encargada de su masificación, ya que inmediatamente fue “hackeada”, reproducida, transferida e, incluso, plagiada. Surge con ello toda una tendencia de apropiarse del arte a la vez de transformarlo, dando origen a los *remixes*, *covers* o *mods*. Con ello, se reconfigura el discurso artístico contemporáneo, a la vez de desmitificarlo y alimentar el concepto de que la obra de arte es de quien la posee.

Ángela Lucrecia Peralta Orozco y Nicolás Rey en “Expresiones de poder en el uso del espacio público. El caso del templo de San Francisco Javier en Guadalajara”, se enfrentaron a una situación social y cultural de rechazo por parte de los feligreses y administradores, en un espacio público donde se construyen significados a través de su uso cotidiano y buscando inicialmente su conservación como uno de los mejores ejemplos de la arquitectura contemporánea, quienes interpusieron una barrera hacia los investigadores, determinada por las ideologías de clases, pues los “extraños” no eran bienvenidos a *su*

recinto, exclusivo para los habitantes de la colonia que alberga a la élite económica de la ciudad, sintiéndose invadidos, agredidos y observados por quienes no pertenecían a su misma clase social. De esta manera, se demuestra que el templo es un símbolo del estatus, poder económico y la memoria colectiva más allá de sus características y cualidades arquitectónicas.

Con el tema “La transubstanciación, el *performance* en el *performance*. Un abordaje a La perforMANcena ‘North America Cholesterol Free Trade Agreement’ (1999) de César Martínez Silva”, María Luisa González Aguilera inicia con un breve recorrido del origen y concepto del “arte de la acción” o *performance*, cuyo instrumento principal es el cuerpo y algunos objetos, logrando una representación estética-comunicativa con un lenguaje propio. De origen religioso, el término *transubstanciación* nos habla de un cambio de substancia. En el caso del *performance*, los elementos empleados y el artista en sí adquieren nuevos significados mediante acciones, palabras y movimientos, con la finalidad de producir una transformación, una reflexión en los espectadores, integrando el entretenimiento con el simbolismo. La obra del artista se basa en su propia experiencia infantil, con los rituales teofágicos católicos, y realiza con ella una analogía para cuestionar el Tratado de Libre Comercio de América del Norte.

Por otra parte, “Las infancias vistas desde algunos concursos de belleza infantil” que presentan José Luis Rangel Muñoz y Mayra Graciela Ríos Moreno, trata de la evolución de este concepto a través de la historia, donde no existe una regla única, ya que depende del grupo humano de pertenencia y a una época determinada, donde la única constante es la dependencia del adulto. Los autores lo infieren y reconstruyen, analizando cuatro concursos de belleza para niñas y adolescentes en nuestro país, efectuados en 2016: dos regionales, uno estatal y otro nacional, manifestándose las particularidades y coincidencias de lo que se entiende como infancia. A través de ellos, se socializan y refuerzan los estereotipos por las reglas que los rigen, o bien, por la escasa participación, activa o pasiva, de quienes concursan, así como los discursos y palabras de los conductores de cada evento, denotando con ello lo que se piensa de la niñez.

Raúl W. Capistrán Gracia y Clara Susana Esparza Álvarez, mediante el análisis de “Las prácticas formativas de docentes en artes visuales: un puente entre la educación formal y no formal. Los casos de Juan Castañeda y Moisés Díaz”, demuestran, mediante un estudio comparativo, cómo dos de los maestros más sobresalientes en el ámbito de las artes plásticas en Aguascalientes,

con una educación distinta, una de carácter formal en “La Esmeralda” en el caso del primero, y la otra no formal en la Casa de la Cultura en el caso del segundo, tienen elementos de coincidencia en su trayectoria y en la docencia, a pesar de que ninguno de ellos tuvo una formación pedagógica en la enseñanza de las artes. Ambos desarrollaron una metodología como resultado de su praxis cotidiana en las aulas, muchas veces de manera intuitiva, pero siempre fundamentada por el conocimiento adquirido de sus propios maestros, donde con enfoques distintos de participación con y hacia sus alumnos, han desarrollado las suficientes competencias para transformarse en verdaderos artistas-pedagogos.

En “Proyectos editoriales de los vanguardistas ruso-soviéticos como antecedente del género libro-arte: palabra e imagen. De poesía a propaganda, 1910-1934”, Ioulia Akhmadeeva y María Graciela Patrón Carrillo analizan el origen, la estructura, el diseño y las técnicas empleadas en la producción de las imágenes, así como el rol de los autores en lo que a partir de 1982 se denominaría libro-objeto, que se define como una obra artística cuya referencia es precisamente el libro común por sus características de comunicación, de transmisión de ideas y prácticamente al alcance de la gran masa social; es el “arte nuevo de los nuevos libros”, que al transformarse en arte-objeto transita de un mero texto de difusión a un medio creativo eminentemente visual, donde la experimentación con la imagen y estructura son su parte medular. Con origen en las vanguardias artísticas ruso-soviéticas de 1910 a 1934, los artistas apoyaron, con esta nueva forma de expresarse, al nuevo orden político y social, estableciendo un nexo entre arte e industria, conciliando la intuición con el pensamiento científico y evolucionando de lo narrativo y poético al proselitismo político, diluyendo con ello las fronteras que los separan.

Por su parte, Brisol García García e Ivy Jacaranda Jasso Martínez en “Se cocina una nueva receta en el discurso político mexicano del patrimonio culinario. Actores, capitales y relaciones de poder en el campo de la cocina tradicional, patrimonio cultural intangible”, analizan el concepto y enfoque que desde la autoridad estatal y federal se da a la declaratoria expedida por la UNESCO. La comida es, sin duda, una clara expresión de la identidad comunitaria que al prepararse y consumirse fortalece los vínculos sociales de cada comunidad, de ahí la importancia de esta actividad cotidiana y el rol cultural de quienes la preparan. Analizando los discursos en la ceremonia de inauguración del Primer Encuentro Nacional de Cocineras Tradicionales, efectuado

en Morelia, Michoacán en agosto de 2015, el lenguaje y la visión política queda manifiesta al insertar nuevos vocablos que denotan una clara tendencia a la jerarquización como chef, varón por excelencia y único experto en la materia, dejando en segundo término a la cocinera-artesana. Mediante el planteamiento de siete hipótesis, desgranar la injerencia de actores ajenos a la práctica culinaria que aprovechan las ventajas y usufructos económicos, así como los recursos financieros generados por el reconocimiento a esta manifestación cultural.

En “Una breve aproximación al son afrojarocho como cultura de resistencia y resiliencia en el México contemporáneo”, Deiseline de Oliveira Barros, Jorge Arturo Chamorro Escalante y Brahimán Saganogo disertan sobre el sincretismo cultural como resultado natural de las sociedades colonizadas, entre ellas la música, que permea más allá de los grupos que originalmente la interpretan y mediante un sincretismo con otras manifestaciones, la cual adquiere nuevos ritmos y significados. La tercera y olvidada raíz étnica de México: la africana, cuya música fue “redescubierta” por la élite cultural y política hasta la década de los cuarenta, sigue siendo, como hace siglos, palpable y vigente en el estado de Veracruz. Los grupos de esclavos que se importaron a México desde el siglo xvi, mantuvieron en la danza, en los instrumentos y en la música, elementos fundamentales de identidad que permean hasta nuestros días. La investigación da un breve panorama de la conformación del son jarocho para decantarlo posteriormente en el afro-jarocho, como un sub-género musical vigente y contemporáneo, como elemento perenne de resistencia y resiliencia.

Finalmente, María Teresa Puche Gutiérrez y Edgar Martínez López en “La cultura de la identidad mexicana: una crítica actual al nacionalismo recreado dentro y fuera de nuestras fronteras”, realizan una excelente reflexión sobre cómo nos perciben y nos percibimos los mexicanos; inician por los elementos comunes y los matices que definen el concepto de cultura, los procesos de creación de modelos de comportamiento, la visión que se adquiere del mundo y los elementos de identificación que determinan. Con base en ello, analizan la cultura mexicana construida desde dos enfoques diferentes, pero a la vez complementarios: el nacionalismo y construcción simbólica de la identidad cultural mexicana, y la emigración y su relación con la multiculturalidad. En el primero, decantan cómo la ideología es transmitida por la visión oficialista de lo que “debe ser un mexicano”, la raza cósmica de José Vasconcelos, que

se crea a través de los símbolos patrios, la historia y la educación cívica, junto a otros elementos populares no oficiales que pueden ser manipulables, como la imagen de la Virgen de Guadalupe, las canciones, los corridos, la vestimenta y el cine. En el segundo, retoman la visión que la emigración y su relación con otras culturas se crea de la imagen de la mexicanidad, a veces como elemento de permanencia identitaria cultural, en otras como elemento de rechazo o supervivencia a una multiculturalidad que gesta diversas subculturas urbanas en los Estados Unidos como los *chicanos*, *pochos*, *cholos* y *pachucos*, que los identifica y diferencia como un elemento de cohesión y pertenencia.

Celebramos la presentación de esta publicación con estos doce trabajos que nos harán reflexionar sobre nuestro rico y complejo mundo cultural, como una aproximación a entenderlo y entendernos, mediante esa multiplicidad de factores y visiones que, a la vez de conflictuarnos, nos enriquecen.

M. en R.S.M. José Luis García Rubalcava
Decano del Centro de las Artes y la Cultura
Universidad Autónoma de Aguascalientes



Sacrificio Martínez y Priápo Pérez, o el amor en los tiempos del reguetón

Consuelo Meza Márquez¹

Hazell Santiso Aguila²

Los seres humanos, afirma Marta Lamas, ingresamos a la sociedad bajo el signo de la violencia, porque la primera agresión es nacer y separarse. Y así, arrojados al mundo, comenzamos a bregar por él a través de esa “pantalla deformadora” de la realidad que es la cultura (Lamas, 2012). Este trabajo es acerca de la construcción de las identidades genéricas en la música popular cubana. El objetivo es analizar la relación varón-mujer que se expresa en el reguetón cubano desde la perspectiva de género. Las categorías que fundamentan el análisis son: el choteo, la violencia simbólica, la marginalidad incrustada y las identidades genéricas.

Para Bourdieu, la realidad social no es solamente un conjunto de relaciones de fuerza entre los agentes sociales, es, sobre

1 Profesora investigadora del Centro de Ciencias Sociales y Humanidades, UAA.

2 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura.

todo, un conjunto de relaciones de sentido que estructuran la dimensión simbólica del orden social. De allí que las representaciones simbólicas legitimadas a partir del consumo cultural se constituyan en un sistema que regula y guía la acción social dentro de la sociedad. Esta relación se fortalece, entre otras cuestiones, a través de la conexión establecida entre los productos culturales y los sujetos consumidores, a saber, ellos, mujeres y hombres protagonistas de su cultura, van construyendo su identidad y automáticamente se devuelven como productos de su construcción. Este intercambio es constante, indetenible y muy violento, en tanto ha estado atravesado históricamente por estructuras de dominación masculina resultantes de “un trabajo continuado (histórico por tanto) de reproducción” (Bourdieu, 1994: 50), que involucra agentes singulares como los hombres y las instituciones.

Los productos culturales, al funcionar como bienes simbólicos en la cultura, promueven el ejercicio ilimitado de este proceso de reproducción y actualización cultural. En Cuba, el reguetón es uno de estos productos culturales que ha tenido una aceptación rotunda, ostentando entre sus principales consumidores a jóvenes y adolescentes. La conexión no es casual, pues el género musical expresa la realidad social imperante en el país³ con natural desfachatez, porque se conecta con las experiencias de los que producen esta música y la vida de los receptores que inmersos en ese “toma y daca” cultural, no escapan a las estructuras de dominación antes mencionadas.

Junto a esto, una característica de la idiosincrasia cubana permea a los compositores y productores del género: el choteo. En su ensayo “Indagación al choteo”, Jorge Mañach (1928: 24) define el *choteo* como “un prurito de independencia que se exterioriza en una burla de toda forma no imperativa de autoridad”. El autor señala que hay rasgos peculiares y estables de la psicología cubana que, sin duda, han proveído los mecanismos propicios para la expansión del choteo, actitud que se ha erigido en hábito del cubano con consecuencias trascendentales en su cultura, tales como ligereza de carácter, poca inclinación de profundizar en las cosas y abominación de los límites que provoca el rechazo a las jerarquías. Esta habitualidad ha estado presente en la música popular cubanaailable de todos los tiempos

3 Como Raymond Williams (1977) expone en el libro *Marxismo y literatura*, las sociedades se organizan en función de un sistema central de prácticas, sentidos y valores que constituyen la cultura dominante. Junto a esta cultura coexisten las culturas alternativas y contraculturas. El reguetón en Cuba podría ser interpretado y estudiado como producto cultural que en sí mismo constituye una oposición rotunda a la cultura dominante, pero este tema rebasa los límites de esta investigación.

y podría ser entendida *a priori*, como explica Mañach, en una suerte de hábito de no tomar nada en serio, o de tirar todo a relajo. De ello, resulta entonces, una constante de irrespetuosidad y repugnancia a lo instituido, al orden, a la autoridad. El choteo incita al desprestigio, a la desvalorización. El cubano suele chotear los valores morales, los valores sentimentales, reírse de lo serio, quitarle importancia a lo valioso.

La delimitación teórica se justifica en una necesidad de advertir sobre los contrasentidos banales que existen acerca de la cultura, de la idiosincrasia cubana y del choteo. Ello implica que, ante el mundo, la imagen de los cubanos se asocia a la salsa, al deporte, al socialismo y a otras cuestiones que aquí no ameritan mención, pero también a su gente: seres mestizos, famosos por sus mujeres y hombres guapos, de singular figura, personas que son el producto de lo mezclado, de lo entrelazado y también de lo original, de lo nuevo, lo creativo. Es importante destacar que existe un cliché intra y extramuros sobre su alegría, y sobre esa fatalidad de escuchar siempre que, en todo, somos lo mejor del mundo. Es preciso advertir también, como bien apuntaba Mañach (1928: 19), que en efecto: “El cubano medio posee una notoria *vis* cómica, como todos los pueblos de rápida actividad mental [...]”, mas el humor es algo refinado, lo contrario es vulgar, es choteo.

La marginalidad incrustada⁴ en la forma de representación colectiva es otra interesante característica psicológica del estereotipo de sujeto cubano, esto es, un ser que, asumido marginado, va dramatizando y verbalizando esta condición en la conformación de su identidad genérica. El reguetón es la música urbana que responde a los intereses de los marginados, pero ¿quiénes son los marginados en Cuba?

Considerando que en la mayor de las Antillas, el poder y la autoridad lo representa la institucionalidad de la cultura, todo lo que se desarrolle a espaldas de ella es marginal. La marginalidad incrustada se define como una condición que aparece en muchos cubanos que se asumen marginados, y la cual resume gestos, actitudes y códigos instaurados en el espacio simbólico, donde las identidades genéricas llevan a su máxima expresión performática.

La performatividad se construye como parte del estereotipo de un cubano marginal, y se reconoce porque conjuga un léxico en donde sobresale la vulgaridad sobreactuada que se acompaña de manoteos, movimientos circulares de la

4 Este trabajo se ha basado en el estudio de campo realizado en la ciudad de Santiago de Cuba, en el mes de septiembre del 2016, como parte de la investigación doctoral *La violencia de género en la música popular cubana bailable. El reguetón como principal exponente*. El concepto ‘marginalidad incrustada’ resulta de la observación del trabajo de campo y aún se encuentra en proceso de construcción.

cara, de los hombros y del torso, unido a una vestimenta abigarrada, hipersexualizada que resulta de la combinación de lo que se tenga y de la excusa de la condición climática. Ahora bien, esta marginalidad se asume en la música urbana como una representación de lo que históricamente han sido, porque les permite abrirse camino, hablar del barrio y, sobre todo, expresarse en sus canciones como se habla en el barrio.⁵

El lenguaje vulgar que algunos advierten, pero la mayoría acepta, se diluye porque el cubano de forma idiosincrática está acostumbrado al choteo, y ello le quita peso al mensaje porque se naturaliza la violencia. Esta violencia amortiguada, que opera esencialmente “a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento” (Bourdieu, 2015: 12) es violencia de género. La marginalidad incrustada entonces funciona como un ropaje que los legitima como identidades genéricas en su ser y en su hacer: “visten estos “ropajes” hablando semióticamente, para demostrar ante la sociedad que su conducta no está fuera de los cánones de “lo que debe ser.”” (Pérez Gallo, 2017, s.p.).

En el reguetón se recrean estereotipos de mujeres y hombres que asimilados culturalmente a la dominación masculina, se erigen como ideales de la conformación de las identidades genéricas y sus relaciones sociales. Una de las construcciones que predomina en el reguetón es la relación de pareja, la concepción del amor, pero ¿cómo funciona el amor en tiempos de reguetón? ¿Expresa el reguetón, como un importante producto cultural, una relación varón-mujer que ejerce una influencia sobre la concepción del amor como un agente que legitima la dominación del varón sobre la mujer, o propone nuevas identidades genéricas? Y de ser así, ¿cómo serían?, ¿cuál es el ideal de pareja que expresan hombres y mujeres que cotidianamente están expuestos a este género musical y lo disfrutan?

El análisis integra la recuperación de las voces de mujeres y hombres que en el contexto cubano se encuentran cotidianamente expuestos, de alguna forma, a este producto cultural y a la interpretación del discurso de textos de canciones, en donde la concepción de amor se construye en función de estructuras de dominación masculina.

5 El barrio funciona como una agencia de socialización y como espacio de pertenencia porque es como una escuela donde se sienten libres e identificados. El barrio es el reparto, es lo periférico, barriobajero, marginal. A esta identidad subyace un gran grupo de jóvenes que disfrutan y se conectan con el género musical.

El concepto de amor

La manera tradicional en la que se ha concebido la relación amorosa indica, en esencia, que mujer y hombre se unen para establecer una relación matrimonial con la finalidad de formar una familia. El matrimonio funciona para las mujeres como una institución que “reproduce su relación de subordinación a través de la introyección de los roles, normas, y valores que constituyen su identidad” (Meza, 2000: 161). La familia, entonces, refuerza las estructuras de dominación, pues es en la posibilidad de procrearse que la mujer se conecta con el mundo y se dignifica.

Las relaciones de pareja se han construido por siglos con base en este esquema de dominación, en donde “el sentimiento amoroso representa el espacio simbólico que permite a la mujer depositar vida, cuerpo y sexualidad al varón. Ésta sería la condición indispensable para que la mujer sacrifique su autonomía y su vocación de ser sin cuestionamiento y sin dolor” (Meza, 2000: 161). Es en función de ello que la mujer se ha relacionado con el mundo, se vuelve madre y se dedica a la familia, y a través de este rol afianza en su descendencia dichas estructuras de dominación. Mientras el hombre se comporta como el agente fuerte, proveedor y protector de la familia que goza del respeto social y de la autoridad en el seno familiar.

Sacrificio Martínez o el deber ser femenino

Algunas mujeres asumen que en la relación amorosa ellas necesitan que el hombre tome decisiones y no se vea como alguien a quien ella pueda manipular. Dicha representación reproduce la relación de poder entre el hombre y la mujer, en la que el hombre tiene el control de la situación y decide qué puede hacer o no hacer ella, así como qué está permitido o no en una relación. En los casos que a continuación se muestran, las mujeres expresaron tener un ideal de hombre que por la conversación sostenida con algunas, se intuye que se parece a los artistas que admiran o de las que son seguidoras.

Evel (21 años):

Chacal y Yakarta son mis favoritos. Chacal no es bonito, pero me gusta su forma. [...] No, mi ideal de hombre no. Pero me gusta su forma. Los gestos que él hace. [...] Saca la lengua, no sé, hace muchas cosas... Se mueve, así, es muy loco. [...] Mi ideal de hombre que... que sea un hombre loco, que no... que no... [risas] que no sea un hombre bobo. [...] Para mí loco... no sé... que me intimide... que me, no sé, que me meta el pie... algo así.

Delia (23 años):

No, si tú estás con una pareja, tú vas con tus amigas, pero no hasta mañana... hasta una hora que él te diga, *ma* o *meno* ve hasta la una, las dos, las tres o ve que yo te voy a recoger más talde, así, pero no *eh* hasta mañana, porque va hasta mañana es porque tú eres liberal, tú no tienes pareja, tú no tienes a nadie, tiene que ser que vayas a una discoteca y sea hasta el otro día... Y él sepa que yo estoy en la discoteca y él vaya aunque se vaya para la casa, pero que él vea que yo estoy en esa discoteca [...] ¡Ay! todo el mundo quisiera un hombre bueno, tranquilo, como los hombres ahora están revueltos, todo el mundo quisiera un hombre bueno, por supuesto, nadie quiere un bandolero de la calle. [...] Me gusta El Príncipe, más clásico, más elegante, más formal, se viste de traje, sus canciones, aunque sean canciones de reguetón, son canciones con mejor letra, más cosas, más elegancia.

Ana (23 años):

Yo pienso... [...] Bueno a ver, no me gusta hablar de las mujeres... porque yo soy mujer, pero me parece que una mujer que se respete a sí misma no debe usar eso, porque ya no es una cuestión de moda, es una cuestión de que estás enseñando partes íntimas de tu cuerpo. Por lo menos en tu cuerpo, las nalgas, los senos, lo que sea, porque ya es una cosa que... cada vez enseñan más, como quien dice. [...] Físicamente lo que más me interesa es que sean altos. Y de preferencia que tengan el pelo claro. Sí. Me gusta [risas], Dios mío que discri... y bueno eh... me gustaría que fueran profesionales igual que yo, por una cuestión de... a ver... que sean profesionales porque más bien por la cuestión de poder conversar sobre temas que nos interesen, que nos interesen a ambos,

y una cosa que me gusta mucho de los hombres es el carácter. A ver, me gusta que tomemos las decisiones los dos, pero por ejemplo, yo tengo un carácter un poco dominante y no me gusta que el hombre haga todo lo que, por ejemplo, lo que yo haga. Lo que yo le diga, debe partir de una opinión mutua, ¿no? Pero no me gusta tampoco que hagan todo lo que yo quiera ni viceversa.

El “deber ser” femenino está asociado casi siempre a los espacios privados. La casa, por ejemplo, o las labores que la relacionan con ésta. La mujer buena es abnegada, cuida a los hijos, ve por ellos, los lleva a la escuela, mantiene el orden en la casa. La mujer se “sacrifica” en función de su familia; calla para no meterse en problemas, y se resigna en nombre de ella y de los que ama. Así, el ideal amoroso tradicional responde a la construcción cultural tradicional, en donde las mujeres supeditadas al varón “practican el aprendizaje de las virtudes negativas de abnegación, resignación y silencio” (Bourdieu, 2015: 67).

Estas virtudes negativas que integran el deber ser, se van actualizando en la negociación social propia que establecen los sujetos con su realidad y se manifiesta simbólicamente en sus actos y preferencias: la altura, la edad, la etnia, la posición social, son preferencias simbólicas que, según expresa Bourdieu, revelan esta violencia suave, a menudo invisible, que se caracteriza por poner a la mujer siempre en desventaja frente a los hombres: Evel quiere un hombre que le enseñe quién manda; Delia sabe que debe cuidar a su hija primero que cualquier cosa y espera un príncipe azul, como el reguetonero que le gusta: romántico, bien vestido, guapo, clásico; Ana, quien también tiene una hija, buscará a su príncipe alto, de pelo claro y profesional que comparta con ella, pero que tome decisiones y no se someta a su carácter dominante; Daysiri, quien ama a su esposo, siente que aún le falta el tamaño ideal a su pareja y aunque no lo dice claramente, aspira a una relación en donde no exista la violencia verbal; Luisa Aimée, que es apenas una adolescente, callará cualquier cosa a fin de no meter en problemas a su novio.

Finalmente, Sacrificio Martínez ha aprendido que las mujeres buenas se dedican a su esposo, en cuerpo y alma, y que su trascendencia es la familia, que hay que cuidar; ellas, a su vez, enseñarán a sus hijas que las mujeres buenas se respetan porque no enseñan su cuerpo y deben buscar un buen partido para el matrimonio. Sacrificio Martínez buscará un hombre que las supere, en altura, en edad, en sabiduría, y que las represente ante otros.

Sacrificio Martínez también quiere cantar, pero para hacerlo tiene que servirse de Priapo Pérez y además ajustarse a otro estereotipo: la maldita, la loca, la bruja. ¿Por qué? Porque el mundo del reguetón es masculino por excelencia, y la presencia femenina en el reguetón se reduce a ser para y por el otro, lo cual es sin duda un reflejo también de las estructuras de dominación, instauradas en los sistemas sociales y que tienen su génesis en la división sexual del trabajo.

En Cuba, pocas mujeres han accedido como artistas al mundo del reguetón, y para poder estar entre los artistas varones han tenido que trabajar directamente con cantantes ya legitimados ante el público cubano. Uno de los casos de regueteras es Señorita Dayana. Aun cuando su producción musical es mínima, consideramos interesante acercarla a este estudio, a fin de demostrar que las participaciones femeninas no son –hasta ahora– una propuesta diferente de femineidad, porque también tiene introyectada la violencia simbólica y paradójicamente reafirma la construcción de la mujer tradicional, al afianzar el ideal amoroso convencional:

[...] Yo no tengo perros ni gatos,
Yo no doy explicaciones
Yo me voy pa' donde quiera
Yo soy soltera
Uh hoy vamo a hacer lo que tú quiera
Hoy vamo a hacer lo que tú quiera [...]⁶

Aparentemente hay una contraposición de estereotipos entre Sacrificio Martínez y Señorita Dayana, mujer buena y esposa/mujer maldita y bandolera. Obsérvese que la soltería ocupa un lugar importante en el discurso de la cantante, es su bandera de libertad y la enarbola desde el título de la canción. El hecho de no estar ligada sentimentalmente a nadie en matrimonio, la dispone a decidir por ella misma, cuestión que inmediatamente contradice con la frase: “hoy vamo a hacer lo que tú quiera”. Señorita Dayana es igual que Sacrificio Martínez y su disposición “contribuye a hacer de la experiencia femenina del cuerpo, el límite de la experiencia universal del cuerpo-para-otro” (Bourdieu, 2015: 83).

6 Al momento de hacer el trabajo de campo en la ciudad de Santiago de Cuba, el videoclip de la Señorita Dayana figuraba entre los primeros números en la preferencia del público.

Priapo Pérez o el deber ser masculino

Los hombres, como las mujeres, no han escapado a las formas de representación dominantes, en su bregar cultural han ido aprendiendo habilidades que significan y designan los roles en la sociedad, y que se enriquecen y actualizan constantemente en la misma socialización. En este proceso juega un papel preponderante el lenguaje, que como código genético de la humanidad, se encarga de significar. Estas significaciones son, en palabras de Bourdieu, un capital cultural que se introyecta en los sujetos y se devuelve en forma de rituales.

Los rituales, a su vez, son prácticas sociales simbólicas que tienen como objetivo reproducir y legitimar las prácticas sociales del mundo, cohesionar los grupos humanos y contribuir a la construcción de su identidad. Por tanto, están compuestos por una serie de acciones que tienen un valor simbólico y se basan en alguna creencia, que proviene de una ideología, religión, tradiciones y recuerdos. El ideal amoroso de los hombres cubanos es también un capital, a través del cual se puede estudiar la construcción de la identidad masculina.

Alaín (19 años):

Algunas se visten *chea*, *chea* decirte es una forma que no se visten bien como deben vestirse y hay otras sí bien bonitas que son gente finas, son responsables, que se ponen tacones, su vestido corto, su pantalón apretadito, el pelo bien arreglado, sus accesorios con argollas grandes, entiendes, bonitas, bonitas, bien maquilladas, siempre, siempre, siempre buscando la mujer con zapatos altos. [...] Que le sea fiel, que sea atenta, que sea romántica, claro que tiene que ser recíproca la cosa, la pareja también tiene que ser recíproca, que ayude en la casa, que le gusten los mismos gustos, que haya empatía en la pareja...

Ángel (33 años):

Bueno, ahora se está usando mucho eso del cachetero en las chicas, me entiendes, *shorcitos* cortos, sandalias altas, las puyas esas como le llaman y ya, y blusitas porque hace mucho calor y está bien, así parece caribeño, lo veo que está bien así, andar en *short*, más porque hace calor. [...] bueno, a mí me gustan más clásicas. Que no enseñen nada, ¿entiende?, solamente para mí, no me

gustan... bueno, hay gente que le gusta igual, ¿me entiende?, está bien verlo, ¿entiende?, pero para mí, que esté vestida normal, ¿entiende?, así.

Kiki Pro (26 años):

¿Que una mujer está dura con culo de mula? ¿Usted cree que no haya mujeres que le gusta eso y lo tomen como un halago? Hay mujeres que le gusta que le den golpe, como hay mujeres que no le gusta que la miren, ni la maltraten, el mundo está lleno de todo y las mujeres tienen diferentes formas de pensar, diferente clima, diferente trato, porque lo que hace que eso fluya es la reciprocidad [...] El que por su gusto muere, la muerte le sabe a gloria. [...] Si a mi mujer le dicen en la calle que tiene culo de mula, le digo ‘es verdad mi hermano’ y le descargo un mundo. [...] es una forma de halagar.

La construcción simbólica de Priapo Pérez refuerza el ideal de la mujer objeto: Alain hace evidente que él jamás saldría con una mujer que no se arregle y esté lista para ser admirada, cabello arreglado, vestido corto y zapato de tacón; Luis buscará una de su mismo nivel, alta, delgada, con el pelo arreglado; Ángel es muy claro, aunque la moda sea enseñar, él prefiere que la de él sea una chica clásica, que no enseñe nada; por su parte, Kindelán refuerza su masculinidad, al señalar que ha tenido que enseñarle todo a su mujer, desde las labores de la casa, hasta las artes sexuales, dado que sus años la superan; finalmente, Kiki, un productor de música urbana, se reconoce un macho alfa y establece la violencia como algo natural y preferido por las mujeres, e introduce en el diálogo otro de los elementos recurrentes en las relaciones amorosas: la posesión.

Muchos hombres se asimilan propietarios del cuerpo femenino, como muchas mujeres en sus diálogos otorgan el poder a los hombres: “si él me deja”, “él tiene que saber que estoy ahí”. En el caso de Ángel y de Kindelán, es bastante obvio, pero en el caso del productor musical Kiki, ocurre algo interesante. La forma en la que expresa que las letras de las canciones no son violentas, revela la pugna entre los hombres y su esfuerzo por ser coherente con su deber ser. En sus ejemplos se establece una rivalidad genérico-sexual con un “otro” que hipotéticamente pretendiese admirar al cuerpo femenino del que él es dueño: “Si a mi mujer le dicen en la calle que tiene culo de mula, le digo ‘es verdad mi hermano’ y le descargo un mundo”. La expresión “le descargo” enfatiza lo mucho que le gusta el atributo femenino, y proyecta fuerza y seguridad. Esta afirmación

funciona como una “estrategia auto-afirmativa encaminada a elevar los grados de masculinidad” (Sierra, 2007: 75). Esta construcción se presenta en muchas canciones de reguetón y se basa en uno de los mitos más fuertes inscritos en la idiosincrasia del cubano: la sexualidad del negro.

De esta idiosincrasia participan, podría decirse, casi todos los varones cubanos, porque “el que no tiene de Congo, tiene de Carabali”. La virilidad es una de las cuestiones más importantes en la construcción de la identidad masculina del cubano, que aparece constantemente en la producción del reguetón como símbolo de la mejor virtud de su masculinidad. Pierre Bourdieu afirma que:

La virilidad, incluso en su aspecto ético, es decir, en cuanto que esencia del vir, virtus, pundonor (nif), principio de la conservación y del aumento del honor, sigue siendo indisociable, por lo menos tácitamente, de la virilidad física, a través especialmente de las demostraciones de fuerza sexual –desfloración de la novia, abundante progenie masculina, etc.– que se esperan del hombre que es verdaderamente hombre (Bourdieu, 2015: 24).

La virilidad no sólo está presente en los textos de las canciones, sino también en el performance. Uno de los gestos más característicos de los reguetoneros es cuando se aprietan su región genital y mueven las caderas en forma circular, “enseñándole” al público mayormente femenino sus atributos. Estos gestos son significantes fálicos que, junto a las evocaciones a códigos seminales en los textos, van reafirmando un estereotipo de masculinidad hegemónica que ya existe en el espacio simbólico popular y que dicta el deber ser de los Priapos Pérez como viriles, fuertes y penetradores, como muestran algunas de las canciones más populares de los últimos años: “La tuba” (Elvis Manuel, 2008), “Mamá me lo contó” (Gente de Zona, 2010), “Mi amiguito el pipi” (Osmani García, 2012), “Control” (Los desiguales, 2014), “El bruto” (Chal y Yakarta, 2016), o “Mi palón divino”, último éxito de Chocolate en 2017.

“La tuba” (Elvis Manuel)

Mírala. Mírala, cómo suda
Y cómo ella se desnuda
Ella no sabe que a mí
Se me partió la tuba en dos [...]

Y se me parte la tuba en dos
Se me parte la tuba en tres
Cuando te coja yo te voy a dar
Ay, traiga su kilo de café

“Mamá me lo contó”

Yo sé que tú quieres, no digas que no
Mamá me lo contó
Tú baila con uno, también con dos
Mamá me lo contó [...]
Ay, mi mamá me lo contó
Tiene 16 y anda con uno de 30
Aparece una barriga que problema se presenta [...]
Hay mami, mami, mami, pa' qué te ariscas
Si lo que va pa' arriba de ti, nadie te lo quita

“Control” (Los desiguales)

Tú estás buscando que yo, te coja pa' eso
Y cuando menos te lo esperes
Te dejé caer *to* el peso [...]
Ah... te voy a dar candela, cuando yo te coja
Sálvese quien pueda [...]
Con la verdadera champola
Pa' que la gente se divierta
Pa' que la gente baile sola [...]

“El bruto” (Chacal y Yakarta)

Quiere que le meta bien bruto
Bien bruto, más bruto
Se molesta si no la sudo
Quiere que le meta bien bruto
Uh la lalala
Mami te buscaste al Romeo equivocado
Uh lala lala
Eh que yo la mato y no la pago [...]

“Mi palón divino” (Chocolate)

Maldita
Mami, tú *ere* una maldita
Maldito
Yo también soy un maldito oh
Te tengo *toa enganchá*
Le di por la papaya con maldad
Y quiere que te diga la verdad
Ella también me la dio con maldad
Soy negro, soy feo, pero soy tu asesino,
No es la cara ni el cuerpo ma...
Es mi palón divino.

En los fragmentos de canciones presentados se puede establecer que existe una asimilación cultural de la dominación masculina, la cual se refuerza a través de esta música porque legitima a los Priapos Pérez con un pene enorme y poderoso, reconocido socialmente porque el “sí le da donde les duele a las mujeres” y porque es una “máquina sexual”, un “penetrador compulsivo” que le canta a ellas. Priapo Pérez es una identidad masculina que se proyecta desde el espacio simbólico de los cantantes, en donde las mujeres son malditas, locas, bandoleras, al servicio de los Priapos, enamoradas sexualmente y sin remedio de ellos. Los varones entrevistados dejan traslucir un *alter ego*, un hombre que provee a la casa, y que esgrime la ayuda doméstica “como estrategia en la negociación del poder” (Sierra, 2009: 79), o que se vanagloria de sus atributos sexuales, que a su vez le aseguran el éxito con las féminas, pero de cierto prefiere a una mujer “clásica”, prefiere a Sacrificio Martínez.

Por su parte, las voces femeninas nos hablan de una construcción tradicional que responde al ideal de mujer: buena, pudorosa y sacrificada, quien por su parte mantiene su devoción en torno al ideal amoroso tradicional. Entre líneas pueden leerse nuevas formas de negociar el poder, trabajan y tienen solvencia económica y reconocen ésta como algo importante para su vida, incluso las que están estudiando piensan en su futuro como mujeres dueñas de sí mismas e independientes.

Las mujeres reconocen que soportar la violencia física y/o verbal no es una forma positiva de compartir la vida y, en algunos casos, por eso se han separado y son madres solteras; sin embargo, la violencia sutil, psicológica e invisible es aún

transparente a sus ojos. La forma de vestir revela que se ha instaurado en la representación colectiva de la femineidad un ideal estético sexuado, aceptado por mujeres y varones. Esta condición está aderezada con la tropicalidad caribeña.

Los entrevistados fueron mayormente personas de la raza negra, más allá de las intenciones metodológicas, se debió a una cuestión territorial, ya que Santiago de Cuba es una ciudad en donde predominan los negros y mestizos. De alguna u otra forma, expresaron su ideal de lo bello y dejaron notar que lo que tiene que ver con lo *sexy*, lo *fashion* y lo *inn*, es el pelo largo y alaciado, la delgadez, la altura y la desnudez. Curiosamente, se ha identificado una relación entre los entrevistados y los cantantes de preferencia que tienen que ver con la raza, y que se sospecha funcionan como ideal de representación personal, esto es, como se quisieran ver.

Conclusiones

En Cuba, el amor en los tiempos de reguetón trasluce las antañas estructuras de dominación que afloran en la relación varón-mujer, planteada en las historias contadas por los reguetoneros y que han sido asimiladas en función del ejercicio de la violencia amortiguada, sutil, simbólica. Como también los cánones estéticos que dictan la moda, la preferencia física por mujeres y varones, los manoteos y escándalos callejeros en donde es difícil, incluso para un cubano nativo, entender qué se está diciendo. Las frases de doble sentido que resultan del toma y daca entre la cultura y sus productos culturales, a saber, el choteo característico de muchos cubanos, va alcanzando niveles cada vez más altos de expresión marginal. En este escenario, la violencia simbólica es un cimiento sobre el que se fundamenta la violencia verbal y performática que subyace en la subjetividad de las identidades genéricas y se expresan en el reguetón cubano.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (1994). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. España: Anagrama.
- _____. (2008). *¿Qué significa hablar? Economía de los cambios lingüísticos*. España: Akal.

- _____ (2015). *La dominación masculina*. España: Anagrama.
- Gallo, V. (2017). *El reguetón en Cuba: ¿Culto al cuerpo masculino?*, España. Ponencia no publicada presentada en el 11th CRI Conference on Cuban and Cuban-American Studies.
- Lamas, M. (2012). *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México: Taurus.
- Mañach, J. (1928). *Indagación al choteo*. España: Red Ediciones.
- Meza, C. (2000). El habitus de la femineidad y la narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas. *Caleidoscopio* (8), 161-191.
- Sierra, A. (2009). Códigos en movimiento. Masculinidad sobre ruedas. *La siempreviva* (7), 70-79.



Expresiones de poder en el uso del espacio público. El caso del templo de San Francisco Xavier en Guadalajara

Ángela Lucrecia Peralta Orozco¹

Nicolás Rey²

El presente artículo es parte de la investigación doctoral *Templos católicos modernos y contemporáneos en la zona metropolitana de Guadalajara: un análisis para su revaloración, preservación y catalogación*, y forma parte del capítulo sobre análisis de templos católicos modernos. El objetivo de esta investigación es realizar un análisis para conocer la valoración que se tiene actualmente del patrimonio edificado católico moderno, con el fin de presentar un diagnóstico y un catálogo que agrupe la modernidad y sirva para su posterior defensa patrimonial.

-
- 1 Maestra en Conservación del Patrimonio Edificado por la Universidad de Guadalajara; licenciada en Arquitectura por el ITESO y diplomada en Teoría e Historia del Arte Contemporáneo por la ESARQ. Es maestra en la Universidad del Valle de Atemajac y en el Tecnológico de Monterrey, e investigadora a través de sus estudios de Doctorado en Arte y Cultura por la Universidad de Guadalajara.
 - 2 Antropólogo y urbanista por el Institut Français d'Urbanisme, y actualmente trabaja como tutor, docente e investigador en el Doctorado en Arte y Cultura de la Universidad de Guadalajara.



Fachada y campanario del templo de San Xavier de las Colinas

Fuente: imagen de Ángela Peralta Orozco.

El templo que abordaremos es el de San Francisco Xavier de las Colinas, en Guadalajara, Jalisco, en la colonia Lomas del Valle. Está enclavado en el centro de un fraccionamiento desarrollado hacia los años 50 por Salvador Madrigal Moreno (dueño de casi todo el fraccionamiento y médico de la clase alta tapatía), y cuyas características son el enorme tamaño de los lotes que ofrecían y la sinuosidad de las calles.

Julio de la Peña, creador de esta parroquia, diseñó un edificio sencillo pero elegantísimo, sobrio y austero, así como de proporciones exactas para percibir la espiritualidad. Aunque es de concreto armado, los materiales interiores transmiten gran calidez. La iluminación natural es soberbia y acorde con el espacio. La forma que eligió de la Peña para la parroquia es una cubierta triangular, a dos aguas, símbolo de la Santísima Trinidad. A su lado y sobre una plaza de dimensiones relativamente pequeñas, aparece el campanario-reloj. El conjunto está rodeado por jardineras y arbustos que protegen la plaza.

Este templo ha sido construido dos veces, ya que la primera vez que fue construido resultó insuficiente con los años, por lo que fue demolido y el resultado es el edificio que vemos ahora. Las dos veces lo construyó y diseñó Julio de la Peña.

Cuando lo elegí para la catalogación que estoy proponiendo, jamás pensé que sería tan difícil acceder a la barrera, casi impenetrable, que conforma la alta clase social que lo resguarda. Sabía que no me sería fácil entrar, pero por eso lo elegí, por estar enclavado en la colonia de mayor percepción económica de Guadalajara.

Parte del método etnográfico que utilizo cuando visito un templo, consiste en aproximarme a la notaría parroquial y contactar a la secretaria. Este primer acercamiento suele transcurrir de modo lineal y sin problemas; y procedo a presentarme como doctorante y mostrar mi credencial de la universidad, al mismo tiempo que aclaro que estoy haciendo una investigación cuyo fin será la protección del edificio. Eso inmediatamente me abre las puertas.

No fue así en el templo de San Javier. La secretaria, cuando le expliqué mis intenciones, me dijo que no me daría ninguna entrevista porque estaba muy ocupada (pero antes de decirme esto, revisó mi vestimenta). Le pedí una entrevista con el sacerdote encargado, y también me lo negó, diciendo que era muy difícil contactarlo porque iba y venía a otras parroquias. Incluso quise entrevistar a los trabajadores del templo (jardineros y mozos), y también se negaron. Lo más increíble fue un vendedor de dulces que siempre está ahí, quien me dijo que tampoco me daría ninguna entrevista.

Di varias vueltas para ver si lograba persuadir a la secretaria, y en una de esas visitas, encontré a una amiga de hace años, que resultó ser quien ponía la decoración floral en el templo. Le expliqué mi situación, donde ninguno de los trabajadores me quería ayudar, y ella me llevó con la secretaria parroquial. Le dijo: “Paty, ella es mi amiga muy querida Ángela Peralta.

Es una investigadora interesada en el patrimonio y su trabajo es muy serio, y está haciendo una investigación para ayudar al templo a que sea preservado. Te la encargo mucho, échale la mano”. Estas fueron las palabras mágicas para que la secretaria cambiara su actitud conmigo (estoy hablando que me llevó casi dos meses de vueltas para ver si accedía). Todo el periodo de confianza a prueba no se tuvo que vivir desde el momento que una persona respetada en el templo, como es mi amiga, me introdujo, facilitándome de manera decisiva la posibilidad de analizar este mundo cerrado sin tener que pasar por un largo tiempo de integración y aceptación, con resultados no garantizados.

Entonces esa amiga me reservó una entrevista con el padre (que ahora sí tenía tiempo y sí estaba), y a cuanta persona entraba al templo o a la secretaria, les decía que me dieran la entrevista que les pedía. Esto constituye la primera parte de mis entrevistas. La segunda parte son las entrevistas con los usuarios o feligreses, quienes también se lucieron, negándose a darme entrevistas la mitad de las veces.

Eso nos demuestra que los investigadores en sociedades “cerradas”, como lo es el templo de San Javier, intervenimos como bichos raros, que vienen a “desequilibrar” un orden bien establecido: con sus reglas, sus niveles de protección, su jerarquía. La manera con la cual nos recibieron entonces, es la normal, lo contrario hubiera sido sorprendente, y eso es lo que las ciencias sociales y humanidades nos enseñan: aceptar lo fastidioso del trabajo de campo, el hecho que venimos de fuera a “molestar”, a cuestionar algo bien ordenado, lo que inevitablemente provoca una reacción de rechazo por parte de la autoridad religiosa. Presentarse directamente, sin pasar por intermediarios, sólo puede llevar al fracaso, en esos “ghettos” de la clase ultra alta mexicana, que van más allá del único templo, sino que abarcan a toda la zona de San Javier, una “ciudad” en la ciudad, con fortalezas (muros altos) que canalizan al visitante exterior en coche por los dos lados de las calles. Esas fronteras materiales son las mismas invisibles pero reales que nos toca enfrentar cuando el rechazo viene de todos los niveles religiosos y administrativos, incluso del mercader en la calle que vende aquí porque “se lo ganó y se le permite”. Para esperar acceder a estos espacios ultraprotegidos, sólo se puede desarrollando técnicas de investigación casi iguales a las que se usan para penetrar en guetos pobres ultraviolentos. De hecho, la violencia en esta zona de San Xavier es más sutil, no se ve directamente, a diferencia de los barrios en extrema pobreza. En esta zona de la clase ultra alta mexicana, huele a violencia, con guardias armados o

cámaras escondidas dentro de las propiedades, dueños con una procedencia de su riqueza muy cuestionable, o simplemente intimidación generada por la separación franca entre nosotros y ellos, desde/con el acueducto que marca la frontera social de manera brutal y definitiva en el espacio urbano.

Así, para pretender “entrar” en estos círculos inalcanzables, se tiene que pasar por alguien desde adentro, un informante clave, una personalidad apreciada, respetada y reconocida dentro de este mundo interno. Fuera de eso, no hay salvación. De acuerdo a Bordieu (2002: 97-113), cada clase social construye: “[...] unas condiciones de existencia homogéneas que imponen unos condicionamientos homogéneos y producen unos sistemas de disposiciones homogéneas, apropiadas para engendrar unas prácticas semejantes, y que poseen un conjunto de propiedad de comunes, propiedades *objetivadas*, a veces garantizadas jurídicamente (como la posesión de bienes o de poderes) o *incorporadas*, como los *habitus* de clase” (Bordieu, 2002: 97-113), y esto les da legitimidad y poder.

Una vez roto el cordón de seguridad de la parte parroquial, los feligreses eran la otra mitad de la cadena de desprecio a los extranjeros en su tierra santa. De todos los intentos que hice por entrevistar, la mitad contestaron y la otra mitad se negaron o huyeron sin hacerme caso. Las entrevistas que obtuve, por lo general, fueron de varones (cosa que sólo comprendo desde el ordenamiento que gobierna el espacio: hay que dejar que el “esposo”, el proveedor, hable), y sólo conseguí algunas entrevistas con mujeres (y mujeres arriba de los 40 años, porque tal vez a su edad y después de años de relación de pareja ya se liberaron, en parte, del control/poder marital o lograron imponer un poco de su personalidad después de haber cumplido con su “deber” de mujeres reproductoras; las jóvenes y adolescentes o madres de familia no me daban ningún dato).

Por lo tanto, ir al templo de San Javier se convirtió, para mí, durante el proceso de entrevistas, en un proceso muy desagradable, pero lleno de enseñanzas en término de experiencia como trabajo de campo en espacios que se parecen más a sociedades secretas.

Otra parte importante de este registro antropológico la constituyó la observación. Una de las cosas que más me impactaron fue la forma en que iban arregladas las mujeres al templo. Para mí sería un arreglo para una reunión social o cena, ya que ellas iban muy bien vestidas y peinadas, con el accesorio (llámese bolsa, zapatos, joyería) y el vestido correcto. Aunque hay niños, también parecen sacados de un comercial de una tienda de lujo departamental,

pero con ropa directamente comprada en París, con todo el *outfit* adecuado y el peinado impecable. Parece que un peinado perfecto es característico de esta clase social.

Los colores que usan en el vestuario siempre son sobrios y neutros. Crema, blanco, ostión, beige. El “look” es casual pero impecable. Ropa perfectamente cortada y de marcas importantes. Las cabelleras planchadas; los tacones correctos; la bolsa, al menos de Louis Vuitton. Una marca menor no vi.



Vestuarios sofisticados y peinados impecables al ingreso al templo

Fuente: imagen de Ángela Peralta Orozco.



Interacciones feligrés-templo. Nótese el uso del atrio como catalizador de la vida del barrio y del templo
Fuente: imagen de Ángela Peralta Orozco.

Todo el anterior relato, que retrata lo vivido, representó para mí una forma de expresión del poder a través del uso del espacio público. El no acceso a un espacio que es declarado por el gobierno como propiedad federal podría constituir, incluso, un delito contra el ciudadano. El ambiente controlado del templo me hace compararlo con el panoptismo de Foucault:³ desde una perspectiva que todo lo ve, alguien está vigilando el comportamiento de los integrantes de la comunidad, y también vigila quién entra, y si es permitido que entre o no. Mostrar ropa y bolsas de lujo, o llevar un bonito peinado, recorre a la estética no para gozar o

3 Panoptismo: sistema de espionaje donde el observador o vigilante no es visto por el observado o prisionero. El ser visto o vigilado proporciona seguridad al observado, bajo el precio de abrir su intimidad. En Foucault (1980).

apreciarla en sí, sino que este proceso tiene una función de representación social y económica evidente: no se busca impactar por lo original que pudiera ser, desde el momento que todos lucen iguales, sino que es un marcador de pertenencia a la tribu exclusiva de los ultra ricos, en la cual, cada uno, para seguir con su rango y miembro, tiene que demostrar y enseñar a la vista sus atributos.

Pero en el ambiente “híper civilizado” de la colonia Colinas de San Javier no parece haber noticia de la agresión que cometen. El poder de los colonos queda de manifiesto en su templo. La clase hegemónica defiende su espacio privado a capa y espada: Lefebvre (1974: 433) escribe:

[...] La noción “operatoria” de clasificación y ordenamiento gobierna el espacio entero, del espacio privado al espacio público, del mobiliario a la planificación espacial. Sirve ostensiblemente a la homogeneidad global, es decir al poder. ¿Quién ordena? ¿Quién clasifica? El Estado, las autoridades “públicas”, es decir el poder. De hecho, esta capacidad operatoria alinea el espacio “público” sobre un espacio “privado”, el de la clase o fracción de clase hegemónica, la que detenta y mantiene al más alto nivel la propiedad privada del suelo y de los otros medios de producción. Aparentemente sólo lo “privado” se organiza bajo el primado de lo “público”. En realidad, se instaura lo contrario. El espacio entero es tratado a partir del modelo de la empresa privada, de la propiedad privada.

Así, la relación personal de cada uno con Dios, que debería ser abierta y compartida, queda restringida a una especie de secta secreta, donde el Superior es sólo de y para ellos, porque “lo valen bien”. Qué contradicción entre el mensaje del evangelio que defiende la idea de la sobriedad y la divulgación de tantas riquezas en el templo.

El templo y su plaza dominan la colonia y, a la vez, propician en el usuario ciertos imaginarios y comportamientos. Son los *espacios de representación* que menciona Lefebvre, donde el individuo escenifica papeles que le permiten habitar ese espacio y ser parte de los engranes, dominantes o no (según sea el papel del usuario), del espacio público de la colonia Colinas de San Javier. Algunos usuarios eligen dominar, y otros dejarse dominar. En lo percibido en el comportamiento de la feligresía, pude advertir que los mozos que atienden los jardines y trabajos de mantenimiento del edificio eligieron dominarme, al no participar en las entrevistas y rechazar cualquier contacto conmigo. Como si temieran ser castigados por el sistema que los emplea al

darme información. Esto mismo pasa con el vendedor de dulces fuera del templo (sólo hay uno): eligió no participar conmigo y demostrar su superioridad ante mí. O tal vez no se trata de “superioridad”, lo que por lo menos implicaría una comparación entre él y yo, dándome existencia, pero en San Javier esa postura que consiste en ignorarme es peor, porque se niega mi presencia en este lugar, como si no fuera digna de aquél o de estar aquí.

Menciona Lefebvre que, en la llamada representación del espacio (que es el mundo de los urbanistas y arquitectos, sociólogos, antropólogos, gobiernos, ingenieros y quienes “planean” las ciudades y sus espacios públicos), es donde aparecen las ideologías preconcebidas de estas clases sociales.

En mi estudio está contemplado el edificio como representativo para ser catalogado por su belleza y características formales. Si consideramos que el patrimonio religioso moderno está en peligro porque su lenguaje no es aceptado o es difícil de aceptar, aquí en San Francisco Javier pasa lo contrario: me he dado cuenta que consideran su edificio bello y están conscientes que es una obra que merece ser preservada.

En este segmento cultural, estar enterado de los objetos artísticos es requisito. Signo de buena educación es conocer el valor de lo patrimonial. Es así que en la parte de las preguntas donde se cuestionaba al usuario sobre qué le parecía estéticamente el edificio, todos, todos los entrevistados, contestaron que les parecía bello. Bordieu (2010: 42) menciona que “el acceso a las obras culturales es el privilegio de la clase culta”, de modo que aquí el edificio moderno, obra producto de un arquitecto reconocido a nivel local, es signo de buena crianza.

Interpreto esto como un consenso de grupo. Los grupos sociales determinan qué objetos han de preservar, es decir, seleccionan qué objetos han de seguir siendo identitarios de esa comunidad, porque “el patrimonio también puede ser concebido como ‘selección’”, pues si bien está integrado por un conjunto de bienes y valores procedentes de determinada cultura, cuando se le considera desde el punto de vista legal, o desde el ámbito de la historia, “no incluimos todos los bienes y valores culturales, sino una selección de ellos, dependiendo de unos criterios que varían según qué disciplinas, según qué contextos y según qué épocas” (Fontal, 2003: 59-60), y con ello se abre el espacio a la discusión sobre la “significatividad cultural”, sobre qué bienes merecen perdurar y cuáles otros no”, en función de criterios sociológicos, políticos, estratégicos, etc. Ha sido ya seleccionado el templo de San Francisco Javier para

perdurar. Como pretende perdurar esa clase social dominante, arriba de los demás. Para este grupo cultural, el templo es significativo. En este sentido (el de la protección hacia el patrimonio moderno), descubro que las clases altas conocen y comprenden mejor el valor del edificio moderno, en contraposición a las clases populares. Tal vez porque la religión para ellos es “utilizada” para imponer su poder, cuando al revés, los demás, pobres o clase media, recorren al templo para encontrar respuestas a la dominación que viven diario, para defenderse de los poderosos y prepotentes.

Aun así, durante las entrevistas, muestro a los usuarios fotos de varios templos para identificar cuál lenguaje les gusta más. Les presento el Expiatorio (templo neogótico), Templo de Guadalupe (barroco), el Calvario (de Luis Barragán) y Santa Rita de Casia (funcionalista). Con toda intención escogí lenguajes arquitectónicos distintos para conocer los gustos de los usuarios y ver si tienen algo que ver con lo que piensan del edificio en cuanto a protección patrimonial. 80% respondió que les gusta el Expiatorio.

Entonces, San Francisco Javier define los gustos estéticos de esta comunidad: sobriedad (en el edificio, no en la ropa), austeridad, elegancia. Si el patrimonio es un constructo identitario, este templo lo representa sin duda. Los espacios patrimoniales son “constructos de organización de significados, definidos por determinadas cargas simbólicas, a través de prácticas cotidianas ejecutadas por determinados actores sociales en un contexto de memoria colectiva” (Meneses *et al.*, 2015: 38).

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (2002). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- _____. (2010). *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fontal Merillas, O. (2003). *La educación patrimonial, teoría y práctica*. Barcelona: Limusa.
- Foucault, M. (1980). *Vigilar y castigar (nacimiento de la prisión)*. México: Siglo XXI.
- Lefebvre, H. (1974). *La producción social del espacio*. España: Capitan Swing.
- Meneses Sánchez, C. *et al.* (2015). *Aproximaciones al patrimonio cultural, perspectivas universitarias*. Guanajuato: Montea.

Las infancias vistas desde algunos concursos de belleza infantil

José Luis Rangel Muñoz¹
Mayra Graciela Ríos Moreno²

Introducción: ¿infancias?

La infancia, hasta hace pocas décadas, no era el objeto principal de una investigación, aunque siempre hayan existido los menores: “[...] la segunda mitad del siglo XVIII como el periodo de inflexión en el que se dan los cambios de percepción entre una infancia poco considerada a otra donde el niño comienza a ocupar un lugar central [...]” (Fregoso, 2007: 210). La psicología fue de las primeras disciplinas interesadas en el

-
- 1 Antropólogo social. Profesor asociado en el Departamento de Estudios Socio Urbanos, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades/Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Universidad de Guadalajara.
 - 2 Licenciada en Derecho y maestra en Derecho con opción en Humanidades por la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Actualmente estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, adscrita a la Universidad de Guadalajara.

comportamiento de la infancia y poco a poco más disciplinas se fueron agregando a su estudio, como la sociología y la antropología.

En el caso de México, la infancia comenzó a ser motivo de interés durante el porfiriato, con el surgimiento de la pediatría y otras especialidades como la de los profesores, los cuales investigaban algunos problemas como la deserción y el atraso escolar (Castillo, 203); y al mismo tiempo, como heredera de un Estado moderno mexicano (Fregoso, 2007: 216). Comenzaron a construirse teorías, estudios, investigaciones en torno al tema de la infancia: cómo aprende el menor, cómo se debe educar, cómo se desarrolla, etc., se elaboraban reglas generales como si todos los menores de todo el mundo se comportaran igual.

El especialista en psicología infantil [...] decía: [...] ¿cómo podemos dar respuestas definidas a las preguntas acerca de cómo una personalidad desarrollada, de la cual nada sabemos, responderá ante la religión? [...] El experimentador no se comprometía, y el sociólogo, el predicador y el pedagogo trataron arduamente de ofrecer una respuesta categórica. Observaron la conducta de los adolescentes en nuestra sociedad, anotaron los omnipresentes y obvios síntomas de desasosiego, y los proclamaron característicos de ese período [...] Éste, decían los teóricos, es un período difícil (Mead, 1993: 24).

En la actualidad, se ha observado que no es suficiente esta visión limitada de la infancia, pues un infante de Canadá será muy diferente a uno de Francia, de la misma manera, un infante de Canadá de 1815 no será igual que uno de 2016. Por ejemplo, en el espacio rural de Brasil y México, según Jonh Durston (1998), durante la juventud “[...] la única opción que se les reconoce [...] es la de dejar para siempre su condición rural mediante la emigración [...]”, mientras que en México, en un poblado de Guanajuato, más específicamente en 2017, “[...] a mí me gustaría estudiar para maestra o criminología [...]” (C. B., 2017)³, comenta una de las participantes del concurso, es decir, a pesar de que es un poblado rural, existen más posibilidades que sólo la emigración.

A partir de lo anterior, se puede constatar que no hay una sola infancia. Distintas ideas giran en torno a ella, por ejemplo, en redes sociales circulan imágenes referidas a la infancia que sugieren ideas acerca de cómo debe ser ésta: que las

3 Se omite el nombre completo de la joven por tratarse de una menor de edad.

niñas que se maquillan desde pequeñas pueden embarazarse a los 16, o algunas en las que se advierte la importancia de no apurar a los chicos a ser grandes, que usen trajes de superhéroes, que se manchen con helado, que se mojen con la lluvia, que no usen pantallas, etc., o en otras en las que se menciona que para ser considerado infante se debe tener inocencia.

La realidad es que no hay una uniformidad para conceptualizar a la infancia,

[...] Así, si bien los niños/as y adolescentes son, en general, contruidos socioculturalmente en nuestra sociedad como personas dependientes biológica y económicamente de personas adultas que ven y viven el mundo de distinta manera, ellos/as también desarrollan patrones culturales –cognitivos, conductuales y emocionales– de interés en sí mismos, aunque inaccesibles si sólo se los analiza desde una tradicional perspectiva centrada en la enculturación y/o transmisión cultural [...] (Marre, 2014: 19).

Luego entonces, es importante ir construyendo a la infancia en un lugar y momento determinado, pues a partir de sus propias particularidades se puede entender cómo se construye un menor:

(...) las investigaciones que tienen como eje de investigación el estudio de la infancia son cada vez más y la mayoría de ellas coincide en que:

- La infancia es una construcción culturalmente elaborada.
- El niño es socializado en el mundo que le antecede al nacer y establece una vinculación con el grupo en el que vive.
- Cada grupo social elabora sus propias prácticas socializadoras, pues las características de la niñez son heterogéneas aun dentro de una misma sociedad y están marcadas por diferencias en el entorno ambiental, familiar, comunitario, económico, político, y por las diferencias y las relaciones de género.
- En cada una de las distintas etapas de desarrollo el niño adquiere capacidades y desarrolla habilidades para desenvolverse en el ambiente en el que vive (Casas, 2010: 22-23).

Para el caso de la construcción de la infancia dentro de los concursos de belleza infantil, es menester mencionar que es parte de una investigación que se está llevando a cabo en el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (DIAC). La

investigación general empezó indistintamente entre concursos infantiles masculinos y femeninos, sin embargo, el desarrollo de la misma mostró la prevalencia en la participación femenina, por ello, al construir el concepto de infancia en los tres ámbitos estudiados, se refiere a una infancia femenina.⁴

De la misma manera, la investigación inició abarcando toda la etapa de la infancia (niñez y adolescencia), pero poco a poco se descubrió que los concursos infantiles son más comunes en la etapa de la adolescencia, por ello, la infancia aquí construida se refiere mayormente a esta etapa, aunque hay datos que refieren a la niñez.

Resultados: concepto de infancia local a partir de “Pasarela Inclusiva” y “Reina el Timbinal”, 2016

Se construye a partir de dos concursos de belleza infantil locales, ubicados en la región purépecha, uno en la ciudad de Morelia, Michoacán, y otro en un poblado llamado el “Timbinal”, en Guanajuato.

Pasarela Inclusiva

El primero, “Pasarela Inclusiva” (en adelante PI), fue realizado el día 23 de abril de 2016. Como su nombre lo indica, se trataba de una pasarela para personas con capacidades diferentes. Aunque no es un concurso de belleza, se tomó en cuenta porque se dan ciertos elementos a la usanza de los concursos, como lo es el “embellecimiento”, las poses y las caminatas en un escenario frente a un público, además, por la situación particular de las personas de capacidades diferentes que entran en este campo de la belleza y estética infantil.

A continuación, se describe brevemente cómo se desarrolló el evento. Inició con la participación de unas chicas que amenizaron con un par de bailes para continuar con tres pasarelas, dos de diseñadores michoacanos, y una más de una empresa privada. Dos de las tres primeras pasarelas fueron llevadas a cabo por modelos jóvenes femeninas (entre 15 y 20 años), que lucían vestidos largos, de gala (1ª temporada de trabajo de campo en el centro

4 “[...] la moda femenina se ha convertido en un fenómeno exclusivamente femenino, un espacio de rivalidades entre mujeres donde el hombre no necesariamente tiene un lugar [...]” (Girard, 2007: 71).

de Morelia, Michoacán, 23 de abril de 2016, Diario de campo número 1, Ríos Moreno, Mayra Graciela).

La siguiente pasarela fue de dos jóvenes que portaban traje sastre. A continuación, fue la pasarela denominada “inclusiva”. Hubo mayor participación masculina que en las anteriores pasarelas, aunque la mayoría era femenina.

Para cerrar el evento, se llevó a cabo otra pasarela de otro diseñador michoacano. Al igual que las dos primeras, fue de participación femenina exclusivamente, con modelos de las anteriores pasarelas y una que otra nueva. La finalidad del evento era “[...] recaudar fondos [...] para personas que ocupan una valoración médica, eh... alguna operación o algún aparato auditivo [...]” (Velazquez Díaz, 2016).

Del desarrollo del evento se puede constatar cómo se concibe la infancia en ese espacio. Como no se les concedió el uso de la voz a los participantes, además de que fueron pocos segundos en los que permanecieron sobre la plataforma, la construcción de la infancia local se basó principalmente en el aspecto físico de los participantes, en cuanto a su proceso de embellecimiento, asimismo, en cómo se refirieron a ellos y a la escenografía del lugar.

Se refirieron a los participantes de PI como “personas vulnerables” (hay que recordar que se trata de personas con capacidades diferentes) a las que hay que darles la “atención que necesitan”, así mismo, pensar en “el bienestar de ellos” para que tengan “mayor calidad de vida” (1ª temporada de trabajo de campo en el centro de Morelia, Michoacán, 23 de abril de 2016, Diario de campo número 1, Ríos Moreno, Mayra Graciela).

Hubo una clara división de la infancia en dos categorías, las que se pueden definir como “niñez” y “adolescencia”; la primera representada por las dos participantes más pequeñas, cuyo aspecto era el común en esta edad: color rosado por ser niñas, vestidos sueltos, encaje, moños, coletas en el cabello, zapato bajo, sin maquillaje; un aspecto simple.

En la segunda categoría, la adolescencia, hay un mayor procesamiento, sobre todo en lo que respecta a la parte femenina (aunque poca, hubo participación masculina, sin embargo, su aspecto físico era muy sencillo: camisa, pantalón de mezclilla y zapatos constituían el arreglo de los chicos), con vestidos más ajustados que mostraban más piel y siluetas de mujer, maquillaje, tinte en el cabello y peinados más usados generalmente en mujeres adultas.

Respecto a la decoración del espacio, se destacaron varias flores colgantes de colores, sujetadas por hilos en lo alto del escenario, ramos de flores a los

costados de este y una gran lona al fondo de la plataforma. Dentro de la imagen de la lona había una especie de bosque, con árboles verdes a los lados y en medio, un campo con pasto y un camino color amarillo a la mitad, tenía muchas flores de colores y mariposas monarcas por todas partes, al centro había un círculo con el emblema “Proyecto Queremos Ser” en la parte de arriba, por dentro el lema “Iluminando vidas” y bajo éste, en letras más pequeñas: “Porque las barreras no existen”. Más abajo del círculo el título del evento “Pasarela Inclusiva”.

Dentro del círculo se podían ver varias filas de imágenes de niños y niñas (mezclados uno y uno) de varios colores, con las manos hacia arriba, al parecer sujetados unos con otros, las niñas se distinguen porque tienen dos moños color rojo o guinda sobre una especie de coletas o chongos en la cabeza. Entre las líneas de niños y niñas, algunos tienen alguna particularidad, como lentes oscuros, sillas de ruedas, bastones y piernas ortopédicas, como indicadores de que se trata de menores con capacidades diferentes. Todos los niños y niñas tienen una gran sonrisa en el rostro. Por último, en la parte inferior, el logotipo de todos los patrocinadores del evento.

La lona indica una infancia tendiente a la niñez, las imágenes de pequeños y pequeñas, las flores, los árboles, las mariposas, etc., reflejan la idea de niñez como un espacio lleno de tranquilidad, de paz, de alegría, donde todos son iguales. Los participantes se veían felices, emocionados por ser el centro de atención del lugar, hubo incluso quien participó en más de una ocasión.

Reina el Timbinal

Reina el Timbinal (RT en adelante) fue el segundo evento local, llevado a cabo el 27 de abril de 2016 en la población del Timbinal, Guanajuato. Es un concurso celebrado anualmente en primavera, sin embargo, ese año se retrasó por las vacaciones. El bachillerado “SABES” es el encargado de la organización.

Los profesores eligen a las participantes (sólo mujeres) que provienen de poblaciones aledañas, incluso si éstas no tienen el deseo de participar: “[...] me mandó llamar la maestra pus que me tocaba a mí y yo dije ‘no maestra, pero mi mamá me va a regañar’ [...]” (C. B., 2017). En esta ocasión participaron cuatro jóvenes de entre 15-18 años. El concurso consistió en una previa venta de boletos con un costo de dos pesos, la joven que vendiera más sería la reina.

Las cuatro jóvenes que participaron usaron vestidos típicos para quinceañeras, es decir, ajustados en el pecho y cintura, *strapless*, con muchas capas de tela en la parte inferior. Fue un evento muy breve, se hizo una presentación sencilla de las participantes, grado que cursaban, comunidad a la que pertenecían y alguna característica de ellas (ej. simpática, inteligente, etc.). Las chicas dieron una vuelta a caballo por el ruedo y después subieron al escenario que previamente se había colocado para tal efecto (2ª temporada de trabajo de campo en el Timbinal, Guanajuato, 27 de abril de 2016, Diario de campo número 1, Ríos Moreno, Mayra Graciela).

Ya en el escenario, la presentadora dio el número de boletos vendidos y cómo quedaron en la competencia, además de algunas categorías que sumaron a la de “Reina el Timbinal”, como “Miss simpatía”, “Miss fotografía” y “Señorita Princesa”; se les entregó un ramo de flores, una banda con la categoría que ganaron y una corona (excepto al cuarto lugar que sólo recibió las flores y la banda).

Dentro del certamen tampoco se les dio voz a las participantes y el tiempo que estuvieron sobre el escenario fue muy breve, así que el concepto de infancia parte de las entrevistas que se les realizaron a las chicas antes de la apertura del evento, del trato de los organizadores hacia las jóvenes y de su aspecto físico.

Durante el evento se les llamó “reinitas”, “señoritas”, “candidatas” y “jóvenes”, es decir, hay un ir y venir entre ser consideradas infantiles o adultas, los diminutivos se acercan a la etapa de la infancia, mientras que “jóvenes” o “candidatas” es cercano a la etapa adulta.

Asimismo, se mencionó en diversas ocasiones el agradecimiento a su padres y familiares que las *apoyaron*, por lo que aunque no haya existido un permiso escrito para que sus hijas participaran, sí había un consentimiento tácito de los padres, mediante su participación activa en la venta de boletos y de otros insumos para que su hija resultara ganadora: “[...] hacemos kermeses y las mamás de las jovencitas, las tías y todos sus familiares pues les ayudan a hacer rifas, a vender pasteles, a vender tamales, para juntar dinero [...]” (Cortes, 2016).

Aunque son las protagonistas del concurso, no participaron solas, detrás de ellas estaban sus familias, no hubo autonomía en sus acciones, necesitaron el apoyo de sus familias. En las entrevistas realizadas, tres de ellas (las más jóvenes) se notaban inseguras en sus respuestas, se quedaban calladas, reían

nerviosamente e incluso un par de ellas solicitó ayuda a sus amigas para responder alguna pregunta.

En cuanto a su aspecto físico, las cuatro portaban vestidos estilo princesa, dos de ellas con un maquillaje más marcado y dos más, muy natural, las cuatro con ondas en el cabello que les dio un toque de ternura.

Concepto de infancia estatal construido desde el certamen “Teen Universe Michoacán 2016”

“Teen Universe Michoacán” es el nombre del concurso de belleza estatal celebrado el día 22 de julio en Ciudad Hidalgo, Michoacán. El certamen es una franquicia integrada por distintas esferas, hay una versión municipal,⁵ una estatal, una nacional y una internacional (de ahí el *universe*).

El concurso tuvo distintas categorías: una ronda en vestido casual, otra en traje de baño, en traje típico y en vestido de gala, por lo que las participantes hicieron varios cambios de vestuario y peinado. Cada ronda duró diez minutos, por lo que cada chica permanecía sólo unos segundos en el escenario. Fueron alrededor de 18 participantes (3ª temporada de trabajo de campo en Ciudad Hidalgo, Michoacán, 22 de julio de 2016, Diario de campo número 1, Ríos Moreno, Mayra Graciela).

La primera ronda fue llevada a cabo únicamente por ocho participantes, fue la de traje típico, se destacó el uso de adornos en la cabeza, como flores, penachos, plumas, rebozos, etc., cabello suelto con ondas y vestidos largos y amplios en la parte inferior.

La segunda ronda fue “casual”, todas usaron vestido negro corto con zapatos altos de tacón color beige. Dentro de esta ronda hubo un micrófono frente a los jueces, al cual las chicas se acercaban y decían su nombre, edad y el nombre de la región a la que representaban. Aquí participaron todas las chicas.

La tercera ronda fue en “traje de baño”. A la usanza de la ronda anterior, todas emplearon color negro y zapatos altos de tacón color beige. En esta ronda ya no se les concedió el uso de la voz. La última ronda fue la de vestido de gala. Aquí se les hizo una pregunta a cada una de las que pasaron a la final.

5 La versión municipal sólo es llevada a cabo en pocos lugares, como en el caso de Zamora; en el concurso estatal casi todas las chicas fueron designadas o ellas solas se postularon, en realidad no hubo una eliminatoria previa, salvo casos excepcionales.

Para construir el concepto nacional, se tomó en consideración los requisitos para entrar al concurso, el aspecto físico de las chicas, las entrevistas realizadas previamente al evento, a ellas y a sus madres, y el desarrollo del certamen.

Desde el título del certamen “Teen Universe”, se hace alusión a la etapa de la adolescencia, por ello, como requisito es tener el permiso firmado de los padres para poder participar, del mismo modo, dentro del desarrollo del evento, las jóvenes iban acompañadas por sus madres (casi siempre, excepcionalmente por ambos). En las entrevistas explicaron que tenían el apoyo de sus padres y de igual manera las madres mencionaron que apoyaban a sus hijas. No tienen decisión propia, no viajan solas y deben tener el respaldo de sus padres.

Por otro lado, algunas madres y el propio organizador del concurso se refirieron a ellas como *niñas*: “[...] entonces si buscan una niña que tanto con maquillaje o con o sin producción luzca bonita y sobre todo a... [inaudible] adolescente, que se vea niña [...] importante para llevar a una niña a un nacional [...] diseñadores y las niñas por parte de su coordinación municipal [...] simplemente las niñas se contactan con nosotros” (Muñoz, 2016).

De los requisitos para entrar al certamen, los que se relacionan con el concepto de infancia son: en primer lugar, la edad, se especifica que se encuentren entre los 15-19 años, segundo lugar, que sean solteras, y por último, que sigan estudiando, es decir, la etapa de adolescencia dentro del concurso oscila entre los 15-19 años, así también, durante esta etapa no se considera que las chicas tengan pareja y se cree que deben estar estudiando.

Por lo que respecta al aspecto físico, las chicas revelan más una tendencia hacia la adultez: vestidos cortos, ajustados al cuerpo que exhiben formas femeninas (resaltan cadera, cintura y busto); el maquillaje muy marcado, zapatos de tacón, las poses y caminatas que sugieren movimientos sensuales, todo esto más propio de una edad adulta.

Así, hay un doble trato hacia las concursantes, una protección especial de sus padres y de la organización del certamen, pero por otro lado, una atención física de mujeres adultas, se les concibe con cuerpo de mujer pero mentalidad de adolescente, porque no puede tomar decisiones de manera autónoma.

Concepto nacional de infancia construido desde el certamen “Teen Universe México, 2016”

El concepto nacional de infancia se basa en la versión nacional del concurso “Teen Universe México”, el cual, al pertenecer a la misma franquicia, posee elementos que se asemejan al concepto de infancia estatal, aunque con sus variantes.

El concurso se llevó a cabo en la ciudad de Puebla, constó de varias actividades (como sesión de fotos, categoría de traje típico, traje de baño, actividades de eliminatoria, prueba de talento y la gran final que se celebró el último día) que se desarrollaron durante los días 10-15 de noviembre de 2016.

Para la construcción del concepto nacional se partió de los requisitos establecidos para poder participar en el certamen, del desarrollo del mismo, del embellecimiento físico de las chicas y de la manera en que se dirigían a ellas dentro del concurso.

En cuanto a la parte de los requisitos, la edad indispensable es de 15-18 años, que ubican al certamen dentro de la categoría de adolescencia, se repite, como en el estatal: ser solteras, tener el permiso de los padres y ser estudiantes, además de no haber estado embarazadas (no se determina en realidad si tuvieron o no un bebé, sino a la sola posibilidad de haberse embarazado).

Semejante al concepto de infancia estatal, hay un doble trato a las concursantes, primero se exige el permiso de los padres para su participación, pero en la misma lista de requisitos, el no haber estado embarazadas, luego entonces se reconoce la capacidad biológica que tienen para ser madres, mas no la capacidad mental para tomar decisiones propias, aunque es posible que el permiso de los padres sea más por el aspecto legal (hay que recordar que en México son menores de edad hasta cumplir 18 años).

El día 10 de noviembre, primer día de actividades, se les recibió con una cena de bienvenida. Al siguiente día se les realizó una sesión de fotos denominada “moda mexicana” y de “traje típico”, las cuales serían parte de las fotos oficiales del certamen. Para el día 12 se les dio un recorrido por la ciudad de Puebla, donde se les mostraron los lugares más emblemáticos de la ciudad.

El día trece por la mañana se les llevó a un centro de entretenimiento, “Flexzone Jumping Park”, que es un espacio con camas elásticas, pelotas gigantes, muros para escalar, cuerdas, etc., por la tarde de ese día se realizó un “fashion show”, el cual mostró a un reducido público lo más novedoso de la “moda mexicana” de una diseñadora mexicana.

Ese mismo día se llevó a cabo la semifinal, la cual consistió en una ronda de “traje de baño” y otra de “diseñador” con vestidos muy elegantes, largos. Los resultados de quienes pasaban a la final no se dieron sino hasta el día de la final, el 15 de noviembre. El día 14 se desarrolló la prueba de talento, que en realidad fue más de baile.

Para cerrar el certamen, el día 15 se llevó a cabo la gran final en un teatro reconocido de la ciudad de Puebla. La primera ronda fue de “traje típico”, después “traje de baño”, a continuación se dio el resultado de las que habían pasado a la final. En seguida comenzó la final con la ronda de “traje de gala”, para dar paso a la ronda de preguntas, las cuales se llevaron a cabo sólo a las jóvenes que fueron seleccionadas para el top 8 (solamente 8 competidoras que obtuvieron las mejores calificaciones). Por último, se eligió a tres semifinalistas y de ahí a la ganadora y a la suplente.

Del desarrollo del certamen hay dos momentos destacables donde se les da un trato de adolescentes o niñas, el primero, realizado el 13 de noviembre en el “Flexzone Jumping Park”. Durante la estancia de las chicas en el parque se les observa saltar, gritar, subir muros, jugar con las pelotas, reír a carcajadas, un comportamiento típico de la niñez, incluso su aspecto físico es diferente al resto del certamen, aquí portan tenis, mallas deportivas, tops, la mayoría de ellas usan el cabello sujeto en una coleta y no hay tanto maquillaje como en las otras actividades (Ríos Moreno, Mayra Graciela, 4ª temporada de trabajo de campo en Morelia, Michoacán, 17 de noviembre de 2016, Diario de campo número 1).

El otro momento es en la etapa de preguntas de la final. Antes de iniciar, los conductores comentaron que por ser “jóvenes”, las preguntas de religión, política y diversidad sexual quedaban descartadas, por lo tanto, se les considera sin la suficiente madurez mental para poder contestar ese tipo de cuestiones.

En las demás etapas no hay un trato especial por ser menores, se les considera mujeres en toda la extensión de la palabra, por ejemplo, en el arreglo físico: mucho maquillaje, peinados más elaborados, uso de plataformas de tacón, vestidos ajustados que destacan caderas, cintura y busto, trajes de baño que muestran mucha piel, poses y caminatas sensuales.

A manera de conclusión

Ya no es posible hablar de *infancia*, en singular, la construcción de la infancia varía culturalmente, no hay reglas únicas en las que todos los infantes entren, existen tantas *infancias* como grupos culturales y momentos históricos, es indispensable construir el concepto de infancia a partir de una determinada realidad social, sólo así se podrá comprender esta etapa de la vida y a partir de ahí elaborar una investigación más sólida con el tema de la infancia.

Dentro de los concursos de belleza estudiados, se puede notar la diferencia entre las infancias en el área local, estatal y nacional. Aunque son espacios semejantes, cada certamen tiene sus particularidades que lo hacen diferente de los demás.

La infancia construida a partir de la esfera local es más apegada a la adolescencia, mientras que las concursantes del certamen estatal y nacional (aunque tienen una edad aproximada) son tratadas como mujeres adultas (físicamente), si bien con cierto grado de inmadurez. En el PI y en el RT el no concederles el uso de la voz tiene un significado importante, primero el PI es un espacio tabú, son personas “vulnerables”, “delicadas”, “especiales”, necesitan protección, cuidar de ellas, no pueden ser personas autónomas y no pueden tener opinión

De la misma manera, en RT no tienen voz porque son usadas para conseguir dinero: “[...] ellas siempre saben que esto se hace no por la más bonita, saben que se hace para recaudar fondos para la escuela [...]” (Cortes, 2016). Como se mencionó con anterioridad, participan incluso cuando no lo desean, es imperativo, por eso no es necesario que hablen.

Por otro lado, es obvio que se trata de una cuestión de género, la predominancia en la participación femenina es evidente, y lo más preocupante es la cosificación a la que someten a las jóvenes: exhibir sus cuerpos, mostrar piel, caminar sensualmente. Es un mercado de hipersexualización, donde la mercancía son las jóvenes que, en su deseo por obtener una corona, participan en estos eventos y se convierten en mini mujeres.⁶ “[...] las niñas de los estados donde se organizan ese tipo de concursos (de belleza) como las niñas mexiquenses crecen en medio de un ambiente social que se resiste a dejar de pensar que el sexo femenino es más que una cosa ‘bonita’, una sonrisa ‘carismática’ o que se puede utilizar como objeto sexual para dejar claro quién ostenta el poder [...]” (Montalvo, 2017).

6 “[...] la diferencia entre las generaciones también se difumina, todos los adultos quieren ‘parecer jóvenes’ mientras que los jóvenes quieren comportarse como adultos [...]” (Girard, 2007: 78).

En el ámbito estatal y nacional, se les pide el paquete completo: ser guapas, caminar como modelos, ser altas, delgadas, y además ser inteligentes; es mucha presión para las jóvenes

[...] que cubran todo el estereotipo tanto una belleza física, como una belleza integral, que, aparte de que sea bonita, cumpla con el requisito más importante que es ser inteligente [...] El paquete completo, ya que puede ser bonita y no puedes caminar bien y no puede ser tan bonita, pero puedes tener una excelente pasarela y una expresión oral, entonces buscamos lo más completo, al menos en este certamen una belleza pues íntegra casi casi [...] (Muñoz, 2016: 2).

Estereotipos construidos por la sociedad: “[...] la percepción de la imagen corporal que las personas tienen de ella, va a depender directamente de los atributos que la sociedad y la cultura le otorguen [...]” (Pérez & Estrella, 2014: 383).

Por último, aunque parezcan concursos inofensivos y hasta entretenidos, el trasfondo es aterrador: “[...] ¿Qué tiene que ver un concurso de bellezas entre niñas, con la agresión sexual y el asesinato de otra niña? Sencillo: que en la sociedad mexicana el cuerpo de las niñas se considera desechable [...] eres desechable y cualquier hombre puede decidir sobre tu cuerpo y vida si te resistes [...]” (Montalvo, 2017: 1).

Referencias bibliográficas

- C. B., D. (20 de agosto de 2017). (M. G. Ríos Moreno, entrevistador). Casas Sánchez, N. (2010). Recuperado el 28 de febrero de 2017, de: [https://www.unicef.org/mexico/spanish/3PremioUnicef2010baja\(1\).pdf](https://www.unicef.org/mexico/spanish/3PremioUnicef2010baja(1).pdf).
- Castillo Troncoso, A. D. (2003). Imágenes y representaciones de la niñez en México en el cambio del siglo XIX al XX. Algunas consideraciones en torno a la construcción de una historia cultural. *Cuicuilco*, 10(29). Recuperado el 23 de octubre de 2017, de: <http://www.redalyc.org/pdf/351/35102909.pdf>.
- Cortes, J. (27 de abril de 2016). (M. G. Ríos Moreno, entrevistador).
- Durston, J. (18 de mayo de 1998). *Comisión Económica para América Latina y el Caribe*. Recuperado el 24 de octubre de 2017, de: http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/19783/S9850408_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

- Fregoso Centeno, A. (2007). ¿Quién es la nena más bonita del estado de Jalisco? El valor de la niñez en un periódico local de Guadalajara, 1921-1922. *Revista de Estudios de Género. La ventana*. Recuperado el 23 de octubre de 2017, de: <http://www.redalyc.org/pdf/884/88432609.pdf>.
- Girard, R. (diciembre de 2007). Una conversación con René Girard. (M. R. Anspach & L. Tacou, entrevistadores).
- Marre, D. (2014). De infancias, niños y niñas. En D.A. Marre, *Pensar la infancia desde América Latina*. Buenos Aires: Clacso. Recuperado el 4 de abril de 2017, de: <http://bienal-clacso-redinju-umz.cinde.org.co/archivos/PensarLaInfancia.pdf>.
- Mead, M. (1993). *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa* (E. Dukelsky, Trad.). España: Planeta-Agostini. Recuperado el 4 de abril de 2017, de: <file:///C:/Users/HOGAR/Desktop/Margaret%20Mead%20Adolescencia-Sexo-y-Cultura-en-SAMOA.pdf>.
- Montalvo, G. (14 de junio de 2017). En México hay niñas “bellas y con carisma”; también, violadas y asesinadas. *El Universal*. Recuperado el 25 de octubre de 2017, de: <http://www.eluniversal.com.mx/blogs/colectivo-gire/2017/06/14/en-mexico-hay-ninas-bellas-y-con-carisma-tambien-violadas-y>.
- Muñoz, R. (22 de julio de 2016) (M. G. Ríos Moreno, entrevistador).
- Ospina-Alvarado, M. C., Alvarado, S. V. & Ospina, H. F. (2013). Construcción social de la infancia en contextos de conflicto armado en Colombia. En *Pensar la infancia desde América Latina. Un estado de la cuestión* (págs. 35- 59). Buenos Aires: CLACSO. Recuperado el 24 de octubre de 2017, de: <file:///C:/Users/HOGAR/Desktop/biblioteca%20digital/PensarLaInfancia.pdf>.
- Pérez, O. & Estrella, D. (2014). Percepción de la imagen corporal y prácticas alimentarias entre indígenas mayas de Yucatán, México. *Rev. chil. nutr.*, 41(4). Recuperado el 26 de octubre de 2017, de: <http://www.scielo.cl/pdf/rchnut/v41n4/art06.pdf>.
- Ríos Moreno, Mayra Graciela, 1ª temporada de trabajo de campo en el centro de Morelia, Michoacán, 23 de abril de 2016, Diario de campo número 1.
- _____. 2ª temporada de trabajo de campo en el Timbinal, Guanajuato, 27 de abril de 2016, Diario de campo número 1.
- _____. 3ª temporada de trabajo de campo en Ciudad Hidalgo, Michoacán, 22 de julio de 2016, Diario de campo número 1.

_____ 4ª temporada de trabajo de campo en Morelia, Michoacán, 17 de noviembre de 2016, Diario de campo número 1.
Velazquez Díaz, L. (23 de abril de 2016). (M. G. Ríos Moreno, entrevistador)
Morelia, México.



Las prácticas formativas de docentes en artes visuales: un puente entre la educación formal y no formal. Los casos de Juan Castañeda y Moisés Díaz

Clara Susana Esparza Álvarez¹

Raúl W. Capistrán Gracia²

Introducción

Para apoyar la educación de los individuos, los docentes, mediante su práctica en el aula, transmiten conocimientos, habilidades y valores culturales a través de métodos que sean eficaces y efectivos que, generalmente, suelen derivarse de concepciones epistemológicas, conceptuales y metodológicas, las cuales caracterizan a la enseñanza escolarizada (Camargo-Escobar y Pardo-Adames, 2009). Las enseñanzas que aporta un docente a sus alumnos son vitales para alentar su mejora en los diferentes ámbitos de su vida. Este argumento es muy válido en las artes, sobre todo, en el campo específico llamado

1 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura. Centro de las Artes y la Cultura. Universidad Autónoma de Aguascalientes.

2 Profesor Investigador. Centro de las Artes y la Cultura. Universidad Autónoma de Aguascalientes.

artístico-pedagógico, que tiene como finalidad formar no sólo productores de arte, sino personas que proporcionen nuevos valores y sentido al arte, que sean transgresores y críticos y se comprometan con el cambio social (Perano, 2014). En Aguascalientes, Juan Castañeda y Moisés Díaz se han distinguido por sus contribuciones al desarrollo de las artes visuales y como formadores de nuevos artistas.

Castañeda y Díaz recibieron una educación disciplinar contrastante. Sin embargo, ambos artistas visuales tienen en común que, a pesar de no poseer conocimientos especializados en la pedagogía de las artes, su capacidad como docentes ha quedado más que demostrada al distinguirse como formadores de artistas que han destacado a nivel local, regional y nacional. Lo anterior nos ha llevado a reflexionar sobre la importancia que pudieron haber tenido sus trayectorias formativas en su desarrollo como maestros exitosos, y a establecer como objetivo principal de esta investigación, el determinar, desde su propia perspectiva, la influencia que los conocimientos, las habilidades y las destrezas adquiridas durante su formación pudieran ejercer en sus prácticas docentes.

Para ayudar a la consecución del objetivo, se utilizó la metodología etnográfica de las historias de vida y se plantearon los siguientes cuestionamientos que sirvieron como guía para el desarrollo del estudio: ¿cómo fue la formación que recibieron?, ¿de qué manera influyeron sus maestros en su práctica artística y docente?, ¿han replicado en sus aulas las enseñanzas, habilidades y destrezas de los maestros que influyeron en su formación artística?

Trayectorias formativas: un devenir entre la educación formal y no formal

Hasta hace pocos años, pensar en la formación docente en artes visuales era una cuestión difícil, especialmente porque existían muy pocas instituciones para tal fin y porque se solía creer que la enseñanza artística tenía que orientarse más a la praxis que a los saberes propios del ámbito pedagógico, debido al carácter subjetivo que impera en esta área. Por lo general, los artistas utilizaban las experiencias obtenidas durante su formación formal (en el caso de que la hubieran tenido) y no formal para diseñar su práctica como docentes. Eran esos conocimientos los que suplían su carencia de conocimientos pedagógicos y de un título que los certificara.

El proceso de enseñanza y aprendizaje implica estar acompañado; compartir un espacio que permite *pensar con otro* que le antecede en experiencia y le supera en conocimientos y que tiende a legar culturas, tradiciones, historias o ideas. Esta transmisión también implica tener consciencia de *pensar a otro*, para reconocer que todas las personas poseen características, aciertos o necesidades diversas o específicas. Esta transmisión se desarrolla desde el ensayo, el error y el acierto, donde la persona puede adquirir un nuevo conocimiento y replantearlo de acuerdo con sus necesidades y circunstancias las veces que considere necesario (Nicastro y Greco, 2012).

Esos conocimientos, que se desarrollan gracias al acompañamiento de otros, pueden originarse en lo académico, al sumar experiencias provenientes tanto del ámbito formal como del no formal; conocimientos que repercuten en la formación del entonces estudiante y en su crecimiento como futuro profesionista (Lozano, 2016). En el caso de la docencia, la trayectoria suele medirse con la acumulación de certificaciones, o bien, con la antigüedad que se tenga en una institución o en un sistema educativo (Nicastro y Greco, 2012).

Según Schmelkes (2015), la docencia puede equipararse a un oficio, porque en ambos la experiencia juega un papel determinante. Para esa autora, existe una gran diferencia entre las prácticas de los docentes nóveles y de los que tienen experiencia, especialmente la experiencia que resulta del ensayo, del error y del acierto al llevar a cabo ciertas actividades, pues, gracias a éstas, mejoran aquellas prácticas que permiten al docente elegir las metodologías que lo llevarán a convertirse en maestro de maestros.

Los conocimientos de que se hace mención pueden originarse en los ámbitos educativos formales, no formales e informales (Luque, 1997). Aunque los tres enfoques de la educación son importantes, para el presente estudio sólo se consideraron los dos primeros. La educación formal es aquella que se desarrolla en escuelas pertenecientes a un sistema educativo que ofrece cursos jerarquizados y sistematizados de manera cronológica, desde preescolar hasta la universidad (Coombs, 1974/1975). La educación no formal es el otro enfoque educativo considerado para este estudio; conceptualizada en 1968 por Philips Coombs a través de la publicación del libro *The World Educational Crisis: A System Analysis*. Este tipo de educación tiene características similares a la formal, como lo son la intencionalidad, la sistematicidad y la organización. Sin embargo, la educación no formal se desarrolla fuera del sistema educativo

escolarizado, no necesariamente existe una seriación en los cursos, ni se otorga un certificado de estudios que avale un grado académico (Coombs, 1974/1975).

La configuración de la enseñanza en artes visuales desde la perspectiva de Perrenoud

Durante su vida escolar, un alumno tiene que realizar ajustes constantes que orienten su mejora, tanto personal como académica y disciplinar. Para lograrlo, debe trabajar en la sensibilización de sí mismo y con su entorno, además de hacer uso de sus habilidades y conocimientos en una determinada área. Para Perrenoud (2004) y para Zabala y Arnau (2008), en esta etapa formativa el papel del docente es vital, pues es quien debe guiarlo, utilizando y desarrollando competencias que le permitan conseguir los objetivos planteados y solucionar las problemáticas que se le presentarán durante toda su vida.

Para que un docente haga de su práctica una actividad integradora, Perrenoud (2004) propone diez competencias generales. La primera de ellas, denominada *organización y animación de las situaciones de aprendizaje*, demanda que el maestro se enfoque directamente en los estudiantes, en sus intereses y en construir el andamiaje técnico y cognoscitivo a partir de los conocimientos, habilidades y destrezas que éstos ya poseen, algo que es esencial en el proceso de creación utilizado en las artes. Esta competencia requiere que se dejen a un lado aquellas concepciones que se basan esencialmente en el cumplimiento de objetivos determinados y controlados por una institución o por un sistema educativo.

La segunda competencia, denominada *gestión en los avances de los aprendizajes*, enfatiza los conocimientos, habilidades y destrezas que reflejan rasgos de individualización y diferenciación entre los alumnos. En la tercera competencia, llamada *elaborar y hacer evolucionar dispositivos de diferenciación*, se menciona que un docente debe adecuar mecanismos, espacios y tiempos de atención para atender a todos y cada uno de sus alumnos, todo esto con la finalidad de obtener una enseñanza eficaz (Perrenoud, 2004).

La cuarta competencia refiere a la *implicación de los alumnos en sus aprendizajes* y [por ende] *en su trabajo*, con la finalidad de erradicar la idea de la educación como un proceso de formación obligatorio impuesto por los padres y por el Estado (Perrenoud, 2004), y que debe desarrollarse en un espacio ligado

con los valores, con las representaciones de cada alumno, con sus experiencias y con el entorno en donde se desarrollen (De Ketele, 2008).

La competencia representada por el *trabajo en equipo* se determina como una necesidad para impulsar el aprendizaje y fomentar la cooperación entre iguales. La sexta competencia atiende a la forma en que los docentes participan en *la gestión de la escuela*, de manera especial en la coordinación y organización de esfuerzos que conlleven al logro del proyecto institucional (Perrenoud, 2004).

La manera en que *se informa e implica a los padres* en la formación de sus hijos es importante para Perrenoud (2004), quien considera que la educación obligatoria les ha quitado la oportunidad de participar en la formación de sus hijos. El uso de las *nuevas tecnologías* es la octava competencia, la cual implica la constante actualización por parte de la institución y del maestro en relación con todos aquellos recursos tecnológicos que favorecen el proceso de enseñanza y aprendizaje, y que se ajustan a la realidad que impera en la sociedad.

La novena competencia de Perrenoud (2004) implica *afrentar los deberes y los dilemas éticos de la profesión docente*, a partir de la coherencia entre lo que se predica y lo que se observa en clase, es decir, poner en práctica todos aquellos contenidos que se transmiten en el aula, como la ética, los valores y la moral, entre otros. Por último, se considera que, para atender las necesidades que manifiesta una sociedad tan cambiante como la actual, un docente debe *organizar la propia formación continua*, de manera que esté preparado para enfrentar los retos que se le presentan de manera cotidiana en el aula.

Metodología

Este estudio es de naturaleza cualitativa y de tipo descriptivo. Para su realización, se utilizó la metodología etnográfica de la historia de vida, la cual, favorece la relación entre la reflexividad crítica y la dimensión emocional que se traza a través del tiempo, la memoria y el recuerdo (Espejo y Le Grand, 2010; González, 2009).

Con la finalidad de determinar las percepciones que Juan Castañeda y Moisés Díaz tienen acerca de los conocimientos, las habilidades y las destrezas adquiridas durante su formación, y la influencia que éstas podrían tener en su práctica docente, se realizaron entrevistas semiestructuradas a los dos artistas

visuales, a través de las cuales, se obtuvo información que permitió identificar los elementos de tipo formal y no formal que adquirieron ambos; las competencias para enseñar (Perrenoud, 2004) desarrolladas durante su práctica como docentes de artes visuales, la relación existente entre las prácticas de Castañeda y Díaz, y los conocimientos, habilidades y destrezas que exhibieron los maestros que más influyeron en su formación como artistas visuales.

Resultados

Sus inicios en el arte

Castañeda tuvo una formación académica y artística de tipo formal, enfoque que sigue un planteamiento que se deriva de los planes y programas planeados por el sistema educativo oficial y que presenta actividades altamente estructuradas y jerarquizadas (Coombs, 1974/1975). Su formación artística comenzó en el Instituto Aguascalentense de Bellas Artes (IABA) y lo continuaría en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (ENPEG), también conocida como “la Esmeralda”. Años después, en 1977, fue invitado para dirigir las actividades plásticas que se impartirían en el recién formado Centro de Artes Visuales de la entonces Casa de la Cultura de Aguascalientes (Camacho, 2009). Fue así que se convirtió en el primer director de este espacio, al que dirigió hasta el 2003.

Por su parte, Moisés Díaz representa al individuo formado en instituciones culturales de tipo no formal, enfoque en el que, entre otras cosas, puede observarse que sus actividades no son tan sistematizadas y organizadas (Trilla, 2013), y que no tiene la seriación y la jerarquía que exige el sistema educativo oficial, además de no ofrecer un certificado de estudios terminales (Coombs, 1974/1975). Díaz comenzó su formación artística en el entonces Departamento de Artes Plásticas, antecedente del actual Centro de Artes Visuales perteneciente al Instituto Cultural de Aguascalientes (ICA). Desde entonces, permanecería ahí como estudiante hasta 1983. Posteriormente, se convertiría en docente del Centro de Artes Visuales, y del 2003 al 2013 en director de este espacio cultural.

Los artistas nacieron con poco más de una década de diferencia. Castañeda creció en el barrio de San Marcos, muy cerca del jardín que lleva dicho nombre. Díaz, en la calle de Rayón, entre López Mateos y José F. Elizondo, en

lo que era entonces la orilla de la ciudad, no muy lejos de quien posteriormente se convertiría en su tutor.

Si bien, ahora ambos siguen por el camino de las artes visuales, la forma en que llegaron fue totalmente diferente y circunstancial, tal como lo expone Castañeda, artista que durante su infancia nunca tuvo interés por las artes, salvo cuando tenía que hacer algún dibujo como tarea. Ningún miembro de su familia estaba familiarizado con el arte, es por eso que su primer acercamiento con las artes lo tuvo hasta la edad de 20 años, gracias a la invitación de Juan Saucedo Soto, vecino del barrio, y que era muy allegado a la tauromaquia. Gracias a él, entró al Instituto Aguascalentense de Bellas Artes (IABA), que dirigía el dramaturgo Antonio Leal y Romero. Contrario a lo que se puede pensar, su primer maestro no tenía formación artística, sino que era profesor de educación física, pero “como le gustaba el dibujo”, se dedicaba a dar clases.

Díaz tuvo una experiencia diferente. Su familia siempre le inculcó el gusto por el arte. A su madre le gustaba la música clásica, en especial la zarzuela. Su padre era sastre, de quien heredaría el gusto por los trazos. Su primer contacto con las artes visuales fue en los primeros años de escuela, al observar los grabados que ilustraban el libro de rezos que leían antes de comenzar la clase. El padre de Díaz, al ver que tenía habilidad para el dibujo, lo inscribió en clases de dibujo y pintura en lo que era antes la Casa de la Cultura. Entre sus primeros maestros estuvo Alfredo Zermeño, a quien, por motivo de jubilación, relevaría décadas después en el Centro de Artes Visuales.

Maestros que influyeron en su formación artística

Los años pasaron, Díaz continuó con sus estudios en los talleres del entonces Departamento de Artes Plásticas hasta 1976. Durante ese periodo, tuvo tres maestros: Miguel Silva Diosdado, Alfredo Zermeño y Rosalía Aguirre. Esta última sería una gran influencia para Díaz, no sólo en su formación, sino que le marcaría el camino para aprender y permanecer actualizado. Díaz explica:

En 1971 llegó de México la maestra Rosalía Aguirre, y ella propuso un plan para desarrollar en dos años un taller con lo que se enseñaba en la Esmeralda [...] Me quedé con ella y seguí por varios años más. El trabajo con ella era algo ya más estructurado y con contenidos más adecuados a lo que eran las artes

visuales, no sólo dibujar. Nos llevaba mucho material y nos ponía a investigar, ahí fue donde aprendí a interesarme por otras cosas, a ir siempre más allá (M. Díaz, comunicación personal, 6 de mayo de 2017).

Años después, Díaz dedicaría la mayor parte de su tiempo a su trabajo en una fábrica de textiles, razón que fue determinante para abandonar los talleres en 1976. Sin embargo, su interés e inquietud hacia las artes pudo más, y en el verano de 1977 ingresó al taller de verano que impartía Juan Castañeda: “Cuando salía de trabajar pasaba enfrente del recién inaugurado Centro de Artes Visuales porque me quedaba de camino a mi casa [...] veía lo que hacían en el taller del maestro Juan y me gustó lo que vi, algo diferente [...] Con él experimenté la libertad artística” (M. Díaz, comunicación personal, 6 de mayo de 2017).

La trayectoria de Castañeda fue distinta. Él pudo educarse en una institución de carácter formal, la Escuela Nacional de Dibujo y Grabado,³ donde conoció a uno de los maestros que serían fundamentales en su formación y en su inserción al campo laboral: Benito Messeguer:⁴

[...] no solamente fue el maestro, fue el amigo, fue guía [...] creo que todo lo que yo soy, el 70 o el 80% es por él [...] era un apasionado en las cosas que creía, era provocador, que podía ser sinónimo de motivador [...] en cuanto al desarrollo de la obra [...] Compartía todo su conocimiento y su material bibliográfico y gráfico, todo lo que tenía y lo que hacía lo compartía, se dejaba acercar por todo mundo. De las enseñanzas de Messeguer puedo decirte que no puedo decir qué me enseñó, sino qué me motivó (J. Castañeda, comunicación personal, 12 de mayo de 2017).

Castañeda y Díaz tuvieron formación muy contrastante y llegaron a la docencia por distintos caminos. A pesar de presentar esta condición en su formación académica, coincidieron en el Centro de Artes Visuales, un lugar que, además de ser vital para ambos y para varios artistas visuales de la entidad, ha sido un marco para desarrollar sus prácticas docentes.

3 Institución conocida como la “Esmeralda”. Fundada en 1927 por Guillermo Ruiz. Durante la década de 1930 se trasladaron las actividades del Exconvento de la Merced hacia el callejón de la Esmeralda, lugar que dio origen al nombre de la escuela.

4 Benito Messeguer (1927-1982) fue un pintor nacido en Cataluña, España. Emigró con su familia a México durante la Guerra Civil española. Fue docente y director de la “Esmeralda”.

Las competencias de enseñanza desarrolladas por Castañeda y Díaz

Durante sus inicios en la docencia, mientras estudiaba en la “Esmeralda”, Castañeda impartió clases particulares a vecinos del lugar donde vivía. Después, por algunos meses, laboró en el Colegio Israelita de México, hasta que una inspectora que pertenecía a la sección de artes de escuelas incorporadas a la SEP lo invitó a él y a otras personas a laborar en una escuela primaria que funcionaba como internado.

Para 1974, su mentor, Benito Messeguer, le sugirió dar clases en la “Esmeralda”, situación que aceptó y que le valió para permanecer allí hasta que se cambiaron los planes de estudio. Al no poder permanecer en dicha institución por situaciones burocráticas, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) lo reubicó en el Centro de Investigación y Experimentación Plástica, lugar en el que laboró por algunos años hasta que Hilda Campillo lo contactó, por orden de Víctor Sandoval, para dirigir en Aguascalientes un espacio artístico próximo a inaugurar y que se llamaría Centro de Artes Visuales (CAV).

Aunque en ese momento declinó la oferta, Castañeda continuó vinculado a Sandoval, quien lo recomendaría para el Taller Nacional del Tapiz, en consideración a sus grandes habilidades para el dibujo. En este lugar no estuvo mucho tiempo, pues la insistencia de Sandoval lo hizo regresar a Aguascalientes para posicionarse como director y docente del CAV.

Por su parte, Díaz comenzó su trabajo a inicios de la década de 1980 como docente en la Casa de Cultura de Calvillo, Aguascalientes, espacio en el que estuvo por seis meses. Después, dio cursos de verano para niños en el Centro de Artes Visuales. En 1983, entró a trabajar en los talleres de gráfica del Museo Posada y, al mismo tiempo, asistió al taller de Juan Castañeda. Años después, en 1991, por invitación de su mentor, comenzó a atender el taller libre de dibujo y pintura que atendía Alfredo Zermeño en el CAV.

Durante su práctica educativa, estos docentes de artes visuales acumularon un sinnúmero de experiencias y anécdotas que les han sido de gran utilidad durante toda su vida profesional. Para estructurar y guiar las entrevistas a Castañeda y Díaz e identificar los aspectos más relevantes de su práctica docente, se tomaron en consideración las competencias de enseñanza de Perrenoud (2004). A continuación, se compartirán los resultados más relevantes de esas entrevistas.

Organización y animación de las situaciones de aprendizaje

Es a través del desarrollo de esta competencia que los docentes evitan basarse en contenidos u objetivos impuestos y se interesan en hacer uso de los conocimientos adquiridos previamente por los alumnos. Ahora, debido a que ambos docentes han impartido clase tanto en el ámbito formal como en el no formal, se les cuestionó respecto a la diferencia que encontraban entre estos tipos de educación y sobre la forma en que planeaban sus actividades.

Ambos pedagogos-artistas tienen una percepción similar respecto a la educación formal, al considerarla como un ámbito “cerrado” en el que la educación debe ajustarse a un plan que no permite hacer demasiados aportes. Por otro lado, ambos coinciden en que en la educación no formal hay más flexibilidad y no existen tantas barreras para trabajar. En ese sentido, para Díaz lo más importante es que el alumno desarrolle sus procesos creativos, en otras palabras: que “pueda expresar lo que siente” (M. Díaz, comunicación personal, 10 de mayo de 2017).

Por su parte, Castañeda piensa que la planificación de actividades es una actividad administrativa y burocrática. Sin embargo, también admite que “permite seguir ciertas directrices y lineamientos, pero siempre haciendo énfasis en la libertad de cátedra, en que el maestro puede interpretar el programa para llevarlo de acuerdo con lo que crea más positivo para sus resultados” (J. Castañeda, comunicación personal, 12 de mayo de 2017).

Respecto a los obstáculos que se presentan en los procesos de enseñanza y aprendizaje, Castañeda detectó dos retos: el primero se caracteriza por la presencia de “personas con una gran capacidad que yo no puedo modificar para que vayan más allá”; el segundo está representado por “personas con grandes capacidades y le metes todo lo que es posible y ellos no quieren, no aceptan, les vale” (J. Castañeda, comunicación personal, 12 de mayo de 2017). Por otra parte, Castañeda encuentra satisfacciones en su trabajo, aunque cree que, a pesar de la motivación que trata de inculcar en sus alumnos, tiene limitaciones que le han impedido hacerlos reaccionar.

Por su parte, Díaz piensa que todo puede ser útil en el trabajo de sus alumnos, por lo que considera que si alguien no puede o le es difícil avanzar en su trabajo, entonces “tiene que dejar a un lado la obra, agarrar aire y volver a empezar” (M. Díaz, comunicación personal, 10 de mayo de 2017).

La forma de guiar al estudiante para que desarrolle su trabajo o proyecto también es importante en esta primera competencia de Perrenoud (2004). En ese sentido, ambos docentes están de acuerdo en que se debe realizar un acompañamiento en el que se le inyecte al alumno ánimo para seguir trabajando; que se le proporcionen críticas y opiniones; que se escuchen sus ideas e, incluso, como dijo Castañeda, basta decir un simple ¡hazlo!

Gestión en los avances de los aprendizajes

La segunda competencia se refiere al seguimiento académico-disciplinar que un docente debe hacer a un alumno. Esta guía debe hacerse tomando en consideración que todos los estudiantes son diferentes, por lo que, aun cuando se deben lograr los objetivos planteados por la institución o el sistema educativo, el estudiante deberá estar en primer plano.

Para indagar sobre esta competencia, se les preguntó a los docentes sobre la forma en que evaluaban los aprendizajes de sus alumnos en los diferentes ámbitos educativos. Es importante hacer notar que ambos tienen una postura similar. Para Castañeda, dentro del ámbito formal él tenía que ajustarse a lo que se establecía en los programas. Por el contrario, en el ámbito no formal, a pesar de tener que entregar una calificación, la evaluación constaba de observaciones y de comentarios motivantes hacia el alumno sobre el desarrollo de su trabajo. En el caso de Díaz, la calificación en el ámbito formal también se tenía que ajustar a lo establecido en los programas. Sin embargo, en la educación no formal considera que lo importante es el desarrollo personal del estudiante. Para él, esta dimensión es más importante que adjudicarle un número a su trabajo.

Elaborar y hacer evolucionar dispositivos de diferenciación

Para lograr una enseñanza eficaz, un docente debe adecuar los mecanismos, espacios y tiempos de atención necesarios para atender a todos y cada uno de sus alumnos. Una de las formas de lograrlo es conocer la forma en que los docentes integran a sus alumnos al grupo. Al respecto, ambos maestros tienen la misma postura, al tratar de que todos los alumnos se integren e involucren en las actividades de enseñanza-aprendizaje, sean éstas individuales o colectivas. Sin embargo, si algún estudiante no lo desea, los dos docentes afirman respetar

la decisión de mantenerse aislado. En ese sentido, Castañeda compartió la siguiente experiencia: “las personas de bajos recursos se integran totalmente [...] una vez tuve problemas con una persona de clase alta, ella simplemente se aisló, el problema no era de nosotros, era de ella, de entrada, no entran, ellos se excluyen” (J. Castañeda, comunicación personal, 12 de mayo de 2017).

Haciendo referencia a la integración de sus alumnos, se cuestionó a los docentes respecto a la forma de trabajo que desarrollaban con personas con capacidades diferentes. Castañeda admitió que no tenía la preparación suficiente para hacerlo, e incluso, a pesar de contar con la experiencia de trabajar con un estudiante de excelentes habilidades artísticas, poco pudo hacer, pues existía un gran hermetismo y una actitud poco expresiva por parte de éste, lo que llevó al docente a sentirse frustrado.

En contraste, Díaz afirmó: “[...] trato de que lo hagan según sus posibilidades, porque no tengo que obligarlos a hacer lo que los demás. Hago que aprovechen sus cualidades y en la medida de lo que se les posibilita, ellos trabajan. No espero que tengan los mismos resultados que los demás; ellos dan resultados diferentes [...]” (M. Díaz, comunicación personal, 12 de mayo de 2017).

Si bien el aula es importante para el desarrollo de los aprendizajes, otros espacios (pasillos, plazas, etc.) también pueden ser muy útiles para generar nuevas alternativas de enseñanza. Para Castañeda, los viajes de estudio representaban el espacio ideal para abordar la teoría del arte. Por su parte, Díaz enfatiza el uso de espacios físicos ajenos al salón de clase, sobre todo para obligar a los estudiantes a salir de su zona de confort, pidiéndoles que “se apropiaran del espacio; que lo sintieran suyo” (M. Díaz, comunicación personal, 12 de mayo de 2017).

Involucramiento de los alumnos en sus aprendizajes y en su trabajo

A través de esta competencia, los docentes deben orientar a los alumnos a trabajar siguiendo sus propios intereses y necesidades, al mismo tiempo que aprovechando sus propias experiencias. En el trabajo realizado por los docentes, cada uno tenía un proceso de enseñanza similar, aunque con diferentes metodologías. De acuerdo con Castañeda, él les brindaba a sus alumnos ejercicios para que aumentaran sus conocimientos sobre los recursos y las herramientas plásticas que les serían de utilidad en un futuro. Por su parte, Díaz afirmó que acompañaba el trabajo de sus alumnos y les hacía recomendaciones sobre lo que podían hacer, aunque respetando siempre sus decisiones.

Trabajo en equipo

De acuerdo con esta quinta competencia, el docente debe fomentar el trabajo en equipo, no sólo para promover el desarrollo de los aprendizajes, sino también para favorecer el trabajo colaborativo. En ambos artistas, este es otro punto de convergencia, ya que, independientemente de que la colaboración en un mismo proyecto se lleve a cabo entre docentes y alumnos o solo entre alumnos, se obtienen resultados interesantes. En ese sentido, Díaz afirma: “lo importante es que cada uno imprima su estilo” (M. Díaz, comunicación personal, 12 de mayo de 2017). No obstante, es importante señalar que, según Castañeda, “pocas veces se obtenían los resultados esperados” (J. Castañeda, comunicación personal, 12 de mayo de 2017).

Participación en la gestión de la escuela

La participación de los docentes en la gestión escolar-académica es un factor indispensable si se desean lograr los objetivos propuestos por la institución. Al haber participado como docentes y directores del CAV, las aportaciones de Castañeda y de Díaz se generaron desde ambas perspectivas. Como coordinador del CAV, Castañeda consideró que la gestión fue fácil, porque la administración era llevada por el departamento de recursos humanos del ICA. En relación con la forma en que se seleccionaba a los docentes, Castañeda comentó que él los elegía, señalando que la institución siempre se mantuvo respetuosa de esta decisión.

Por el contrario, en su función como director, Díaz tuvo que sujetarse a limitaciones impuestas por la propia institución, debido a que comenzó a implementarse una reestructuración bajo la entonces reciente ley estatal de ingresos. Según Díaz, desde entonces:

[...] se clasificaron los talleres por horas, por meses o tipo de talleres, los talleres se ajustaron a lo que pedía la institución, quienes estaban al frente le hicieron mucho daño a la educación artística con sus ideas raras, era más importante tener más personas en los talleres, se les hacía raro que los maestros fueran todos los días a trabajar para atender a sus alumnos [...] luché hasta que ya no pude hacer más. Además, se comenzaron a abrir muchas escuelitas y pues hubo más ofertas y se regaron todos, ya había más opciones, pero hay

personas que siguen llegando aquí porque les da confianza saber que en la Casa de la Cultura (ICA) hay gente capacitada y saben de su fama (M. Díaz, comunicación personal, 12 de mayo de 2017).

Respecto a la forma en que participaron como docentes en el diseño de los proyectos del ICA, Castañeda expresó que lo importante para la institución había sido fomentar la sensibilidad. En ese sentido, Castañeda tuvo “apoyo para elaborar, no solo planes y programas de estudio, sino también para establecer una galería, proponer temas provocativos, hacer mesas redondas, desarrollar cursos de verano, hacer muchas cosas para desarrollar planes de formación inicial” (J. Castañeda, comunicación personal, 12 de mayo de 2017). En relación con la elaboración de planes de trabajo, Castañeda afirmó: “[...] se hacían con tiempo y a partir del plan, los programas se hacían muy flexibles, porque se hacían según la demanda y los intereses de las personas y no se trataba de decir tú sí, tú no, sino tratar de complacer, entre comillas, a todos, de darles servicio a todos. Sensibilizar a todos, no se lograba, pero esa era la idea, no era selectivo, no era discriminativo” (J. Castañeda, comunicación personal, 12 de mayo de 2017).

Por su parte, Díaz también consideró que el proyecto de la institución fue impartir talleres libres en los que no se obligara a los estudiantes a aprender determinados conceptos o adquirir determinadas habilidades, sino que se les proporcionaba libertad para expresarse y aprender de acuerdo con sus propias habilidades. Sin embargo, años después, la orientación institucional cambió y tuvo que realizar talleres con características y limitaciones impuestas, como por ejemplo, en lugar de tener talleres semanales en los que no se le exigía al alumno cumplir con un horario establecido y una asistencia diaria, se le solicitó establecer talleres de dibujo y pintura en días y horarios específicos; algo que según él, resta importancia al trabajo, pues “es más enriquecedor estar más tiempo frente a la obra que estar dos días a la semana con el alumno” (M. Díaz, comunicación personal, 12 de mayo de 2017).

La participación del alumnado en la institución también es importante. En este aspecto, Díaz consideró que la intervención de los alumnos se observaba generalmente en las exposiciones de fin de cursos o en las convocatorias que llegaban de otros estados o instituciones. Al cuestionar sobre la influencia que el alumnado había tenido en la formulación de los contenidos ofrecidos en clase, Castañeda consideró que, aunque tuvo varios alumnos durante

su etapa de docente, no todos optaron por seguir sus instrucciones o los contenidos planeados, por lo que sólo trabajó con quienes estuvieron de acuerdo con hacer algo diferente –refiriéndose a desarrollar obras novedosas. En ese sentido, Díaz manifestó que a cada alumno se le debía dar libertad para crear. En el caso de los talleres, el docente debía transmitir la información teórica y cada estudiante debía desarrollar su propia idea.

Informar e involucrar a los padres

La manera en que los padres se involucran en la formación de sus hijos es importante. En función de esta competencia, Castañeda comentó, con seguridad, que los estudiantes acudían a los talleres de dibujo y pintura para “estudiar”, y si se encontraban con algún familiar, no pasaban de hacer un saludo. A diferencia de Castañeda, Díaz compartió una experiencia sucedida en los talleres para niños, pues fue en ese taller en donde aprovecharon a los papás que esperaban a sus hijos para hacerlos partícipes de las actividades que realizaban los alumnos en los talleres donde estaban inscritos.

Nuevas tecnologías

La octava competencia implica la actualización, introducción de metodologías, uso de aparatos y todos aquellos medios tecnológicos que sean útiles para la mejora de la práctica docente. Castañeda no las llegó a utilizar demasiado; él recuerda que la última vez que lo hizo fue cuando estuvo impartiendo clases en la Licenciatura de Artes Visuales en el ICA, sólo porque la materia así lo requería y en ocasiones “animaba a mis alumnos a usar la tecnología, yo les decía que utilizaran las proyecciones para dibujar, para proyectar una imagen y facilitarse el trabajo” (J. Castañeda, comunicación personal, 12 de mayo de 2017). Por su lado, Díaz expresó que anteriormente se utilizaban revistas o videos para explicar algún tema. En la actualidad, a pesar de estar consciente de que se utiliza demasiado la tecnología, prefiere no hacerlo, pues cuando ha llegado a solicitar la consulta en medios electrónicos, los alumnos sólo copian y pegan la información, sin revisarla previamente y parafrasearla.

Afrontar los deberes y los dilemas éticos de la profesión

Para conocer las percepciones de estos artistas respecto a esta competencia, se preguntó sobre la forma en que se enfrentaron a las problemáticas de conducta o actitud que pudieran mostrar sus estudiantes. Ambos docentes coincidieron en expresar que no tuvieron problemas en este tipo de conductas. Para Castañeda, el arte es “una actividad totalmente humanista, en donde hay personas que se modifican, que se ajustan a esto de las jerarquías y de las conductas” (J. Castañeda, comunicación personal, 12 de mayo de 2017). Por su parte, Díaz afirmó que “importa poco de dónde vengas o lo que hagas” (M. Díaz, comunicación personal, 12 de mayo de 2017).

Organizar la propia formación continua

Respecto a la manera en que actualizaban sus conocimientos, Castañeda mencionó que la mayoría de los cursos que recibió habían sido impartidos por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y algunos por la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA). Aunque para él, las experiencias obtenidas en sus viajes, así como los conocimientos adquiridos a través de sus lecturas y de sus vivencias, fueron fundamentales para plantear y modificar nuevas situaciones de enseñanza. Por su parte, Díaz también manifestó que los cursos que le impartieron en el ICA durante la década de 1980 y 1990 provenían del INBA y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Algunos de los cursos en los que participó le fueron de utilidad para diseñar el programa de educación artística que se implementó en el ICA desde el año 2000 hasta el 2013.

Según Castañeda, cuando llegó al CAV quiso cambiar los planes de estudio porque consideraba que lo que se enseñaba eran conocimientos muy básicos. Sin embargo, los docentes que ya estaban en el centro mostraron reticencia:

[...] algunos maestros no quisieron trabajar con gente joven que tuviera otras ideas [...] los maestros tenían una formación muy básica [...] El cambio de plan y de contenidos fue gradual, comencé a hacer los cambios con quienes estaban de acuerdo. Les decía a los maestros que dieran otras cosas como teoría del color, de composición, de perspectiva, de anatomía y de otras cosas, pero después me di cuenta que no lo hacían porque no lo sabían [...] Después yo comencé a darles algunas cosas (J. Castañeda, comunicación personal, 12 de mayo de 2017).

En ese sentido, Díaz tomó otra alternativa:

[...] les puse varios retos para que mejoraran sus clases, como maestro, pero más como amigo, les he sugerido que utilicen internet para hacer sus clases más dinámicas. También les decía que fueran más accesibles, que fueran más sus amigos, porque la enseñanza ya no era tan cuadrada, porque la pedagogía ha cambiado bastante. Les decía que, así como eran exigentes con sus alumnos, que así fueran con ellos mismos, porque yo no puedo exigirles a mis alumnos que pinten si yo no lo hago (M. Díaz, comunicación personal, 12 de mayo de 2017).

A manera de cierre de cada entrevista, se preguntó a los docentes sobre su jubilación. Castañeda ya está jubilado, por lo que comentó el motivo por el cual había tomado esa decisión: “Duré muchos años como director, hasta llegar de alguna manera al hastío, sentía que lo que estaba haciendo era reiterativo, estaba más pendiente de si faltaba papel de baño y sentí que ya no tenía sentido que yo estuviera en un puesto donde ya no estaba haciendo nada” (Juan Castañeda, comunicación personal, 12 de mayo de 2017).

Díaz no piensa en la jubilación, al contrario, para él, el arte:

[...] es como un alimento, da gusto ver gente que le da gusto ir a clase, me gusta ayudar a quienes llegan a los talleres a que hagan más de lo que quieren, me gusta ver cómo se animan a hacer cosas, a hacer más de lo que quieren. En esto nunca se deja de aprender, me gusta este tipo de retroalimentación. Me gusta provocar a la gente a que hagan cosas diferentes (Moisés Díaz, comunicación personal, 12 de mayo de 2017).

Conclusiones

Como resultado de la investigación, se conocieron aspectos poco conocidos de Castañeda y Díaz, eventualidades que han repercutido no sólo en su vida personal sino en la laboral. Tal como pudo observarse, los artistas entrevistados, a pesar de no ser formados como docentes, se configuraron de acuerdo con la experiencia que consiguieron día con día en las aulas, a este resultado puede llamársele “artista-pedagogo”. Así, algunas veces, de manera quizá intuitiva y otras fundamentando sus acciones en la práctica y, sobre

todo, en el conocimiento adquirido a través de sus maestros, Castañeda y Díaz supieron cubrir, en mayor o menor medida, las diez competencias de Perrenoud (2004).

Considerando que el objetivo general de este estudio fue determinar la influencia de los conocimientos, las habilidades y las destrezas adquiridas por Juan Castañeda y Moisés Díaz durante su formación para su práctica docente, puede concluirse que los dos artistas-pedagogos adquirieron hábitos, actitudes y sistemas derivados de la enseñanza de sus maestros. De Benito Messeguer, Castañeda aprendió que la provocación y la motivación son un motor artístico, sobre todo en lo que se refiere al arte contemporáneo, esta actitud fue transmitida posteriormente a Díaz, quien así lo manifestó durante la entrevista. Este último artista adquirió de Rosalía Aguirre el interés por el conocimiento constante y la estructura y sistematización que resulta de seguir un plan de trabajo.

Otra de las conclusiones a las que se llegó con esta investigación, fue que no se tienen que adquirir conocimientos específicos para demostrar algo, sino que, en algunas situaciones, la experiencia es lo que vale. Como ejemplo, se encontró el hecho de que Díaz afrontó situaciones adversas que presentaron algunos alumnos, mientras que Castañeda optó por no guiar a los alumnos, debido a la falta de conocimientos al respecto.

Como pudo observarse, a pesar de sus diferentes trayectorias formativas, ambos artistas poseen una visión pedagógica abierta, en la que el estudiante representa el centro de atención alrededor del cual debe girar el proceso educativo. Quizá sea esta convicción la que los ha convertido en los docentes exitosos que son.

Referencias bibliográficas

- Autor. (6, 10 y 12 de mayo de 2017). Entrevista a Moisés Díaz Jiménez [Comunicación personal] Archivo personal.
- Autor. (12 de mayo de 2017). Entrevista a Juan Castañeda [comunicación personal] Archivo personal.
- Camargo-Escobar, I. y Pardo-Adames, C. (2009). Competencias docentes de profesores de pregrado: diseño y validación de un instrumento de evaluación. *Universitas Psychologica*, 7, 2: 441-455. Recuperado de: revistas.javeriana.edu.co/index.php/revPsycho/article/download/321/253.
- Camacho, S. (2009). *Antenas vivas*. Aguascalientes: CONCYTEA.

- _____ (2010). *Bugambilias. 100 años de arte y cultura en Aguascalientes. 1900-2000*. Aguascalientes: Autor.
- Coombs, P. H. y Ahmed, M. (1975). (Trad. L. Rodríguez). *La lucha contra la pobreza rural. El aporte de la educación no formal*. Madrid: Editorial. (*Attacking Rural Poverty. How Nonformal Education Can Help*. 1974. USA: International Bank for reconstruction and development) [versión Adobe Acrobat Reader].
- _____ (1985). *The world crisis in education. The view from the eighties*. New York: Oxford University Press. Recuperado de: http://pdf.usaid.gov/pdf_docs/Pnaar713.pdf.
- De Ketele, J. M. (2008). Enfoque socio-histórico de las competencias en la enseñanza. *Profesorado. Revista de currículum y formación del profesorado*, 12(3): 1-12. Recuperado de: <http://www.ugr.es/~recfpro/rev123ART1.pdf>.
- Espejo, R. y Le Grand, J. L. (2010). Historias de vida, investigación y crítica existencial. *Cuestiones pedagógicas*, 20: 69-90. Recuperado de: http://institucional.us.es/revistas/cuestiones/20/art_04.pdf.
- González, J. (2009). Historias de vida y teorías de la educación: tendiendo puentes. *Cuestiones pedagógicas*, 19: 207-232. Recuperado de: <http://institucional.us.es/revistas/cuestiones/19/12Monteagudo.pdf>.
- Lozano, I. (2010). Las trayectorias formativas de los formadores de docentes en México. *Revista Electrónica Actualidades Investigativas en Educación*, 16(1): 1-25. Recuperado de la base de datos de Redalyc.
- Luque, P. A. (1997). Educación no formal: un acercamiento a otras instituciones. *Pedagogía social: revista interuniversitaria*. Primera época. 15: 313-320. Recuperado de: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:revistaPS-1997-15-16-2210>.
- Nicastro, S. y Greco, M. B. (2012). *Entre trayectorias. Escenas y pensamientos en espacios de formación*. Argentina: Homo Sapiens Ediciones.
- Perano, H. (2014). Curso 23. El campo artístico-pedagógico: una especificidad necesaria. En Universidad 2014. 9no, Congreso de Educación Superior. La Habana: Ministerio de Educación Superior. Recuperado de base de datos Ebrary.
- Perrenoud, Ph. (2004). *Diez nuevas competencias para enseñar*. Barcelona: Graó
- Schmelkes, S. (2015). Desempeño docente: estado de la cuestión. En Guevara, G., Meléndez, M. T., Ramon, F. E., Sánchez, H., Tirado, F. (Coords.), *La evaluación docente en México*. México: INEE.

- Trilla, J. (2013). La educación no formal. *Educación no formal: lugar de conocimientos*. Uruguay: Ministerio de Educación y Cultura [versión Adobe Acrobat Reader]. Recuperado de: http://baseddp.mec.gub.uy/Documentos/Reposit/Educacion_No_Formal-Seleccion_de_textos.pdf.
- Zabala, A. y Arnau, L. (2008). *11 ideas clave. Cómo aprender y enseñar competencias*. Barcelona: Ed. Graó.

Se cocina una nueva receta en el discurso político mexicano del patrimonio culinario. Actores, capitales y relaciones de poder en el campo de la cocina tradicional, patrimonio cultural intangible

Brisol García García¹

Ivy Jacaranda Jasso Martínez²

Introducción

Después de que se realizaron trece Encuentros de Cocina Tradicional en Michoacán, por primera vez en el 1er. Encuentro Nacional de Cocineras Tradicionales que se celebró en la ciudad de Morelia del 21 al 23 de agosto 2015, durante el discurso oficial de inauguración, se aludió a que las cocineras tradicionales son también artesanas y que los artesanos son además cocineros tradicionales. Por lo cual, a los artesanos del país se les reconoció y legitimó como los portadores o practicantes de la manifestación cultural de la cocina tradicional, hoy patrimonio cultural intangible de la humanidad (en adelante PCI). Así como también se

1 Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura. Universidad de Guanajuato.

2 Profesora Investigadora. Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura. Universidad de Guanajuato, Campus León.

señaló la existencia del gran vínculo entre cocina y artesanía, se mencionó que en el proceso de elaboración y degustación de una infinidad de platillos de la cocina tradicional PCI, se hace uso de artesanías, un ejemplo de esto son las carnitas de puerco tradicionales al estilo Michoacán, cocidas en un cazo elaborado por los alfareros de Santa Clara del Cobre. Lo anterior nos hace preguntarnos el porqué de esta nueva visión en el discurso político mexicano del patrimonio culinario, así como quiénes son los portadores de la cocina tradicional PCI y los elementos que la integran desde la perspectiva de la/s artesanía/s. Con este interés, nos propusimos como objetivo de este texto indagar cómo se va construyendo un campo específico de la cocina tradicional PCI, a partir del análisis de diferentes discursos que evidencian actores, intereses y relaciones de poder.

Es importante señalar que el análisis que aquí se presenta se deriva de la investigación doctoral, en marcha, titulada “Las políticas y programas del estado de Michoacán para conservar a la cocina tradicional, hoy patrimonio de la humanidad (PCI) en la Meseta P’urhépecha”. Al igual que dicha investigación, la información que presentamos alude al estudio de la cocina tradicional PCI de la región, denominada como Meseta P’hurépecha³ (ver Mapa 1) en el estado de Michoacán, dado que en este espacio geográfico, social y cultural de los p’hurépechas,⁴ se sustentó el expediente para obtener la denominación de la cocina tradicional mexicana como patrimonio de la humanidad ante la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés). Esto debido a que, según el sitio web de la UNESCO (2017),⁵ tanto las mujeres de México y en especial las de la región p’huré, se ubican “agrupaciones de cocineras y de otras personas practicantes de las tradiciones culinarias que se dedican a la mejora de los cultivos y de la cocina tradicional. Sus conocimientos y técnicas son una expresión de la identidad comunitaria y permiten fortalecer los vínculos sociales y consolidar el sentimiento de identidad”. Además de ser la cocina tradicional PCI p’huré un elemento esencial en el entramado social y cultu-

3 La Meseta P’hurépecha está ubicada en el centro norte de Michoacán, comprende 11 municipios, de los cuales se destacan: Uruapan, Chilchota, Paracho, Cherán y Nahuatzen. En esta región se concentra gran parte de la población indígena del estado, en el año 2010 se estimaba que vivían en ésta aproximadamente 71 mil indígenas, que representaban 50% de total del estado (INEGI, 2017).

4 La Meseta p’huré se integra por aproximadamente 43 localidades de los diferentes municipios, la mayoría de éstas (28) se encuentra en los municipios de Charapan (6), Cherán (3), Nahuatzen (10) y Paracho (9).

5 Disponible en: <http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/intangible-heritage/>.

Poder simbólico y patrimonio culinario

Pierre Bourdieu y Wacquant (2005) aluden a los campos simbólicos del poder que se definen como la “configuración de relaciones objetivas entre las posiciones” de los diferentes actores. Por lo que bajo el aparato crítico del sociólogo Bourdieu, es a causa de estas posiciones sociales que se define objetivamente la existencia y el lugar que ocupan los diferentes actores en el campo del poder, esto se debe, en parte, a la misma situación o “(situs) actual” y la situación “potencial” en la que se encuentran insertos los actores sociales en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital social), que al final determinan el acceso, o no, o la invisibilidad, o les dificulta o les impide a los actores obtener los beneficios que están en juego.

Así también, para este sociólogo francés, todo acto cultural, como en este caso la cocina tradicional PCI, tiene como secuela implícita “el derecho de expresarse legítimamente” de los actores y por ello no sólo compromete la “posición del sujeto en el campo” (Bourdieu, 2002: 33), sino que también al “tipo de legitimidad que se atribuye” (Bourdieu, 2002: 33). Sin embargo, tal como lo explica Bourdieu (2002), en todo campo se suscita una lucha que se puede hacer visible cuando los recién llegados tratan de “romper los cerrojos del derecho de entrada a este campo” (Bourdieu, 2002: 33), y es entonces cuando los personajes dominantes tratan de defender su posición, así como excluir o dominar a los actores que perciben como competencia (Bourdieu, 2002: 33).

Un campo se define por aquello que está en “juego” (Bourdieu, 2002: 33) y sus intereses particulares, “que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios” (Bourdieu, 2002: 33). En nuestro caso de estudio, pueden ser los recursos financieros que se pueden usufructuar al ser declarada la cocina como patrimonio de la humanidad, o adquirir el reconocimiento de ser el personaje experto a que se consulta cuando se toma una decisión en la materia o ser un actor reconocido como legítimo de esta práctica o manifestación cultural.

Así, el campo de la cocina tradicional PCI requiere de actores que estén dispuestos a jugar en este campo y que además cuenten con el conocimiento de cuáles son las leyes de este campo, al mismo tiempo que conozcan qué es lo que está en juego en la estructura del campo. En este sentido, los actores pueden construirse o desarrollar habilidades y conocimientos para

entrar en un campo, por lo tanto, “cada categoría de intereses implica indiferencia hacia otros intereses, otras inversiones, que serán percibidos como absurdos, irracionales, o sublimes y desinteresados” (Bourdieu, 2002: 33).

La estructura del campo es la suma del estado de las relaciones de fuerzas entre los agentes o instituciones que intervienen en la lucha de poder, o en otras palabras, cómo se encuentra distribuidos y cuáles son los futuros escenarios de los beneficios o capitales que a lo largo de la historia del campo se han disputado los actores. Para Bourdieu, el acceso a los beneficios que se pueden obtener en un campo está determinado por las luchas que ocurren en el campo que ponen en “acción al monopolio de la violencia legítima” (Bourdieu, 2002: 33). En este sentido, la estructura del campo se encuentra cimentada por las estrategias y luchas por el poder. Así, una autoridad específica del campo se puede manifestar en la conservación o subversión de la estructura de la distribución del capital del campo (Bourdieu, 2002: 33).

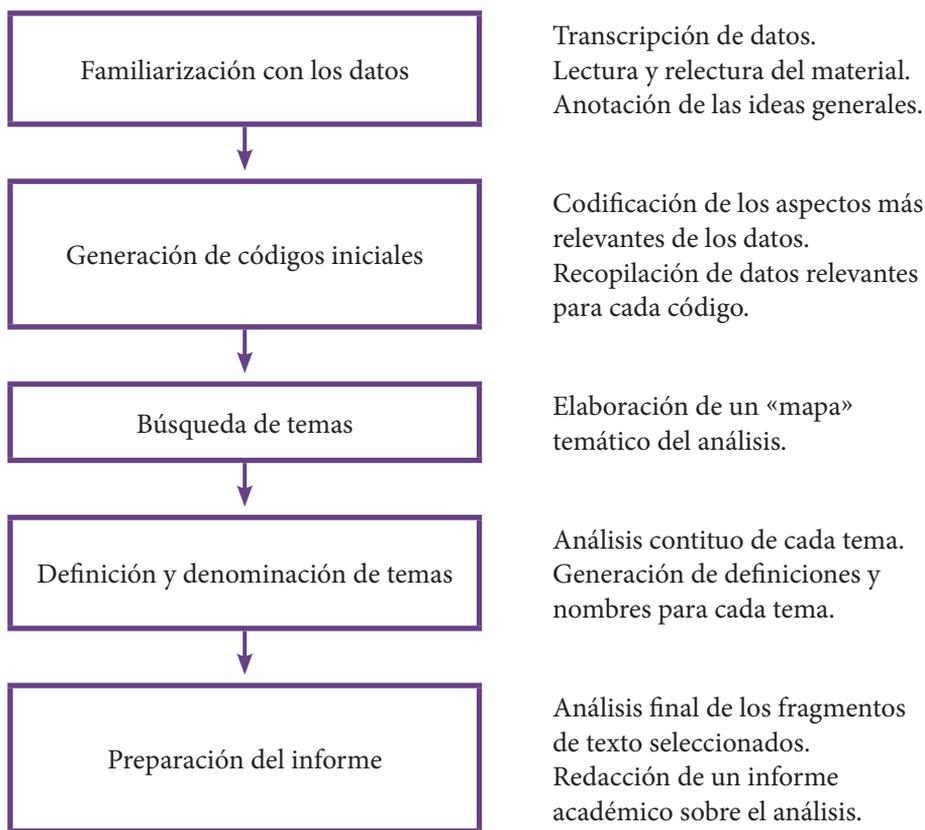
Al aplicar esta propuesta a nuestro caso de estudio, podemos identificar, en primera instancia, algunos de los actores que participan en lo que denominaremos el campo de la cocina tradicional como PCI. Así, intervienen, además de las cocineras, los chefs y las escuelas culinarias, los políticos o funcionarios, más los expertos en el tema y gestores culturales de la cocina tradicional PCI. Aunado a que también se puede identificar el conflicto de lucha de intereses por los recursos simbólicos y monetarios.

Metodología de análisis

Una vez que se señaló bajo qué argumento teórico se sustenta esta indagación, es necesario mencionar la metodología que se utilizó para realizar el presente análisis, centrado en el discurso pronunciado en el 1er Encuentro Nacional de Cocina Tradicional. Se realizó un análisis temático, que consiste en un método que permite identificar, organizar, analizar en detalle y proporcionar patrones o temas a partir de una cuidadosa lectura y relectura de la información recogida, para inferir resultados que propicien la adecuada comprensión/interpretación del fenómeno en estudio (Braun y Clarke en Gallardo, 2014: s/p). Además, este tipo de aproximación ofrece un proceso exhaustivo para identificar numerosas referencias cruzadas entre los temas que van surgiendo y toda la información, permitiendo vincular varios conceptos y opiniones

de los participantes y compararlos con los datos que han sido guardados en diferentes situaciones y momentos durante la investigación (Alhojailan en Gallardo, 2014: s/p). Existen muchas coincidencias entre el análisis de contenido y el análisis temático, ambos analizan los datos transversalmente e identifican patrones y temas, pero su principal diferencia radica en que no cuantifica los datos como en el análisis de contenido (Vaismoradi, Turunen & Bondas en Gallardo, 2014: s/p).

Figura 1. Fases del proceso de análisis de datos en el análisis temático



Fuente: Fases del proceso de análisis de datos en el análisis temático, propuesta de Braun y V. Clarke, adaptado por Gallardo (2014, s/p).

Derivado de lo anterior, se ejecutó el siguiente proceso metodológico. Se realizó la transcripción del discurso del Encuentro Nacional de Cocineras 2015 y se dividió en los siguientes apartados:

- Discurso de Salvador Abud Mirabent, entonces Presidente Municipal interino de Morelia.
- Discurso de Juana Bravo Lázaro, maestra cocinera p'huré.
- Discurso de Catherine R. Ettinger, presidenta del DIF y esposa del ex Gobernador de Michoacán, Salvador Jara.
- Proyección del video promocional donde diserta la doctora Gloria López Morales, fundadora y presidenta del Conservatorio de la Cultura Gastronómica Mexicana (CCGM) del organismo que preparó el expediente técnico, con el fin de inscribir a la Cocina Tradicional Mexicana en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.
- Acto de regalo de Juana Bravo Lázaro.
- Discurso de Claudia Ruiz Massieu Salinas, ex secretaria de Turismo Federal.

Luego se le dio lectura en varias ocasiones a los apartados del discurso del 1er. Encuentro Nacional de Cocineras Tradicionales 2015, y se realizaron las anotaciones de ideas generales en los apartados del discurso. Con esto, se generaron códigos o categorías semánticas. Por último, se esbozó el mapa temático con las categorías y sus redes predominantes, encontradas en el discurso del 1er. Encuentro Nacional de Cocineras Tradicionales.

Tras haber estructurado el mapa temático del discurso del 1er. Encuentro Nacional de Cocineras Tradicionales, se encontró que los actores sociales del campo de la cocina tradicional PCI que participaron durante el acto de inauguración del evento referido, recurrieron para definir quiénes eran los practicantes de esta manifestación cultural durante su discurso a los vocablos de cocineros y artesanos. Dichos actores sociales también enfatizaron el gran vínculo que existe entre cocina y artesanía, por ende, se analizan los diferentes supuestos que en conjunto nos llevan a afirmar que estamos ante el campo de la cocina tradicional PCI.

Primera hipótesis: a la receta del producto de la cocina tradicional PCI le faltan los chefs

Es posible que el fenómeno que se suscita en el discurso político mexicano de concebir a los artesanos como cocineros se deriva de un aspecto que, en apariencia, no tendría ninguna relación. Socialmente, a la figura del chef se le reconoce como la versión corta de la locución francesa “*chef de cuisine*”, que en su sentido más literal significa “jefe de cocina” y que se vincula al oficio de la preparación de comida: “El chef es un líder calificado como un experto, que ha sido adiestrado o entrenado, por lo tanto es un profesional” (Drunckman, 2010: 25-27).

A diferencia del término chef, la noción de cocinero es una expresión para designar a cualquier persona que prepara comida, ya sea en la casa o también en la esfera pública, y por lo común refiere un puesto bajo de la jerarquía del restaurante. En efecto, el proceso de aprendizaje del cocinero difiere en oposición al chef porque el cocinero es una persona que ha aprendido de manera casi autodidacta, sin ningún método técnico, sin ir a una escuela, sino más bien a través de la experiencia o por su instinto al realizar la labor día con día de cocinar (Drunckman, 2010: 25-27).

Es relevante señalar que es vital para el tema central de este artículo el haber realizado la comparación de los significados de estos dos términos, puesto que dentro del mundo de la gastronomía la figura del chef se relaciona más con el género masculino. En el marco de un sistema patriarcal, los hombres son los que aspiran, pueden y ocupan los rangos superiores del organigrama en la cocina de un restaurante. En antonomasia, se considera a los chefs como “personas que dominan la elaboración de los alimentos. Por ello son los chefs los que crean en el mundo de la cocina tanto de forma intelectual como técnicamente” (Cabrera, 2013: 16).

Mientras que la locución o categoría cocinero se vincula más con el género femenino, dado que la mujer tradicionalmente ocupa “una posición servil y de rango inferior en comparación a los hombres, a la que se le vincula y se le otorga el rol sagrado de alimentar, en secuela es un elemento vital para la existencia de las tradiciones alimentarias y de sus cocinas” (Cabrera, 2013: 16).

Lo anterior denota que el objetivo de integrar el vocablo de los cocineros tradicionales, sólo se aceptó en el discurso político mexicano oficial para que los chefs y las cadenas restauranteras pudieran lucrar con la riqueza de la coci-

na tradicional patrimonio de la humanidad. Ya que, además, resulta necesario que se vayan conformando especialistas de un campo con mayores capitales.

Segunda hipótesis: otros nuevos aderezos a la receta del patrimonio culinario, las artesanas cocineras

La inserción del vocablo de las cocineras artesanas en el discurso del Encuentro Nacional, por parte de los actores del campo de la cocina, se instauró de una forma anecdótica cuando una de las maestras cocineras, Juana Bravo Lázaro, hizo un obsequio a la entonces secretaria de Turismo, Claudia Ruiz Massieu Salinas, y le menciona que ella, además, es artesana.⁶

Si bien pareciera que durante el 1er. Encuentro Nacional la maestra Juana Bravo se homologa a la ex secretaria de Turismo, puede ser que más bien se establezca una relación de subordinación. Las relaciones de poder y dominación en el campo de la cocina se hacen más visibles cuando la maestra cocinera en su discurso alude a que es una mujer trabajadora y que ojalá la apoyen para realizar el trámite de su visa:

Y *pos* horita aquí estoy y siento orgullosa por ser mujer, por ser tan trabajadora y ojalá que esto crezca todavía más, hemos hechos muchas peticiones para que las autoridades de Morelia, de México y de otros estados que nos escuchara, y, hoy vi que las mujeres sí cumplimos y sí comprenden lo que tenemos las necesidades a todas las mujeres cocineras y las artesanas, y *pos* lo agradezco mucho a la secretaria de turismo, [...] que viene hoy la, es una mujer *pos* también es una luchona, por eso nos apoyó [aplausos] y que nos escuchó, mis nos peticiones ojalá que esto no se queda así, que esto crezca en todos los países, en todos

6 La entonces secretaria de Turismo, Claudia Ruiz Massieu Salinas, le acomodó el micrófono a la maestra cocinera Juana Bravo Lázaro, que estaba en el presidium como representante de las cocineras, motivo por el cual se escuchó un ¡órale! –de la funcionaria mientras le acomodaba el micrófono a Juana Bravo, quien con una gran naturalidad le dice a la funcionaria “Ya ¡No te vayas!”; luego se dirige al público diciendo “Este *pos* aquí voy a regalar un rebozo a la secretaria de turismo para que sepa que soy artesana, y le voy demostrar que soy artesana. Yo misma le hice mi rebozo eh, para regalar eh, a la muchacha, la muchacha”, de inmediato se escuchan las expresiones del público de risas y continúa la maestra cocinera diciendo: “Porque las mujeres se usan rebozo eh”, se escucha la risa de la secretaria de turismo y de la misma Juana Bravo. El acto de regalo del rebozo finaliza con un “Gracias” por parte de Claudia Ruiz Massieu Salinas, secretaria de Turismo Federal.

los estados que hoy estamos aquí presentes. Ustedes también, los hombres que están, como diputado, también hay uno aquí, que se nombró diputado [risas del público] que, que lleva el mensaje, que lleva el mensaje de todo el mundo entero, yo he ido también a África a llevar esto, las tortillas y las tortillas bicolores, son mis pasaportes, que he viajado bastante, ojalá que me apoyen para sacar una visa [aplausos] (Discurso Juana Bravo Lázaro, agosto, 2015).

Por otro lado, se debe agregar que el acto del regalo del rebozo de la maestra Juana Bravo no fue el único momento en que se señaló a las cocineras como artesanas, sino que esto se hizo visible en el discurso tanto de Claudia Ruiz Massieu Salinas como en el de Catherine R. Ettinger de Jara, entonces presidenta del sistema DIF de Michoacán, puesto que ambas destacan el vínculo entre la cocina tradicional y las artesanías. Esto se manifiesta cuando Claudia Ruiz Massieu Salinas explica qué es lo que el visitante encontraría en el 1er. Encuentro Nacional: “Quisimos que hubiera conferencias, quisimos que hubiera presencia de la artesanía mexicana que tiene que ver con toda la gastronomía” (Discurso Claudia Ruiz Massieu Salinas, agosto, 2015). Y queda más claro el vínculo existente entre la cocina y la artesanía en las palabras de Catherine R. Ettinger de Jara, cuando se expresa al agradecer la presencia de la funcionaria federal que se encarga de la gestión de las artesanías:

Me da gusto ver en este presidium a la maestra Liliana Romero, titular de FONART, porque resulta impensable la elaboración de las tradicionales carnitas michoacanas sin un cazo de cobre realizado por los artesanos de Santa Clara [se escuchan aplausos: ¡bravoooo!] o una mesa bien [...se oyen aplausos] puesta sin un mantel de manta de Pátzcuaro o una vajilla de Capula. El vínculo entre la cocina y la artesanía es indisoluble en Michoacán y en el resto del país, tan diverso en la producción de alfarería, madera, cantería y fibras vegetales. Apreciarán en este encuentro las artesanías y se darán cuenta de que muchos de los participantes que, además, ya nos dijo Juanita, son cocineras y artesanas, cocineros y artesanos (Discurso Catherine R. Ettinger de Jara, agosto, 2015).

Estas diferentes menciones respecto a la importancia que también tiene el trabajo artesanal en el estado son necesarias para establecer un vínculo con la práctica gastronómica, colocándolas en igualdad de condiciones. Si bien

esta relación se expresa desde diferentes actores, resulta interesante que se vaya conformando un discurso que haga pensar en dicho vínculo como algo natural. Falta averiguar si esto es parte o no de los requisitos o habilidades que deben tener las maestras cocineras reconocidas.

Tercera hipótesis: en la receta del discurso político son o no cocineros los artesanos

Pese a esta inclusión de la visión de los artesanos como cocineros, en el discurso político mexicano esto no está aún del todo institucionalizado, puesto que los actores sociales del campo de la cocina tradicional PCI, pueden ocupar determinada posición que se contrapone con esta visión del cocinero artesano. Esto se hizo notorio en el discurso de Juana Bravo Lázaro, cuando la maestra cocinera no alude en ningún momento al léxico de cocineros en su discurso con un total de 685 palabras, aunque sí se asume como cocinera y artesana:

Y estee, a ver si me entienden, yo hablo muy poquito español, cuando empecé a trabajar aquí en la cocina hace como 12 años, yo no hablaba español, poco a poquito me enseñé, aquí estoy a sus órdenes para que prueben la comida michoacana [se escucha nuevamente el sonido de su respiración], a nombre de todas las cocineras, les agradezco mucho, y soy una persona, que soy artesana, también hago rebozos, soy una persona que trabaja con la gente de la comunidad (Discurso Juana Bravo Lázaro, agosto, 2015).

Por su parte, al realizar el análisis del discurso de Catherine R. Ettinger de Jara, fue notorio que ella sí alude al léxico de cocineras (ver Figura 2). Ettinger realiza esta alusión en el momento que da las gracias a Claudia Ruiz por haber realizado el evento del 1er. Encuentro Nacional:

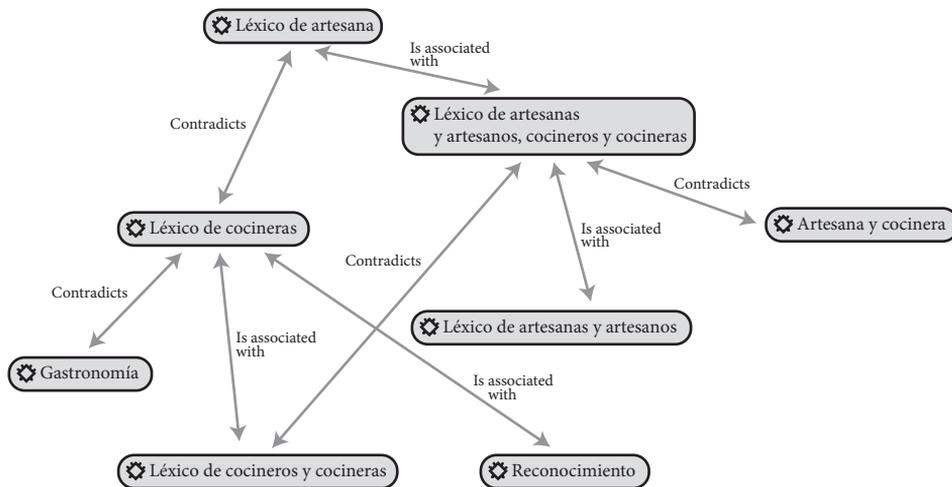
Muchas gracias de nuevo por hacer posible que un modelo nacido en el mercado de La ranita, que ya nos contó un poco Juana de esos orígenes, haya escalado a nivel nacional, reconociendo la nobleza de su estructura y poniendo en valor a los verdaderos protagonistas de estos encuentros, que son precisamente los cocineros y las cocineras de nuestro país (Discurso Catherine R. Ettinger de Jara, agosto, 2015).

Aunque el hecho anterior es de llamar la atención, se notó en el análisis que la doctora Gloria López, a pesar de ser presidenta del actual organismo que se encarga de realizar los informes ante la UNESCO, y ser personaje clave para que a la cocina tradicional se le diera la denominación como Patrimonio de la Humanidad, no incluye en su discurso en el video promocional del 1er. Encuentro Nacional el léxico de cocineros y artesanos:

Nos interesamos muchísimo en sacar de los rincones humosos de sus cocinas a las grandes cocineras que hay en este país, que sacaran la cara, que se mostraran, que cocinaran, pero también se expresaran sobre cómo viven ellas este mundo, esta vida en la que nos han alimentado por generaciones y por épocas completas sin, en general, ningún reconocimiento, ni de tipo social ni de tipo político. Eso está cambiando de una manera muy satisfactoria en este país, a partir de que logramos la inscripción en la UNESCO (Discurso Gloria López, agosto, 2015).

Mientras que, en el caso del político Salvador Abud Mirabent, tampoco menciona al léxico de los cocineros artesanos.

Fig. 2. Mapa temático de análisis del discurso del 1er. Encuentro Nacional de Cocineras Tradicionales, celebrado en Morelia, Michoacán, 2015.



Fuente: elaboración propia a partir del análisis del discurso del 1er. Encuentro Nacional de Cocineras Tradicionales celebrado en Morelia, Michoacán, 21 al 23 de agosto del 2015.

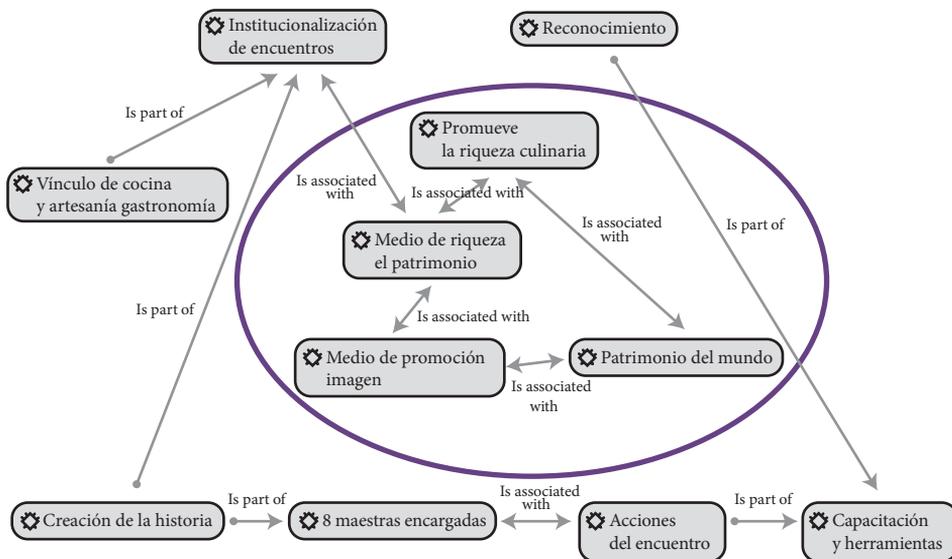
Como se puede apreciar en la Figura 2, se produce una serie de vínculos y contradicciones entre los vocablos que traen consigo la exclusión o inclusión de ciertos elementos en el campo de la cocina tradicional PCI. Por ejemplo, el léxico de cocineras se contradice de manera directa con el vocablo de gastronomía si ésta es entendida como todo lo que concierne a una cocina de elite, donde las figuras predominantes son los productores y los sistemas producto con alto valor agregado como chefs, restaurantes y escuelas culinarias. Así también, el término de cocinera tradicional se contradice con el de cocinero tradicional, dado que como se explicó tradicionalmente, en las sociedades patriarcales la mujer es la cocinera, no obstante, se entrevistó en este esquema que el discurso político mexicano justifica que los hombres son cocineros bajo el argumento de que las cocineras y los artesanos en las comunidades pueden tener diferentes roles o desempeñar diversas funciones, a la vez que se justifica la entrada de los actores de la gastronomía para poder construir una cadena de valor al integrar de forma similar a las artesanías.

Cuarta hipótesis: la cocina PCI, fuente de riquezas

Por otra parte, a través del análisis del discurso del político Salvador Abud Mirabent, se visibilizó que para las instituciones gubernamentales y para los mismos políticos del campo de la cocina tradicional PCI, se vislumbra al patrimonio culinario como un medio para generar riqueza “para las familias”. Así como también se concibe que la cocina tradicional PCI es un medio para generar derrama económica para el estado de Michoacán:

Todos los aquí presentes coincidimos puntualmente en que debemos rescatar el legado del que somos herederos, sentirnos orgullosos de nuestra identidad para generar mediante esta riqueza intangible, bienestar y prosperidad para nuestras familias y buena imagen para la inversión económica. Pero lo que es aún más importante, coincidimos que a partir de este Encuentro nacional y de la rica experiencia de nuestros visitantes, podremos demostrar el calor de nuestra hospitalidad, y transportar toda la magia de sabores y colores de Michoacán más allá de nuestras fronteras a todas ustedes, las cocineras y maestras de la gastronomía michoacana y de otras regiones de México que hoy nutren este magnífico encuentro, nuestro mayor reconocimiento (Discurso Salvador Abud, agosto, 2015).

Fig. 3. Parte del mapa temático del discurso del 1er. Encuentro Nacional de Cocineras Tradicionales.



Fuente: elaboración propia a partir del análisis del discurso del 1er. Encuentro Nacional de Cocineras Tradicionales, celebrado en Morelia, Michoacán, del 21 al 23 de agosto del 2015.

En esta parte del esquema analizado se ve cómo se concibe desde el ámbito político el para qué de un patrimonio como el de la cocina tradicional PCI p'huré y el proceso de cómo se ha instrumentado esto.

Quinta hipótesis: es nuestra cocina tradicional PCI, pero es de ellos

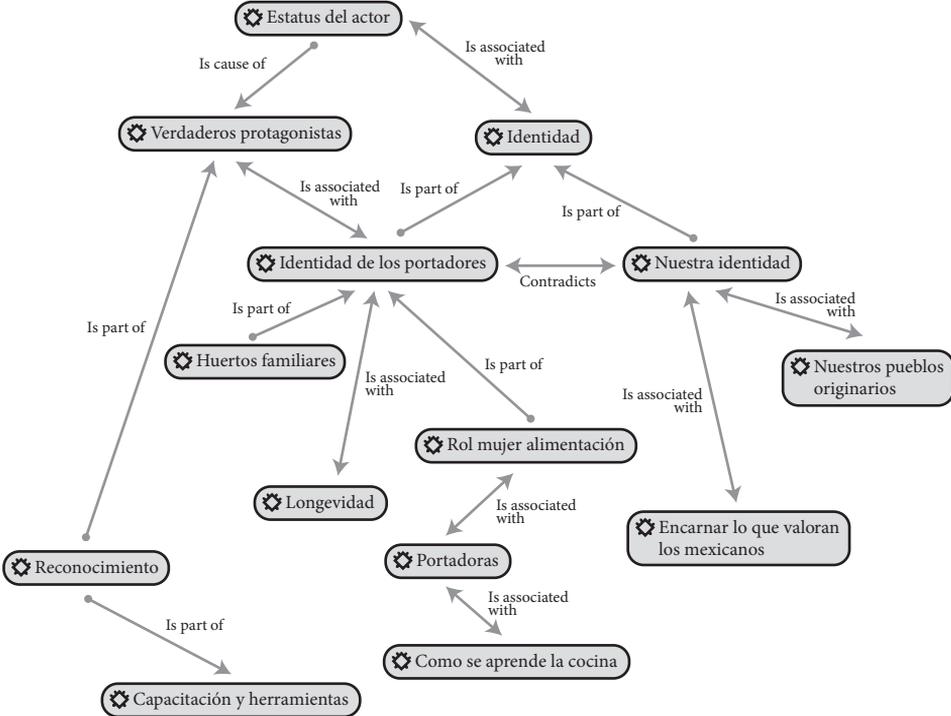
Es de destacar que se notó durante el análisis del discurso del encuentro nacional una contradicción o paradoja, dado que los actores sociales en la posición de políticos aducen que los responsables de conservar y preservar a la cocina tradicional PCI son las cocineras tradicionales, tal es el caso de Salvador Abud Mirabent cuando refiere a que las portadoras de la manifestación cultural del PCI de la cocina tradicional son las mujeres, y que éstas son las “leyendas vivientes de nuestros sabores”. Aunado a que a través del discurso de este

político se denotó que señala que esta práctica define supuestamente a la “esencia de los mexicanos”, por lo que se debe “rescatar el legado del que somos herederos, sentirnos orgullosos de nuestra identidad”.

Aunque esta visión se visibiliza más en el discurso de Claudia Ruiz cuando destaca que el objetivo central del 1er. Encuentro Nacional radicaba en que las cocineras no sólo se lleven el reconocimiento de todos los mexicanos, sino la certidumbre:

De que los valoramos y de que son importantes y de que en ellos se encarna todo lo que los mexicanos más valoramos y además quisimos aprovechar que los teníamos aquí reunidos para, ¡eh!, brindarles algunas de las herramientas [...] Ayer por ejemplo: empezó este encuentro con una sección donde se compartieron las experiencias de cada rincón del país donde se habló de la importancia del rol que tiene la cocina tradicional y las cocineras tradicionales de conservar esta tradición mexicana, de mantenerla y de todos los días enaltecer a esta cocina que es patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO. Pero teniéndolas ya todas reunidas, también aprovechamos para que recibieran un curso de manejo higiénico de alimentos, de normas de seguridad en la cocina y, ¡eh!, un taller de emprendimiento y de los mecanismos para obtener financiamiento a través de distintas instancias del Gobierno de la República, porque eso lo que queremos que este encuentro sea: una forma de celebrar, pero también una forma de acercar herramientas de utilidad para la, ¡eh!, gente, para las cocineras, para quienes preservan nuestra cocina. Ese es el espíritu de la política de fomento a la gastronomía nacional que impulsa el Presidente de la República (Discurso Claudia Ruiz Massieu Salinas, agosto, 2015). (Ver Figura 4).

Fig. 4. Mapa temático del discurso del 1er. Encuentro Nacional de Cocineras Tradicionales.



Fuente: elaboración propia a partir del análisis del discurso del 1er. Encuentro de Cocineras Tradicionales, celebrado en Morelia, Michoacán, del 21 al 23 de agosto del 2015.

Como se puede apreciar en este apartado del mapa, la categoría predominante es la noción de la identidad, que según los diferentes actores que participaron en el 1er Encuentro Nacional de Cocineras, la identidad se puede definir en distintas perspectivas a partir de la práctica de la cocina tradicional PCI. Por un lado, es el rasgo esencial de la identidad de los portadores de esta práctica y, por otro lado, es un elemento clave para entender lo que es ser mexicanos, sin embargo, a partir de este esquema, se denotan contradicciones en el campo de la cocina tradicional PCI, puesto que se observa cómo esta manifestación cultural es de todos y de la nación, pero a la vez se les adjudica a ciertos pueblos originarios y que estos son propiedad de los mexicanos, a los cuales se les debe reconocer. En adición a estas paradojas en

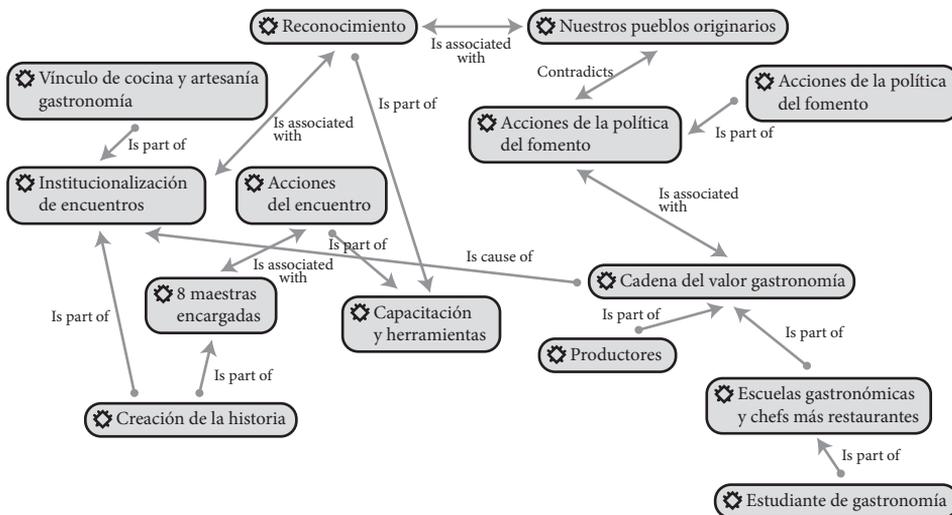
el campo de la cocina tradicional PCI, se hace notorio cómo a pesar de que se desee legitimar a otros actores como portadores de la cocina tradicional PCI, se concibe a la visión del arquetipo social del rol sagrado de la mujer como la encargada de alimentar.

Sexta hipótesis: la política de Fomento Nacional a la Gastronomía no protege a la cocina tradicional PCI

En relación con lo ya citado, se visibilizó otra paradoja que emana de la política del fomento, que por aquel entonces fue recién publicada y presentada por el presidente Enrique Peña Nieto, y que no tiene el objetivo de promover a la cocina tradicional, sino a toda la cadena de valor de la gastronomía (ver Figura 5). Lo anterior se notó cuando la entonces secretaria de Turismo, Claudia Ruiz, explicó:

Hace unas semanas, el presidente de la República, el presidente Peña Nieto, ¡eh!, lanzó de manera oficial una política nacional de Fomento a la Gastronomía Nacional, y este encuentro se enmarca en ese esfuerzo del Gobierno de la República por valorizar, por potenciar, por fomentar, por ayudar a que toda la cadena de valor y quienes la integran de la gastronomía nacional puedan sentir ese apoyo del gobierno, puedan sentir que hay una, un interés y una responsabilidad por parte del Gobierno de la República para ayudar a que la gastronomía siga siendo, por un lado, un motor de desarrollo económico en las regiones (Discurso Claudia Ruiz Massieu Salinas, agosto, 2015).

Fig. 5 Mapa temático del discurso del 1er. Encuentro Nacional de Cocineras Tradicionales.



Fuente: elaboración propia a partir del análisis del discurso del 1er. Encuentro de Cocineras Tradicionales, celebrado en Morelia, Michoacán, del 21 al 23 de agosto del 2015.

En este esquema se aprecian los posibles objetivos ocultos de la política de Fomento a la Gastronomía, al incluir en el campo de la cocina tradicional PCI a nuevos actores y concebir que los pueblos originarios le pertenecen a la nación.

Lo precedente es más nítido cuando Claudia Ruiz indica que uno de los objetivos del Gobierno de la República es que se “está impulsado a la gastronomía, a los productores, a los cocineros, a los transformadores, a los exportadores de nuestra cocina”. De este objetivo federal surge la pregunta de por qué en el discurso político mexicano de este 1er. Encuentro Nacional no se encuentra el vocablo “campesino” y sí el de los “productores”, esta ausencia hace cuestionarnos que el verdadero objetivo sea promover a la cocina tradicional y a los pequeños productores, y más bien denota una línea de corte empresarial. Aunque una lectura más profunda del porqué no se alude a la categoría de campesinos es que con ello se tendría que dar cabida a la protección legal de los ingredientes de los insumos de la cocina tradicional mexicana y p’huré.⁷

7 Con el objeto de ampliar cómo es este tipo de cocina, se advierte que para realizar cualquier estudio de la cultura p’urhé es necesario recurrir a algunas de sus fuentes principales, como la *Relación de Michoacán*, así también la obra de las *Relaciones geográficas del siglo XVI, Michoacán*, el *Diccionario de la lengua de*

Por otro lado, se hizo patente que con las acciones de la política de Fomento Nacional a la Gastronomía se institucionalizan los encuentros, los mercados y los tianguis. Un ejemplo de esto último es el “Tianguis Turístico de México” que se celebra en Guadalajara, Jalisco, y que se trata de una muestra gastronómica de cocina tradicional, donde año con año se dan cita los principales “Vendedores y operadores turísticos del país y del mundo para que la gastronomía ¡eh!, tradicional, la cocina tradicional sea un elemento más que invite a los millones de turistas que vienen al año a nuestro país a seguir visitándolo” (Discurso Claudia Ruiz Massieu Salinas, agosto, 2015).

Así también se puede avizorar que con las acciones de la política de Fomento ocurre un fenómeno de institucionalización de concursos de cortometrajes del patrimonio culinario, como el denominado “Cocinas de Humo”, que bajo las palabras de Claudia Ruiz tenía el supuesto objetivo de “invitar a que con su ingenio y creatividad los mexicanos puedan plasmar la vida y la tradición culinaria de hombres y mujeres en todos los rincones del país” (Discurso Claudia Ruiz Massieu Salinas, agosto, 2015).

Además de la institucionalización de los encuentros de cocineras tradicionales, se han creado nuevos festivales, como el primer festival del “Humo a la Mesa”, que se celebraría en la ciudad de Texcoco. Según Claudia Ruiz, este festival tenía por objetivo llevar a otros rincones del país a la cocina, por lo que contaría con la participación de las:

Cocineras tradicionales en [sic y de] los restaurantes y centros turísticos del país para que podamos llevar estas manifestaciones de la cocina tradicional a distintos centros en todo el país, que son visitados cada año por millones de mexicanos y millones de extranjeros. A nosotros nos llena de enorme,

Michoacán de Fray Maturino Gilberti y el *Diccionario grande de la lengua tarasca de Michoacán* de autor anónimo. Por ejemplo, la *Relación de Michoacán* alude que la alimentación en los tiempos de los p'urhé prehispánicos se sustentaba en la triada alimentaria del: maíz, frijol, chile, además de la calabaza, la semilla de la alegría, así como en el consumo de productos de la agricultura, caza, pesca y recolección como “la tuna, el zapote y el charari” (González, 2006: 39). Así también, un rasgo importante, aunque no exclusivo de la cultura p'urhé, según Oseguera y Esparza (2009), es que las labores de cocina son una tarea exclusiva de las mujeres que aprenden la práctica culinaria mediante la trasmisión oral o tradición oral de conocimientos, destrezas y saberes. Estos conocimientos y saberes implican no sólo conocer formas de la preparación de los alimentos, sino que incluye también a los saberes de cómo producir o sembrar los insumos o ingredientes de autoconsumo, la crianza de animales y la recolección de plantas, lo referente a la práctica culinaria, la educación en el seno formal, además de aprender saberes terapéuticos.

pues, de satisfacción el ser parte de este esfuerzo, pero sobre todo el poder reconocer a través de él, las mujeres como Juana que, con su entrega, que con esa calidad de ser custodios de la tradición, la historia y la cultura mexicana nos brindan un pretexto para reunirnos en torno a una mesa y en torno a un platillo celebrar lo que somos y recordar que ser mexicanos es un enorme privilegio (Discurso Claudia Ruiz Massieu Salinas, agosto, 2015).

Séptima hipótesis: el Estado cocina los encuentros de cocineras tradicionales, se oficializa todo

Uno de los aspectos a destacar es que en el discurso político mexicano se institucionaliza hasta a la historia de los encuentros de cocineras tradicionales y a las mismas cocineras tradicionales, esto se observó en el discurso pronunciado por Catherine R. Ettinger de Jara:

Hoy nuestra cocina ha cruzado fronteras, las mujeres, como ya mencionó Juanita, han viajado, han ido a algunos encuentros fuera del país. Nos hemos saludado en Chicago y han viajado a París y muchos otros lugares. Únicamente en el estado son ocho maestras cocineras, son conocidas, reconocidas y admiradas, y escuchadas. Son las ¡grandes!, las mayores, las que se han ganado un lugar en la comunidad por sus conocimientos, y son ellas quienes guían a las jóvenes cocineras. La más grande de ellas, doña Amparo Cervantes, vive en la comunidad de Tzurumútaró, cerca de Pátzcuaro, ella prepara el mejor mole de fiesta de la región [... Y] Esperanza Galván de Zacán, Juanita Bravo de Anguahuan, Cecilia Bernabé y Benedicta Alejo de San Lorenzo, María Inés Dimas de Santa Fe de la Laguna, Antonina González Leandro de Tarerío, Victoria González de Apatzingán completan el grupo de las grandes de Michoacán, las maestras cocineras, un aplauso [se escuchan los aplausos] para ellas (Discurso Catherine R. Ettinger de Jara, agosto, 2015).

Por ello, desde entonces sólo estas ocho maestras p'huré, tal como lo señaló Catherine R. Ettinger de Jara, tienen la distinción de maestras cocineras:

De ser maestras reconocidas. Así, en los encuentros de cocineras comparten con las nanas *keris* y las cocineras distinguidas en las propias comunidades lo

que saben con amor, pero también con disciplina y respeto a su pueblo, a sus creencias, a su cultura. Todas ellas permiten que continúe viva nuestra cocina y saben que deberán dejar su legado a las que siguen para que nuestra tradición nunca desaparezca [...Como] las historias de las cocineras de Michoacán hay muchas, muchas en cada rincón del México (Discurso Catherine R. Ettlinger de Jara, agosto, 2015).

Este discurso ejemplifica la legitimación que se hace, a partir de criterios posiblemente establecidos por las autoridades, de las maestras p'huré y las presenta como ejemplo para todos. En esta línea, tienen la responsabilidad de legar sus conocimientos y saberes. Si bien no es nuestro objetivo identificar por qué se les otorgó este título a las ocho maestras p'huré, una de las posibles razones es que es necesario limitar el acceso a otras cocineras p'huré. Lo que en última instancia nos indica que se marcan las fronteras del campo de la cocina tradicional PCI a partir de ciertos conocimientos y habilidades, pero también intereses.

Conclusiones

Con el análisis presentado se hizo visible que se ha venido conformando un campo de la cocina tradicional PCI. Se observó cómo la posición y las relaciones o vínculos de los actores sociales que participan en el campo de la cocina tradicional como PCI, determinan el acceso o no, y van definiendo el usufructo de la riqueza de este patrimonio de la humanidad (capitales). Un caso evidente es cómo en el discurso oficial de los funcionarios políticos mexicanos, las cocineras y cocineros tradicionales son los que encarnan la esencia de lo que es el mexicano, sin embargo, la riqueza de este patrimonio es de todos, pero los encargados de custodiar y preservar al patrimonio son “los indígenas”. Lo que tampoco implica que sean los “expertos”, sino que se existen chefs y especialistas del campo. Sin duda, esto denota una estructura del campo del poder simbólico de la visión eurocentrista de conservación de la cultura, donde se debe mantener a toda costa a los museos vivos para que los turistas tomen una bella foto.

Además, se observó la inclusión de diferentes actores, en algunos casos pudimos evidenciar sus intereses y cómo con el poder simbólico que ostentan algunos actores sociales de la cocina tradicional p'huré PCI se trata de

instaurar e institucionalizar una nueva ficción en la historia de cómo nacieron los Encuentros de Cocina Tradicional, como el caso de la Ranita Uruapan, así como de la existencia de las ocho más grandes maestras cocineras p'urhé.

Referencias bibliográficas

- Barros, C., Ríos Szalay, A. y Jiménez, P. (2006). *Paranguas: Hogar de Manjares Michoacanos*. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Tucumán: Montessoro.
- Bourdieu, P. y Wacquant L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Argentina: Siglo XXI.
- Cabrera C., A. (2013). Influencia de las mujeres en el desarrollo de la gastronomía cuencana del siglo XXI. Trabajo de graduación previo a la obtención del título de Licenciado en Gastronomía y Servicio de Alimentos y Bebidas. Facultad de Ciencias de La Hospitalidad, carrera de Gastronomía, Universidad de la Cuenca, Ecuador.
- Drunckman, C. (2010). ¿Por qué no hay grandes chefs mujeres? *Gastronomica: The Journal of Food and Culture*, invierno: 56-65.
- Gallardo E., E. (2014). “Cómo realizar análisis temático utilizando ATLAS.ti.” Recuperado el 5 de abril de 2017, de: <http://atlasti.com/2014/06/12/como-realizar-analisis-tematico-utilizando-atlas-ti/>.
- Gobierno del Estado de Michoacán. (2017). *Plan de desarrollo integral del estado de Michoacán 2015-2021*. Recuperado el 5 de abril de 2017, de: <http://foros.michoacan.gob.mx/region-6/>.
- González y G., L. (1996). *Michoacán a la mesa*. México: Gobierno del Estado de Michoacán/UMSNH.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2017). *Censo de población y vivienda 2010*. Recuperado el 4 de octubre 2017, de: <http://www.inegi.gob.mx>.
- Oseguera P., D. y Esparza S., L. (2009). Significados de la seguridad y el riesgo alimentarios entre indígenas purhépechas de México. *Desacatos*, 31: 115-136.

Una breve aproximación al son afrojarrocho como cultura de resistencia y resiliencia en el México contemporáneo

Deiselene de Oliveira Barros¹

Jorge Arturo Chamorro Escalante²

Brahiman Saganogo³

“Llegaron los negros a la tierra mía, cantando recuerdo de su africanía.

Que suene, que suene el tambor.”

Patricio Hidalgo, Conga de los negros

La música mexicana está fuertemente marcada por el colonialismo. En la historia oficial, los españoles fueron los responsables por traer diversos instrumentos para la entonces

1 Maestra Deiselene Barros de Oliveira (originaria de Brasil) es doctoranda del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura con sede en el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara.

2 Doctor Jorge Arturo Chamorro Escalante es Doctor en Etnomusicología y Antropología Cultural (Ph.D.) por la Universidad de Texas en Austin y profesor-investigador del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara. Miembro del NAB en el DIAC.

3 Doctor Brahiman Saganogo (originario de Costa de Marfil) es Doctor en Letras por el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara y profesor-investigador de la misma universidad. Miembro del NAB en el DIAC.

desconocida Nueva España; dejando en el olvido casi toda la historia anterior a la colonización. En este trabajo, pretendo hacer un breve panorama sobre la conformación de la música mexicana para llegar a lo que es denominado son afrojarrocho, y como influencia en la formación de la identidad cultural relacionada al ámbito de la música en el México contemporáneo. Pensando en el son jarocho, es importante aclarar que éste será observado desde el punto de una expresión musical originaria de Veracruz, típicamente mexicana, y con algunas características de influencia africana, como el uso de instrumentos. Mientras que el afrojarrocho será considerado como una expresión artística que plantea el rescate de la identidad diaspórica africana en México, juntamente con todos sus antepasados afromexicanos.

Los estudios relacionados a poblaciones de origen africano y afro descendientes en México son relativamente nuevos, empezando con Aguirre Beltrán en los años de 1940. Esto significa que en el ámbito de la música, las huellas africanas están presentes, pero no debidamente reconocidas. Desde este tiempo, muchos estudiosos se han dedicado a la cultura afro-mestiza y africana en México, donde el principal aportador, hasta los días actuales, es Aguirre Beltrán, que sistemáticamente describió las poblaciones y cultura afro-mexicana. Me interesa pensar en todos los antecedentes musicales que tenía México desde los olmecas. No obstante, en la historia oficial la investigación empieza con la llegada de personas hechas esclavas a México, que duró desde la Conquista hasta 1650, aproximadamente.

El conquistador Hernán Cortés relata en sus códices⁴ que traía junto a su tropa a algunas personas africanas como esclavos. Se supone, entonces, que muchos de los africanos que llegaron a México ya venían con una previa experiencia de la cultura europea, y seguramente esto repercutió en lo musical. Existe una importante manifestación artística musical del siglo xvii en la zona del Sotavento, en Veracruz, que ha dado significado a lo que hoy se conoce como son jarocho, el chuchumbé. Considerado como baile de negros, el chuchumbé fue prohibido por la Santa Inquisición por ser considerado sexual. Aguirre Beltrán menciona que: “El 2 de diciembre de 1643 el Santo Oficio prohibió los nacimientos, conventículos, juntas y oratoria ‘concursos de gente, baile y chocolates’. Los españoles, negros y mulatos de la ciudad de Puebla, en contra versión al edicto siguieron bailando los oratorios” (Beltrán, 1989: 4).

4 Se menciona en el *Códice Xólotl* y en las *Cartas de Relación*, enviadas por Hernán Cortés a Carlos V de España.

La existencia de documentos relacionados a bailes de negros y mulatos es algo extenso. No se puede comprobar por cuánto tiempo existió el chuchumbé, pero se sabe que es del siglo XVII, donde su similitud con bailes africanos está presente tanto en la música, en los instrumentos, como en la danza. Durante el periodo de colonización, México ha pasado por un proceso de “civilización”, esto significa, más que nada, la occidentalización de la cultura y de la gente (Batalla, 1990: 12), y muchas manifestaciones artísticas se quedaron fuera del canon establecido por este proceso civilizatorio. En el periodo de la Revolución mexicana (1910) empiezan a rescatar los valores indigenistas y nacionalistas, pero la cultura afromexicana y africana se quedaron en el olvido hasta mediados de los años de 1940, cuando empiezan a difundir el son jarocho.

Con el rescate de los orígenes a través de la Revolución mexicana, algunas manifestaciones artísticas y musicales vienen a la luz a representar el país y su gente, y la más conocida es el mariachi (que incluso se tornó un estereotipo del sujeto mexicano a nivel internacional). Sin embargo, el son jarocho no tenía visibilidad en este periodo y la palabra jarocho era utilizada para definir el origen de quien era de Veracruz mucho más que para definir la cultura a través de la música. Se puede reconocer que el cine fue el gran propulsor del son jarocho en este periodo, incluso por ser reconocido como tradicional del sur de Veracruz.⁵

El son jarocho se caracteriza por el uso de jarana, arpa, tambores, tarima, pandero, entre otros instrumentos. Es innegable la influencia africana en este estilo musical, desde sus instrumentos hasta sus bailes. Los estudios etnomusicológicos más complejos sobre esta cuestión están en las obras de Moedano (1980), Chamorro (1996), García de León (2002), Pérez Fernández (1999) y Ruiz Rodríguez (2007), donde se observa la importancia de la música y danza juntos (que para el son jarocho se conocen como fandangos⁶), y el investigador Aguirre Beltrán llamó de afromestizaje o forma de resistencia (Beltrán, 1972: 79).

Es importante mencionar que el concepto de “resistencia” y de “resiliencia” en el acercamiento al tema del son afrojarochero resulta en una hipótesis a confirmar y un problema que guía a otro tema investigativo. En efecto, el llamado son afrojarochero como sub-género musical o componente de la cultura artística

5 No desarrollo el tema de la influencia del cine porque todavía falta profundizar, pero es algo seguro relacionado a la difusión del son jarocho a través del cine, porque en algunas entrevistas realizadas los investigadores mencionaban la aparición del son jarocho en películas como: *El Balajú*, *La Perla* de Emilio Fernández, *Solo Veracruz es bello* de Juan Bustillo, entre otras.

6 Más adelante será aclarado qué son los fandangos.

del México contemporáneo es, desde nuestro modo de ver, categoría artística proyectada dentro de la cultura mexicana, y esta última (la cultura mexicana) como sistema de signos activos, conjunto organizado de saberes, códigos y de valores o de representaciones ligadas al área musical y, por fin, como dimensión simbólica de la música como práctica social.

Partiendo de la nomenclatura de “afrojarcho”, nos percatamos de que la asociación de “afro + jarcho” aplicado al son, es una adaptación de fenómenos distintos por sus cualidades artísticas. En efecto, desde esa asociación o a partir de ese encuentro, surgirían indudablemente las cuestiones de resistencia y de resiliencia, donde la resistencia tiene que ver con la capacidad de alguna manifestación artística, quedarse viva a pesar de las dificultades o rupturas a lo largo del tiempo, mientras que la resiliencia está relacionada a algo que se mantiene vivo y supera los cambios y dificultades. En un sentido de oposición: la calidad de algo de resistir a una determinada acción para adaptarse, entre otras definiciones.

De allí que los conceptos de resistencia y de resiliencia se justificarían por los presupuestos que guían tanto la concepción genérica del son jarcho, como a la del son afrojarcho, presupuestos fundamentales sobre la percepción diferenciada de la estética de ambos sonos. De modo que resistencia y resiliencia encerrarían motivos estéticos o son básicamente como de tipo estético o con valores estéticos, tanto como características que sustentan dicha asociación. Dicho de otra forma, resistencia y resiliencia señalarían cierto antagonismo subyacente del afrojarcho como sub-género musical, y proyectarían el tema de la legitimidad del son en general y del afrojarcho en particular, eso debido a la tensión estética que arroja tal asociación, tensión en nombre de la cual surgen tanto los términos de resistencia y resiliencia como los de afirmación y de consolidación del son afrojarcho, por su historiográfica estética como expresión artística y componente cultural.

En resumen, resistencia y resiliencia constituyen marcas características del son afrojarcho, debido a la asociación de propiedades afro al son jarcho o del son jarcho al afro. Si es cierto que eso implica resistencia y resiliencia, por una parte, por otra habrá que verlo como la constitución de un son total, es decir, un afrojarcho como género y no como sub-género para evidenciar sus rasgos característicos.

Para compartir el son jarcho con las comunidades, se organizaban los fandangos, que eran (y todavía son) las fiestas que juntaban toda la comunidad con los músicos, bailadores, poetas. Estas fiestas se hacían para bailar en bautizos,

cumpleaños, bodas, fiestas religiosas, etc. Es importante mencionar la importancia de los fandangos para los pueblos de Veracruz como forma de celebrar la cosecha, donde el son estaría relacionado directamente con los campesinos. La influencia del cine concretizó a Veracruz como la cuna del son jarocho y se fue dando a conocer en todo el país el son jarocho típico de Veracruz. Mucho se ha estudiado y escrito sobre “el son”, pero mi intención sería hablar del son afrojarcho, que todavía no está concretizado y reconocido como tal.

Patricio Hidalgo compuso un disco llamado *Patricio Hidalgo y el Afrojarcho*,⁷ donde él mismo menciona que se prende a la tradición del fandango y de la tarima. Es posible identificar en su discurso y postura una música, no de protesta, sino de exaltación a la afroamericanidad y toda la tradición jarocho de Veracruz. Sin embargo, su música nos brinda notas, melodías, armonías de la tradición africana y afroamericana. En la canción “Plítica Sifilitica”, el artista dice que hay que sentirse político. La música posee características de resistencia y lucha, no solamente cuando está explícito en sus letras el combate a la opresión; pudiendo ser vista como un registro de vida que inspira y se resignifica para pensar cuestiones sociales. Cuando Patricio Hidalgo impone su música como afrojarcho, no necesariamente habla de la lucha de los afroamericanos y de la falta de reconocimiento de los mismos, sino que canta sus antepasados, sus raíces fandangas y cómo le hace feliz tener una ancestralidad negra. Esto hace la diferencia en una nación que sobrevivió a la idea de raza cósmica⁸ y unificación racial.

En una investigación de campo hecha por mí en la zona de Veracruz, pude tener una mayor cercanía a la cultura jarocho y al más importante evento de son jarocho de la República, realizado el día 2 de febrero, día de la Candelaria. La fecha del 2 de febrero siempre me llamó la atención por coincidir con el día de Yemanjá en Brasil, lo que me lleva a pensar más aun que el sincretismo religioso de origen africano en México sigue vivo. Mi inquietud también estaba en la identidad racial de la gente de Veracruz, visto que en general la gente prefiere identificarse como “mexicano” antes mismo de definir una identidad racial. Stuart Hall menciona que: “the ‘black’ from which a black cultural policy originates should not be considered as an essence, but as ‘an ensemble of distinct and historically defined black experiences that contributed to producing an alternative repertoire’” (Hall, 1992: 22).

7 El disco completo está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3UQPcAG7q5o&list=PLa62rRNl8hP8gBLD1mBhIodnzs6J2l0cI>.

8 Para saber más sobre la idea de la raza cósmica: Vasconcelos, A. (1925). *La raza cósmica*. París: Agencia Mundial de Librería.

Según Cesaire (2010: 105), intelectual creador del término negritud, la proclamación del derecho negro significa una retomada a la identidad. La negritud, puede ser inicialmente definida como:

Tomada de consciência da diferencia, como memoria, como fidelidade e como solidariedade, mas ela não é a ordem do esmorecimento e do sofrimento nem do patético e do choramingo. A negritude resulta de uma atitude proativa e combativa de espírito. Ela é um despertar, despertar de dignidade. Ela é uma injeção; rejeição da opressão. Ela é a luta, isto é, luta contra a desigualdade. Ela também é revolta.

Esta actitud proactiva, proclamada por Cesaire para una tomada de consciencia, puede ser aplicada a lo que se denomina son afrojarochos con Patricio Hidalgo, visto que la historia de los negros en México es algo que todavía no está consolidado como en otros países latinoamericanos que ya tienen un historia de lucha y rescate de la memoria afro-latinoamericana. Con los procesos de colonización en Latinoamérica, mucho de la cultura africana tuvo que desaparecer para dar lugar a la nueva civilización. Se puede ejemplificar de diversas formas, incluso con elementos de la cultura indígena, pero el ejemplo del uso de la religión es el más común, pues muchas santidades consideradas indígenas o africanas fueron sustituidas por santos católicos europeos, lo que se conoce como sincretismo religioso.⁹

El sincretismo es algo que forma parte de las sociedades colonizadas (Hall, 2003: 50). En el caso de México, el sincretismo se expresa de forma clara en la Fiesta de la Candelaria, que ocurre cada 2 de febrero en Tlacotalpan, Veracruz. En esta fiesta se pueden identificar varios elementos sincréticos, uno de ellos es el paseo en el río Papaloapan y las ofrendas a la virgen. La inmersión de la Virgen de la Candelaria y las ofrendas son muy similares a las de Yemanjá en Brasil y algunos otros países de Sudamérica, sin embargo, al hablar con la gente y preguntar si conocían a Yemanjá, la respuesta fue negativa. La gente no asocia la Virgen de la Candelaria a Yemanjá, donde también se puede pensar que los procesos coloniales negaban cualquier otra manifestación religiosa que no fuera el cristianismo y que todas las otras deidades se fueron olvidando con el paso del tiempo. Todavía en la región de Veracruz la gente sigue utilizando algunas palabras de origen africano, como mandinga y criollo.

9 Este trabajo es apenas un apartado de una investigación mucho más amplia, que contempla de forma más profunda el sincretismo religioso y cultural.

En el ámbito de las identidades, cuando Patricio Hidalgo afirma su ancestralidad y negritud a través de su música, me remite al pensamiento de Bonfil Batalla:

Esto es lo que se expresa en la identidad. Saberse asumirse como integrante de un pueblo, y ser reconocido como tal por propios y extraños, significa formar parte de una sociedad que tiene por patrimonio una cultura, propia, exclusiva, de la cual se beneficia y sobre la cual tiene derecho a decir, según las normas, derechos y privilegios que la propia cultura establece (y que cambian con el tiempo), todo aquel que sea reconocido como miembro del grupo, de ese pueblo particular y único, diferente”. (Batalla, 2005: 48).

Asumir la identidad afrojarcho requiere una comprensión del mestizaje y etnicidad que México ha sufrido a lo largo de los siglos, justamente por dividir por jerarquías. En mis entrevistas etnográficas, pude entrevistar a una de las integrantes del grupo Hijas de la Guayaba, llamada Fernanda, quien me explicó que el son jarocho sigue teniendo influencia africana por sus instrumentos, pero que existe una necesidad de adecuarse a la industria cultural de ahora y acaban alejándose de las referencias de origen. Ella misma habla que su grupo hace fusión al son jarocho.

Conclusiones

“[...] repensar el histórico cimarronaje de los esclavos afrodescendientes como una estrategia de conservación cultural que supera la plantación y la época colonial y que se reproduce, pese a las particularidades concretas, como un mecanismo constante en todos los ámbitos y momentos de la vida de este pueblo en América Latina.”

Miranda, 2008: 2

Actualmente, el son jarocho está por toda la República, de norte a sur es posible encontrar fandangos y jaranas, gente joven y vieja que se junta para tocar el son y bailar. Sin embargo, existen muchos músicos que no asumen la identidad de músico jarocho porque prefieren agregar otros elementos musicales que no eran parte del son jarocho tradicional y lo llaman actualmente “son fusión”. Los jóvenes se apoyan en la emblemática frase: antes como era

antes, ahora como es ahora. Antes sí era el son jarocho tradicional, ahora ya es una mezcla con algunos elementos.

Las investigaciones sobre poblaciones de origen africano en México están más visibles y ya utilizan mecanismos para categorizar e identificar las manifestaciones y los propios grupos humanos, entre ellas, el afrojarcho, afromestizo, afromexicano. No obstante, todavía es visible la negación social de estas afirmaciones, donde se hace más aceptable en un ámbito cultural (en este caso de la influencia musical) que de formación social. Las hibridaciones culturales de la música popular de la región se identifican con el mestizaje, donde la música es considerada un símbolo de fusión, de superación de diferencias (Wade, 2000: 66).

Es importante mencionar también, que en el ámbito de políticas públicas existe el proyecto de la “tercera raíz”, donde existen posibilidades de ubicar al son jarocho en la política cultural de la región. Lo que de un lado podría incentivar a otros artistas a que caminen por el camino del afrojarcho.

El reconocimiento y afirmación del son afrojarcho es algo que no está consolidado por completo dentro de la propia comunidad jarocho y jaranera. Con todo, es un paso adelante para el reconocimiento de los afromexicanos, para decir que sí existen y que siguen existiendo con la misma falta de políticas públicas para esta población, así como de investigaciones que les den visibilidad mucho más allá de la esclavitud.

Referencias bibliográficas

- Batalla, B. (1990). *México profundo. Una civilización negada*. México: CNCA-Grijalbo.
- Beltrán, A. G. (1972). *La población negra de México: estudio etnohistórico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1989). *Cuijla: esbozo etnográfico de un pueblo negro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cesaire, A. (2010). *Discurso sobre a negritude*. Belo Horizonte: Nandyala.
- Chamorro, J. A. (1986). *Los instrumentos de percusión en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán-CONACYT.
- Fernanda, G. (2017). Entrevista etnográfica [enero, 2017]. Entrevistadora: Deiselene de Oliveira Barros. Guanajuato, 2017.

- Fernández, R. P. (1999). *La música afromestiza mexicana*. La Habana: Pueblo y Educación.
- García, de L. A. (2002). El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular. *Mexico: La Jornada Semanal*, 135: 27-33.
- Hall, S. (1993). What is this 'Black' in Black Popular Culture? *Black Popular Culture*. Seattle: Bay Press.
- _____ (2003). *Pensando a diáspora (Reflexões Sobre a Terra no Exterior)*. En *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Liv Sovik (Org.). Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Miranda, F. (2005). *Hacia una narrativa afroecuatoriana. Cimarronaje cultural en América Latina*. Quito: Abya Yala/ Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Moedano, G. (1980). *El estudio de las tradiciones orales y musicales de los afromestizos de México*. *Antropología e Historia. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 31: 19-29.
- Rodrigues, C. R. (2007). *Versos, música y baile de artesanía de la Costa Chica*. México: El Colegio de México.
- Wade, P. (2000). *Music, Race and Nation. Música tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.



Proyectos editoriales de los vanguardistas ruso-soviéticos como antecedente del género libro-arte: palabra e imagen. De poesía a propaganda, 1910-1934

¹*Ioulia Akhmadeeva*²

*María Graciela Patrón Carrillo*³

Introducción

El presente texto habla de la relación entre el libro-arte y los proyectos editoriales producidos en Rusia y la URSS por artistas plásticos en el periodo de 1910 a 1934. Aunque tales

1 El presente texto está relacionado con el avance de tesis doctoral de María Graciela Patrón Carrillo, bajo de dirección de la doctora Ioulia Akhmadeeva en el programa educativo Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (DIAC).

2 Doctora en Ciencias Pedagógicas (Universidad Nacional Pedagógica de Moscú), maestra en Bellas Artes con especialidad en arte gráfico (Instituto “V. Surikov” en Moscú, Academia Nacional Rusa de Bellas Artes), artista visual, profesora-investigadora de la Facultad Popular de Bellas Artes, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Actualmente desarrolla varios proyectos de investigación, formación y producción en género de libro-arte. URL: <http://www.ioulia-akhmadeeva.net>.

3 Maestra en Estudios Visuales por la Universidad Autónoma del Estado de México. Artista visual y actualmente doctorante en el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

proyectos no son parte del género de libro-arte, sí son considerados como uno de sus antecedentes más relevantes en cuestión de estructura, su nivel de experimentación plástica y el uso del texto como un elemento de carácter gráfico, es decir, como imagen.

El libro-arte es un género de la plástica relativamente joven. Surge en la segunda mitad del siglo xx, sin embargo, sus antecedentes pueden encontrarse en diversos movimientos artísticos previos, pues cada corriente artística ha tenido en su momento algún tipo de acercamiento con el objeto-libro.

El término *libro-arte* surge a partir de una serie de ensayos publicados en la revista *ArtForum* por el crítico de arte Clive Phillpot en 1982, quien reflexionaba en torno a una nueva corriente plástica donde se partía del libro común para producir obra plástica. Puede, entonces, definirse al libro-arte como “una obra artística que toma como base la idea o el concepto del libro y lo desplaza al ámbito de la visualidad”.⁴ Bibiana Crespo (Crespo, 1999: 11), quien afirma esta definición en su tesis doctoral, menciona que “Phillpot optó por el término Book Art (Libro-Arte) [...] para reflejar el estatus de ‘la obra de arte y no el pedigree de su productor’”.⁵

La relación entre el libro-arte y los proyectos editoriales en Rusia en su inicio y en la URSS después,⁶ se analizará aquí en cuestión de la forma (es decir, la estructura y diseño de las obras) y la técnica (el uso de diversos medios de producción de imágenes), a lo que se agrega el rol que desempeña su autor o autores en cuestión de decisión y producción del objeto final (libro colectivo, libro ilustrado, revista, manifiestos, hojas-volantes). A partir de ello es posible identificar el aporte que tales trabajos han significado en el proceso que conduce a la aparición del género de libro-arte.

Es preciso mencionar que la complejidad del presente texto radica en la falta de material en castellano y su poca existencia en inglés. También debe mencionarse la falta de materiales publicados, debido a la censura a la que estuvo sometida la URSS en los años 30, que implica la represión de las vanguardias a partir de 1934.

4 Phillpot, C. (1982). Books Bookworks Book Objects Artists' Books. *Artforum* 20, 9: 77-79.

5 Bibiana Crespo, artista e investigadora del tema de libro-arte de la Universidad de Barcelona (España).

6 Unión Soviética, oficialmente Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, la URSS, el país que existió de 1922 hasta 1992, después de la Revolución Rusa Socialista de octubre en 1917. En 1918 se llamó Primera República Socialista Soviética y en 1922 Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

¿Qué son las vanguardias ruso-soviéticas?

Al consultar el diccionario de la Real Academia Española, el término vanguardia procede del antiguo *avanguardia*, y significa estar de *aván*, es decir, avante, adelante de muchos, y *guardia*, avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico.⁷

Las vanguardias artísticas señalan la “avanzada” del arte, es decir, lo que va al frente. Son reflejo del espíritu de la modernidad, de los cambios que atraviesa Europa occidental y que se extienden a los países de Europa del este y a las colonias del continente americano, transformando el modo de vida, los medios de transporte, la tecnología y, por supuesto, la producción artística, en tanto todo objeto del arte es también un objeto cultural, esto es, producto del pensamiento que define un contexto específico. Puede decirse que la producción de los movimientos de vanguardia son entonces objetos culturales, resultado del pensamiento de un grupo social en un periodo determinado de su historia.

Las vanguardias ruso-soviéticas cumplen su papel de forma protagonista y especial, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos en Europa. El crítico mexicano Jorge Juanes, en su libro reciente *Vanguardias ruso-soviéticas. Revolución en la revolución*, afirma: “[...] las vanguardias rusos-soviéticas difieren del resto de las vanguardias dado que ejercen sus propuestas al interior de un régimen político revolucionario; de ahí que lejos de oponerse al sistema naciente, la mayoría de los artistas actúen, al menos entre 1917-1934, como compañeros de viaje de los impulsores del nuevo orden histórico” (Juanes, 2015: 19).

El presente análisis se concentra en la producción de artistas ruso-soviéticos, tales como las diversas revistas y manifiestos para difundir sus ideas y bases teóricas de sus propuestas, libros y obra gráfica de propaganda y publicitaria. Los precedentes directos de la vanguardia ruso-soviética fueron:

Para los trabajos de los cubo-futuristas:

- 1 Los movimientos de vanguardia artística de inicio del siglo xx en Europa –que para entonces se encontraba sumergida en el caos de la Primera Guerra Mundial–, combinados posteriormente con tendencias de búsqueda de identidad propia a partir del estilo de grabado ruso antiguo *lubok*, lo cual, a su vez, conduce al inicio del llamado *neo-primitivismo*.

7 Real Academia Española [en línea]. Disponible en: www.rae.es. Consultado el 13 de mayo de 2017.

Para los artistas del suprematismo, rayonismo y después constructivismo:

- 2 Revolución Rusa de octubre de 1917 con la Guerra Civil Rusa que señalaba la separación entre dos grupos enemigos: “rojos” y “blancos”.

Aunado a ello, debe mencionarse la crisis de educación artística que atravesaba el país y su solución con la creación de los Talleres Estatales Libres en 1918, *ВКХУТЕМАС* (Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica), acrónimo del ruso *Высшие Художественно-Технические Мастерские* (*Vyschye Judozestvenno-Tehnicheskie Masterskiye*) desde 1920. La nueva escuela tenía como objetivo formar artistas para la industria y, a través de ello, encontrar una salida para la crisis de la educación artística. Con el nuevo modelo de educación procedente de las reformas, se proponía que en los dos primeros años de propedéutico todos los estudiantes obtuvieran una sólida cultura artística, para lo cual se estudiaban los componentes de la creación artística, así como el *lenguaje de la composición artística*. Con ello, se buscaba establecer un nexo entre el arte y la industria, conciliar la intuición con el pensamiento científico riguroso y obtener un impacto tangible en el campo productivo, para un nuevo país devastado por la lucha y en un proceso de construcción.

En publicaciones anteriores de la reciente obra de J. Juanes se carece de distinción entre las vertientes de vanguardias, llamadas únicamente “rusas”. Sin embargo, es importante realizar esta aclaración al agregar “soviéticas”, debido a los cambios derivados del nuevo orden político y social de 1918.

Para facilitar el análisis de la obra y corrientes artísticas, se han dividido en dos periodos y grupos a los principales protagonistas. Además, se ubican las tendencias vanguardistas de acuerdo a sus fundadores: los artistas visuales, poetas, compositores que dejaron una herencia al libro-arte en sus proyectos literarios, juegos con el lenguaje y escritura como parte de la visualidad, todo ello a través de las imágenes y formatos experimentales que parten del libro tradicional.

- Primer periodo. *Cubo-futuristas*⁸ (1910-apróx.1920): *budetlianstvo*, la escuela intuitiva de ego-futurismo, nombrada por el poeta Velimir Khlebnikov; *cubo-futurismo* de Vladimir Mayakovsky, Vasily Kamensky, David Burliuk, Olga Rozanova, Lyubov Popova; *suprematismo* de Kazimir Malevich, El Lissitzky y Olga Rosanova; *arte analítico* de Pavel Filonov y sus discípulos; *abstraccionismo musical* de Vasily Kandinsky; *zaum* de Ilya Zdanevich; *neo-primitivismo* de Natalya Goncharova y Olga Rozanova; *rayonismo* de Mikhail Larionov.
- Segundo periodo. *Constructivistas* (1920-apróx.1934): en *fotografía*, *diseño editorial*, *de carteles de propaganda y publicitarios*: Varvara Stepanova, Alexandr Rodchenko (Figura 1); en *diseño industrial*, *teatral*: Vladimir Tatlin; en *arquitectura*: los hermanos Vesnin; *diseño editorial*, *industrial*: El Lissitzky con su creación de sistema de los PROUNS.

8 El cubo-futurismo fue la principal escuela del futurismo ruso, y mezcló elementos del cubismo, la pintura futurista y la poesía de tendencia neo-primitivista, desarrollados en Rusia hasta 1912. El estilo floreció en la pintura hasta 1915 y en la poesía hasta 1925. Término utilizado por primera vez en 1913, en una conferencia publicada posteriormente por el crítico y escritor de arte ruso Kornei Chukovsky (1882-1969), en referencia a un grupo de poetas rusos de vanguardia cuyo trabajo fue visto relacionarse con cubismo francés y futurismo italiano, posteriormente adoptada por los pintores y ahora es utilizado por los historiadores del arte para referirse a las obras de arte rusas de la época de 1912-1915 que combinan aspectos de ambos estilos. (Barooshian V. (1974). *Russian cubo-futurism 1910-1930: A study in Avant-Gardism*. The Hague, Paris: Mouton, 176 pp.)



Figura 1. Alexander Rodchenko (1891-1956), dos páginas de libro de poema de Vladimir Mayakovsky “Sobre esto” (Pro Eto). Primera edición. Collage, fotomontaje (1923). (Fotografía I. Akhmadeeva).

Muchos de ellos fueron docentes que trabajaron en la institución educativa VKHUTEMAS/VKHUTEIN, mencionada anteriormente, la cual se relacionaba con la industria productiva. El enlace *ideológico, visual y poético* entre los dos grupos fue el poeta y artista futurista Vladimir Mayakovsky (1883-1930).

Libro y vanguardias

Para todos los artistas de vanguardia, el libro como objeto cultural era el punto de partida y una base perfecta para producciones y experimentos, principalmente por las siguientes razones:

- a) la búsqueda de la trascendencia;
- b) la necesidad de dejar vestigios del tiempo que nos ha tocado vivir;
- c) la concepción del libro como un vehículo para la transmisión de ideas;
- d) la noción del libro como medio de preservación de acontecimientos históricos;
- e) la trascendencia de conocimiento para futuras generaciones;
- f) el libro como dispositivo de almacenamiento de información, un depositario de la memoria.

En el caso específico de los cubo-futuristas, sus estrategias de comportamiento artístico e interacción con el público eran: el protagonismo de artista (poeta, músico, pintor), una agresiva negación de los hechos anteriores (arte académico), la importancia de generar un nuevo lenguaje acorde al nuevo siglo, provocación al espectador, llevar a cabo un comportamiento llamativo y provocativo como *epatage*.

Los libros realizados por estos artistas reflejaban lo anterior plenamente y se pueden clasificar de la siguiente manera. Por *autoría*: colectivos (revistas y manifiestos grupales) y libros-diálogo (artista-poeta, poeta-artista); por la *relación imagen-texto*: visibilidad del texto en calidad de la imagen, zaum-nuevo lenguaje poético (nuevas palabras y sintaxis); *nuevo lenguaje literario*: hacia la ausencia de signos de puntuación y de ritmo; *cacofonía*; *equidad entre texto e imagen*: mix tipográfico; por *tiraje*: únicos y editados; por su *forma*: códices (tradicionales y modificados), hojas volantes, carteles; *uso de materiales*: no tradicionales y/o reciclados; por la *técnica*: tipos móviles, litografía, grabado, estencil, fotomontaje-collage, poligrafía en offset (Figura 2).



Figura 2. Vasili Kamensky “Tango con las vacas: poemas de concreto” (Tango s korovami: zhelezobetonnye poemy). Dibujos de los hermanos Burlinuk. *Nuevo libro y nuevo lenguaje de poesía concreta. 8 poemas*. Edición de 300 ej., 36 pp. (1914). Papel tapiz, impresión. (Fotografía I. Akhmadeeva).

A partir de lo anterior, pueden llamarse “proyectos editoriales de vanguardias ruso-soviéticas” a las publicaciones, tirajes de impresión gráfica y ediciones diversas producidas entre las décadas de 1910 y 1925 por aquellos artistas que, además de estar en contacto con los movimientos de vanguardia de Europa occidental, desarrollaron sus nuevas propuestas y postulados de las distintas corrientes en su país. Aquí, al fundirse el nuevo pensamiento con las técnicas gráficas tradicionales, las figuras costumbristas y sumando las condiciones sociales que rodean a la revolución, surge como resultado una serie de nuevas imágenes y procesos creativos que retoman elementos del pasado y los integran a la naciente modernidad. Esto deriva en un producto relevante y único que rodea el nacimiento de un orden social en un nuevo régimen.

Surgen trabajos tan interesantes como el neo-primitivismo, derivado del antiguo arte del grabado popular ruso *lubok*, un claro ejemplo del sincretismo entre tradición y vanguardia. El *lubok* utilizaba la técnica de estampación en madera (a modo de xilografía), donde se retoman figuras procedentes del

bizantino y el folklore ruso para crear imágenes donde se integran la figura y el texto, creando narrativas de diversa índole: humorísticas, escenas bíblicas, fábulas con moraleja y escenarios de tinte político.

Texto e imagen. Del panfleto poético antibélico al eslogan publicitario

Hay una clara relación en el juego y la experimentación entre texto e imagen en ciertos movimientos de vanguardia europea, algunos ejemplos se encuentran en el futurismo italiano, el surrealismo y el movimiento dadá. Sin embargo, en la producción gráfica rusa se vuelve un elemento recurrente y pueden hallarse numerosos ejemplos en sus carteles, folletos y revistas, como el caso de los agudos y pícaros carteles y volantes gráficos de Kazimir Malevich de la época de la Primera Guerra Mundial (1914), en la que participó Rusia y donde tuvo devastadoras pérdidas antes de la Revolución de Octubre de 1917. Otro ejemplo son los carteles y volantes de OKNA ROSTa, creados por Vladimir Mayakovsky durante la Guerra Civil en Rusia (1918-1921), quien además de impresiones de imágenes en estencil, escribía refranes burlones sobre la Antanta, el imperialismo mundial y los burgueses, levantando el ánimo al soldado “rojo”, al proletario y al campesino, durante la lucha para defender a su nuevo país, el régimen socialista y los *soviets* del capitalismo y sus fuerzas armadas (Figura 3).



Figura 3. Vladimir Mayakovsky, autor de la imagen y el texto. OKNA ROSTa (Ventana satírica de la Dirección de Educación Política). Plantillas-esténcil, impresión en papel (1921) (Fotografía I. Akhmadeeva).

El uso del texto en estas piezas obedece a tres motivos: el primero es su función comunicante, el segundo es el uso del texto desde su carácter gráfico, es decir, a manera de imagen; finalmente, como reflejo del sistema de pensamiento imperante y la búsqueda o contribución de los artistas por crear nuevos órdenes, no sólo visuales sino también sociales. Es preciso señalar que la idea para reformular el “orden” del texto proviene de corrientes, tales como la poesía visual de Stephan Mallarmé y los caligramas de Guillaume Apollinaire, aunque ellos proponen deshacer el orden de las palabras y con ello el ritmo de la lectura tradicional para explorar el carácter gráfico del texto. Su trabajo presenta una clara confrontación a las estrictas reglas de escritura de poesía, así como a los cánones de la academia en cuanto a los modos de producción de imagen, actitud que refleja los cambios que atravesaba la estructura social y política europea. El caos (que en este caso se manifiesta en el uso del texto como elemento de la plástica) comienza a valorarse como fuente de nuevos órdenes y apertura a la creatividad.

Lo anterior se manifiesta, también, en las publicaciones y proyectos editoriales de cubo-futuristas rusos, donde se puede observar una de las líneas que conducirá hacia la aparición del libro-arte, a través del rompimiento con el alineado estandarizado que debía seguir el texto (propuesta que se retoma de los futuristas italianos) o el uso de materiales reciclables y perecederos, lo que disminuye el costo económico de su producción y aumenta su originalidad, accesibilidad y distribución. Estos libros fueron recientemente vistos en México en la retrospectiva titulada “Vanguardia rusa. El vértigo del futuro”, en el Museo del Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México (2015-2016).

También merecen ser mencionados los carteles de propaganda socialista y de publicidad de la industria soviética, en los cuales los eslógan-comandos de V. Mayakovsky reafirman el lenguaje de montaje foto-tipográfico de A. Rodchenko y son difíciles de olvidar.

Con todo, se ha decidido que será la figura de El Lissitzky (Lázar Márkovich Lisitsky, 1890-1941), la analizada en detalle, dado que fue el fundador de las bases del diseño contemporáneo y editorial, y quien lleva el libro cubo-futurista al siguiente nivel, hacia la edición masiva de un libro-objeto como *Un Todo-La Simbiosis entre Forma, Imagen, Texto y Mensaje*, sentando algunas de las bases más sólidas y concisas en el futuro libro-arte.

El Lissitzky no dejó mucho trabajo teórico, pues su tarea se centró en generar un arte público, utilitario, democrático y accesible a las masas. Fue

una persona de suma importancia, con gran capacidad para generar proyectos de propaganda para la Unión Soviética, así como para proyectar nuevas ideas soviéticas en el extranjero. Su meta no consistió en reproducir formas tradicionales sino en crear nuevas; no es la búsqueda por plasmar formas y situaciones en un plano, sino transformarlas en el tiempo y el espacio, debido a su formación de arquitecto. El artista, como Lissitzky, dejó de ser un presentador de la realidad para convertirse en el constructor de un nuevo universo, productor de un nuevo arte utilitario que parte de ideas científicas.

En 1927, en la revista *Impresión*, se publicó un artículo de Sophie Küpers, esposa de Lissitzky, editado por el Departamento de Exposiciones de Gráfica Industrial en Moscú. Lo que más detalló fue la producción del libro de V. Mayakovsky: *Dlya Golosa (Por la voz)*, construido e ideado por El Lissitzky en Berlín en 1923. Se trató esencialmente de un manifiesto:

[...] El trabajo más consciente en los materiales de composición tipográfica y libros en general lo ha realizado hace años Lissitzky, fascinado por la maquinaria de alta capacidad de producción extranjera. Su libro de poemas de Maiakovski es la primera experiencia para crear un complejo arquitectónico de un conjunto de cubiertas, registros, páginas individuales y su contenido poético. Todos los elementos de la impresión, el tamaño de las letras, su relación y proporciones, tamaño de las páginas, la proporción de superficie saturada con el espacio vacío, la intersección de colores, todas las oportunidades que ofrece la máquina de imprenta, aquí se utilizaron y se fusionaron en una sola pieza dando la cara nueva a un libro [...]

Reafirmando unas décadas después la postura de Lazar Lissitzky, citamos al poeta y artista mexicano Ulises Carrión (1941-1989), autor del libro de cabecera de los hacedores de libro-arte, *El arte nuevo de hacer libros*: “[...] en el viejo arte, todos los libros son leídos de la misma manera. En el nuevo arte, cada libro requiere una lectura diferente”⁹ (Carrión, 2016).

9 *El arte nuevo de hacer libros* es un libro que reúne por vez primera los textos que Ulises Carrión escribió sobre la literatura. Crítica fundamental a la literatura que devino en un viraje total de la escritura hacia las artes visuales y sonoras, los libros de artista, el performance y el post-art.

Conclusiones

La vanguardia ruso-soviética es un conjunto de corrientes plástico-poéticas que tenían al principio cierta influencia de los movimientos artísticos de la vanguardia europea, pero su papel en el arte fue destinado a ser único y distinto, con la tarea específica de apoyar al nuevo régimen. Fue una revolución dentro de la Revolución.

Respecto a proyectos editoriales y sólo al inicio, antes de 1917, producen un sincretismo entre vanguardias europeas, cultura rusa tradicional y el nuevo orden socio-cultural del exterior e interior del país durante la Primera Guerra Mundial.

A partir de entonces, y después de 1918, se crea un arte nuevo único, que amalgama los postulados del arte de la modernidad, la ciencia y tecnología aplicados, así como los elementos provenientes del contexto soviético, dando su apoyo y sirviendo como soporte incondicional al régimen de un país en construcción y crecimiento, a la par que reformando toda la educación artística.

La importancia de la producción editorial, gráfica y de libros producidos durante este periodo se localiza en tres ámbitos: *artístico, técnico e histórico*.

- *Artístico*, en tanto la vanguardia rusa ha sido capaz de recuperar e integrar elementos y figuras provenientes de la tradición y el folklore a los postulados y formas que plantean los movimientos de vanguardia, haciendo el nuevo arte revolucionario propio para sus corrientes: cubo-futurismo con sus derivados, neo-primitivismo y posteriormente constructivismo.
- *Técnico*, al utilizar los medios que ofrece la modernidad para producir sus piezas sin olvidar los procesos tratados con bases sólidas y ciencia con tecnología aplicada, lo cual se manifestaba desde 1918 en la impresión poligráfica, diseño editorial, fotomontaje y la tipografía sencilla.
- *Histórico*, porque a través de las piezas elaboradas en este periodo es posible “rastrear” los acontecimientos sociales y políticos que dieron forma a la Rusia post-zarista y después al proceso de construcción de la URSS.

Retomando a Pablo Fernández Christlieb (2003), quien entiende todos los objetos creados por una sociedad como resultado de los órdenes simbólicos que la rigen, podemos decir que los proyectos editoriales de vanguardia rusa son, en efecto, una guía que permite realizar un recorrido a través de los acontecimientos que marcaron su historia en las primeras décadas del siglo xx. Es decir, son resultado de un contexto específico y así se vuelven representativas de su entorno social, político y económico, dado que a raíz de ellas es posible conocer las condiciones que definen la situación de un país, su sistema de pensamiento y producción simbólica.

Por último, en cuanto a la relación entre los proyectos editoriales y el libro-arte, se identifica una serie de valores o rasgos característicos entre ambos, que los conectan y a partir de los cuales se sitúan dentro de sus antecedentes de mayor relevancia. Tales rasgos son:

- El formato Codex, que es la estructura estandarizada del libro, utilizado tanto en el libro-arte como en las revistas de vanguardia.
- El uso de texto como parte de la imagen, es decir, como elemento de una narrativa poética esencialmente visual.
- La poesía visual, que implica la deconstrucción de la estructura lineal del texto y de los ritmos de lectura para crear otros nuevos.
- La propuesta de distintos ritmos de lectura, que no responden a los órdenes establecidos en la literatura o poesía.
- La experimentación en términos de diseño y estructura de panfletos y revistas, como se aprecia en los trabajos de El Lissitzky y Alexander Rodchenko, que contiene distintos contenidos en forma de pliegues, desdoblamientos y páginas extendidas.
- El sentido democrático de sus piezas, que persigue el alcance de un gran público.

Con base en todo lo anterior, podemos inferir que la relación entre los proyectos editoriales de vanguardias ruso-soviéticas se encuentra en el aspecto formal (de la forma), en el uso de técnicas de reproducción o ediciones gráficas, desde estampa hasta poligrafía industrial, así como en las aproximaciones que sus artistas dan a los elementos “tradicionales” que pueden hallarse en el libro común, tales como el formato de Codex, el uso de los signos alfabéticos, la relación texto-imagen, los procesos de cons-

trucción de texto, los distintos ritmos de lecturas y el interés compartido por hacer llegar sus contenidos a ámbitos fuera de los circuitos artísticos. De esta manera, tales proyectos editoriales se colocan como uno de los antecedentes de mayor relevancia en el camino que conduce, unas décadas después, a la aparición del libro-arte como género.

Referencias bibliográficas

- Barooshian, V. (1974): *Russian cubo-futurism 1910-1930: A study in Avant-Gardism*. The Hague, París: Mouton.
- Carrión, U. (2016). *El arte nuevo de hacer libros*. México: Editorial Tumbona, segunda edición.
- Crespo, B. (2010). El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte. *Arte, individuo y sociedad*, 22(1): 9-26.
- Fernández, P. (2003). *Los objetos y esas cosas*. México: Ed. El Financiero.
- Juanes, J. (2015). Vanguardias ruso-soviéticas. Revolución en la revolución. México, pp. 12-19.
- Lissitzky, El. *En Maler. Architekt. Typograf. Fotograf.* Dresden (1980).
- Lissitzky-Kuppers, S. (1967). *El-Lissitzky. Dresden, Verlag der Kunst.* Germany.
- Philpott, C. (1982). Books Bookworks Book Objects Artists' Books. *Artforum*, 20, 9: 77-79.



La transubstanciación. El *performance* en el *performance*. Un abordaje a La perforMANcena “North America Cholesterol Free Trade Agreement” (1999) de César Martínez Silva

María Luisa González Aguilera¹

Introducción

El presente trabajo proviene de la inquietud de contribuir a realizar estudios sobre el arte del *performance* en México, un arte que ha venido siendo marginal, pero que, sin embargo, ha cobrado cada vez más importancia.² Los estudios de *performance*, como todo estudio

-
- 1 Psicoanalista y doctora en Filosofía. Investiga en el campo de la filosofía del arte y psicoanálisis y arte. Realizó una estancia posdoctoral en el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (2015-2017), en el que llevó a cabo la investigación “In-corpor-arte. Las perforMANcenas de César Martínez Silva”. Se desempeña como psicoanalista y docente en el ITESO, Espacio Psicoanalítico y Círculo Psicoanalítico, así como en la consulta clínica.
 - 2 Algunos de los textos y estudios críticos realizados son los siguientes: *Con el cuerpo por delante* (libro editado por Ex-Teresa Arte Actual sobre los festivales de *performance* que ahí se han realizado); “Rosa Chillante” de la artista Mónica Mayer; “*Performance* en Latinoamérica” de la investigadora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli; “La historia del *performance* en México” de Josefina Alcázar y Fernando Fuentes; *Ensayos del Colegio de Michoacán* de Antonio Prieto; y las tesis de las artistas Andrea Ferreyra y Dulce

crítico de arte, requieren ser abordados considerando su anclaje histórico, así como las estrategias estéticas empleadas y los propósitos que mueven al artista a la creación de la obra. Al respecto, Lorena Wolfer (2005) puntualiza: “En general, cuando hablamos de performance es deseable hacerlo desde una visión histórica y crítica, pero también es necesario reconocer que, como cualquier otra disciplina artística, el performance se compone de las más diversas e incluso contradictorias tendencias”.

Su instrumento principal es el cuerpo. A partir de éste, “el artista extrae o toma acciones, imágenes y objetos cotidianos del ambiente y los reconstruye al lado de otros en atmósferas o espacios diferentes con el fin de alterar su significado inicial, o sólo para transformarlos en metáfora de alguna idea, desligada ya de su procedencia original” (Wolfer, 2005). Por ello, todos los elementos que componen un *performance* aparecen formando una amalgama que los dota, por mediación de la estrategia estética, de un nuevo significado. De esta forma, se configura una representación estética dueña de un lenguaje propio.

Así, el artista del *performance* “puede valerse del acto de comer como crítica al consumismo, de la extracción de sangre como muestra de la fragilidad del cuerpo, del acto de limpiar y planchar para simbolizar la opresión de las mujeres, o del lavado de un cuerpo a modo de paráfrasis de una limpieza espiritual” (Wolfer, 2005). El elemento distintivo es que produce con ello una dislocación simbólica que genera nuevos significados para las acciones ordinarias o los objetos comunes.

El objetivo que nos proponemos en este trabajo es mostrar, a través del abordaje de la obra de un autor –César Martínez Silva–, el proceso de generación de nuevo significado, al tomar acciones de *performances* rituales y transformarlos en *performance* artístico. Más específicamente cómo el artista se vale del acto de comer (pues se trata de una perforMANcena) para hacer una crítica al consumismo, valiéndose de la resignificación de la transubstanciación religiosa. Para ello, partimos de exponer, en forma breve y muy resumida, lo que caracteriza al *performance* y su emergencia y trayectoria en México como contexto de la obra; continuamos con la exposición del *performance* a analizar; enseguida, presentamos la conceptualización de la transubstanciación y el concepto de conducta restaurada para explicar lo que denominamos “el *performance* en el *performance*”; para terminar con algunas conclusiones.

María de Alvarado (Wolfer, L. (2005). *Construyendo mitos: el performance en México*. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=11444>. Consultado en noviembre de 2017).

Performance: generalidades y contexto de su surgimiento en México

Es en los años setenta cuando el performance alcanza su consolidación como un género de características propias, donde el performer (el ejecutante) comunica sus ideas por medio de la acción y manipulación simbólica de objetos, narración literaria, poesía, teatro, música, danza, arquitectura, utilería, escenografía, diapositivas, video, cine, computación, pintura, etcétera. Medios múltiples según la necesidad de lo que el artista pretenda comunicar o decir, como una rebeldía ante las limitaciones de las artes tradicionales.

Melquiades Herrera.

Lorena Wolfer (2005) considera que el *performance* en México ha ido adquiriendo la importancia y altura que éste tiene a nivel mundial, comparado con otros formatos artísticos ya consolidados, a pesar de los altibajos que ha sufrido a lo largo de su historia. Según el artista Víctor Muñoz (2001, citado en Wolfer, 2007), ya no es necesario generar estrategias para ofrecer al *performance* mayor valor, situándolo en oposición directa a las artes establecidas, pues ya se ha ganado un lugar propio. Al respecto, dice: “En el plano internacional, el *performance* ha dejado de ser, en las últimas dos décadas, un género de ocasión, de realización esporádica y circunstancial.

El *performance*, desde una acepción académica, constituye el objeto de análisis de los estudios de *performance*, los cuales pueden ser culturales o artísticos. Con frecuencia, los segundos abrevan de los primeros, los cuales pueden constituir su materia prima y punto de partida, ya que, históricamente, los *performances* culturales anteceden a los artísticos. En otro plano, *performance* es también un lente metodológico que nos posibilita analizar eventos como *performances* (Taylor, 2011).

Aunque por definición es político y efímero, el *performance*, sin embargo, no es sólo el acto vanguardista efímero, sino un acto de transferencia que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas o comportamientos reiterados, ya que funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner llama “conducta restaurada”, ya que, de acuerdo a la raíz etimológica francesa *parfournir*, *performance* significa “completar”

o “realizar de manera exhaustiva” (Taylor, 2011: 13 y 21). Desde esta perspectiva, lo profundo, genuino o individual de una cultura es revelado en los *performances*.

La práctica del *performance* en Latinoamérica no es una invención localizada en los sesenta ni surge con las vanguardias artísticas, sino que se puede rastrear en culturas que nos preceden si sabemos reconocer sus *performances* como actos de transmisión de memoria e identidad (Taylor, 2011: 404). Las estrategias performáticas³ están profundamente enraizadas en América desde sus orígenes; por ejemplo, los aztecas, mayas e incas, entre muchos otros grupos indígenas, contaban con prácticas como el canto y el baile para transmitir sus historias (Taylor, 2011: 24).

En Latinoamérica, donde el término no tiene equivalente en español y en portugués, *performance* tradicionalmente se ha usado en las artes, especialmente para referirse al “arte del performance” o “arte de acción”, está comenzando a emplearse para estudiar dramas sociales y prácticas corporales. Se refiere al arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos en relación con los teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. En esta apuesta estética, el artista sólo necesita de su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se ve interpelado, a veces de manera involuntaria o inesperada, a veces de forma coparticipativa (Taylor, 2001: 7-8).

En México, según la genealogía que hace Maris Bustamante, importante pionera del *performance* en nuestro país, las primeras manifestaciones de éste ocurrieron desde 1920, a partir del movimiento estridentista de Manuel Maples Arce, con su *Manifiesto contra el modernismo*, y más tarde, con el *Primer Manifiesto Treintatreintista*, emergido en 1928 con el propósito de hacer una crítica a la academia artística, al que le sucedió, años después, en 1961, el grupo de “Los Hartos”, que se mantendría activo por varios años, encabezado por Mathias Goeritz (Alcázar y Fuentes, 2005). Más tarde, Felipe Ehrenberg comienza a desplegar acciones y *happenings* en diversos foros, como la Galería de la Ciudad de México. Alcázar y Fuentes consideran que “Aunque en un principio muchos hacían performance sin saberlo, pues no lo nombraban así, para fines de los sesenta el término empezaba ya a circular. (Alcázar y Fuentes, 2005: 8).

3 En *Estudios avanzados de performance*, Taylor (2011) propone nombrar a estas prácticas como *performáticas*, por poner el énfasis en el acto y para diferenciarlas del francés *performance* y de las prácticas asociadas a actos y efectos de la discursividad, nombrados como *performativas*.

Lorena Wolfer considera que las referencias más inmediatas del *performance* mexicano se refieren a los trabajos de dos de sus más notables precursores, Marcos Kurtycz y Melquiades Herrera, quienes fallecieron recientemente. Asienta lo anterior en las aseveraciones del crítico de arte Juan Acha, quien escribió que “el verdadero representante de los *performances* fue Marcus Kurysze” (Acha, 1993, citado en Wolfer, 2007). Kurtycz (1934-1996), de origen polaco, vivió en la Ciudad de México a partir de la década de los setenta. Llevó a cabo acciones artísticas y numerosas obras en espacios públicos urbanos y museos con una vocación ritual y simbólica. Melquiades Herrera (1949-2003) realizó trabajos que echaban mano de la tradición de los merolicos.

Desde la perspectiva de Alcázar y Fuentes (2005), en los sesenta y setenta emergió y se constituyó el arte acción, cuyo principal pionero fue Alejandro Jodorowsky con sus “Efímeros pánicos”. La principal característica de estas acciones era vivenciar un tiempo continuo en el que los acontecimientos pasados y presentes estuvieran en eufórica mezcla. En los ochenta fue desarrollándose un movimiento artístico, cuyo interés se centró en fusionar arte y vida, y en privilegiar la idea y el proceso de creación (arte procesual) sobre el objeto, así como en abreviar las diversas manifestaciones de la cultura popular. Según lo apuntan Alcázar y Fuentes (2005: 3-4): “todas estas manifestaciones artísticas rebeldes, lúdicas, irreverentes y anárquicas anunciaban ya el surgimiento del *performance* en México”.

La llamada “Generación de los grupos” que se formó en la década de los setenta, fue un parteaguas en la historia del arte en México, y particularmente en la historia del *performance*. Emergieron en el contexto de los trabajos colectivos desarrollados alrededor del movimiento estudiantil del 68. A finales de los setenta eran conglomerados de artistas que se organizaron fuera de las academias y del arte oficial; abandonaron los museos y se apartaron de la academia para apropiarse de las calles y los foros abiertos. Todos estos grupos eran multidisciplinarios: escritores, poetas, fotógrafos y artistas visuales, en su mayoría estudiantes o egresados de las escuelas de San Carlos y La Esmeralda. Entre los colectivos formados en esta década sobresale el “No-grupo”, colectivo al que César Martínez Silva fue cercano.

Según Wolfer (2007), dos grupos de *performance* –hoy desaparecidos– marcaron el horizonte del *performance* a partir de provocadoras acciones que echaban mano de recursos o elementos que iban desde la violencia explícita hasta el uso de vísceras, sangre y residuos mortuorios. Estos dos grupos fueron: “El Sindicato del Terror” y “Semefo”. El primero surgió en 1987, encabezado

por Roberto Escobar, como “un concepto muy casero, muy ‘vamos a jugar a espantarlos, vamos a hacer las cosas más grotescas, las más torcidas. Y nos vamos a divertir mucho” (Alvarado, 2000, citada en Wolfer, 2007). “Semefo” surgió en 1990, en el espacio alternativo “La Quiñonera”. Lo conformaron Arturo Angulo, Omar González, Carlos López, Juan Luis Díaz, Teresa Margolles y Mónica Salcido. A diferencia de las obras del “Sindicato del Terror”, los *performances* de “Semefo” empleaban los cuerpos de humanos y animales después de haber sido violentados.

Es importante puntualizar la presencia de mujeres artistas en el *performance*. Las propuestas de algunas de ellas han trabajado centralmente con el tema del cuerpo, y han jugado un importante papel para dotar a éste, en especial al cuerpo femenino, de nuevas significaciones e interpretaciones. Al respecto, es sobresaliente el colectivo formado por Mónica Mayer y Maris Bustamante, “Polvo de Gallina negra”, formado con la finalidad de “crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal, basadas en una perspectiva feminista y con miras a ir transformando el mundo visual para así alterar la realidad” (Mayer, 1998, citada en Wolfer, 2007).

Otro colectivo fue “Caja Dos ArteNativo”. Funcionó como un laboratorio de artistas de diferentes áreas que se reunían para discutir, reflexionar y planear trabajos de *performance*. Organizaron ciclos de *performance* de mujeres como “Textos insanos Actos antinaturales”, evento realizado en 1998 en el que participaron, entre otras, Mónica Braun, Ana Patricia Huerta, La Congelada de Uva, Niña Yhared 1814, Elsa Torres Garza y Lorena Méndez. También organizó presentaciones que combinaban géneros artísticos, por ejemplo, “Concupiscencia, ciclo de arte erótico en miniatura” y exhibición de videos de arte en 1998. Los artistas involucrados en este evento fueron, entre otros, Benjamín Torres, Lorena Méndez, Eleazar Ordaz, Mariana Gálvez y César Martínez (Alcázar y Fuentes, 2005).

En el interés de que las producciones y documentaciones generadas alrededor del arte del *performance* no se pierdan, Mónica Mayer ha creado, junto con su esposo Víctor Lerma, el centro documental “Pinto mi raya”, una galería y centro de documentación donde recopila información relacionada con el *performance* y otras artes. Este centro documental ha sido fuente importante para investigaciones y estudios del arte del *performance*.

Según Alcázar y Fuentes (2005), el contexto y las circunstancias en que se desarrolla el *performance* en México han cambiado mucho hoy con relación a los años setenta. Ahora hay una intensa actividad de talleres de *performance*

impartidos por artistas consolidados como Lorena Wolffer, Maris Bustamante, César Martínez, entre otros. A los artistas egresados de estos talleres se les conoce como la “Generación T”.

Lo presentado en este breve resumen no incluye toda la riqueza y variedad del arte del *performance* en México, sólo anotamos aquí los que se han considerado sus principales referentes, artistas y colectivos que, con su trabajo, han venido dando forma a algunas de las tendencias más marcadas en el ámbito mexicano.

Nos queda puntualizar, en atención a nuestro propósito, que en sus comienzos en el *performance* mexicano, Martínez abrevó de las enseñanzas de los accionistas vieneses, de los primeros *performers* mexicanos, como fueron Maris Bustamante y Felipe Ehrenberg, y más contemporáneamente ha sido cercano a aquellos artistas como Guillermo Pérez-Peña, Ron Athey, Bob Flanagan, entre otros, en los que la sangre y el dolor, lo sacrificial y la redención, han formado parte de sus propuestas estéticas. “Los performances de estos artistas trabajan con la transubstanciación al hacer de su sangre y dolor signo que comunica” (Martínez, 2010: 121). Abordaremos ahora el *performance* que será centro de nuestro trabajo.

La perforMANcena

*Tomad y comed, todos de él, porque este cuerpo es la deuda de la sangre,
la sangre del cadáver, el cada ver de todos los días,
el cada ver de todos los mexicanos. Sangre de la nueva alianza
y etérea, que será derramada por el libre tránsito económico
y por todos los gobernadores para el perdón de los pecados.*

César Martínez

El tema de la transubstanciación forma parte esencial de las perforMANcenas de César Martínez Silva (1962), al tomar actos, discursos y objetos venidos de prácticas rituales religiosas vinculadas a la transformación de la materia y generar con ello nuevas significaciones. Las perforMANcenas son acciones que juegan con las palabras *performance*, cena, y MAN, dando lugar a la idea de que en esta acción se lleva a cabo una cena, donde el objeto a consumir es una escultura comestible en forma de hombre. Para Martínez, las perforMANcenas tienen su propia historia. Sus antecedentes comienzan a configurarse

con sus experiencias con los rituales teofágicos de su infancia, en los que la experiencia de comer y beber el cuerpo y la sangre de Cristo en el ritual de la comunión, le inquietaban.

Su infancia transcurrió, relata, entre costumbres y formas de nombrar las cosas que lo inquietaban y dejaban su impronta. “Comer pan de muerto” o echarse un “taco de ojo” eran acciones que le recorrían las papilas gustativas con cierta aversión y posterior atracción, al caer en cuenta de su sentido metafórico. En sus textos nos dice: “las sugerencias provocadas por los insólitos panes de muerto y los ‘banquetes macabros’ de calaveras de azúcar, durante la celebración del día de muertos en México, fueron [...] aspectos que me motivaron a la creación de este evento [las perforMANcenas]” (Martínez, s/f b: 1).

En esta genealogía, cercano a su filiación con las artes visuales, Martínez nos relata cómo lo impresionó la obra del artista italiano G. Arcimboldo, que pasó a la historia por sus cuadros en los que hace figuras humanas formadas con alimentos. Nos dice: “La pintura del artista italiano Giuseppe Arcimboldo (1530-1593) resultó ser también una importante fuente de inspiración. Esos magníficos retratos-platillo, me hicieron pensar que, por fin, podíamos saborear una obra no sólo a través de nuestras pupilas visuales sino también a través de nuestras papilas gustativas. Había llegado el momento de digerir entonces, un verdadero artístico platillo” (Martínez, s/f b: 1).

En una retrospectiva de estas acciones, encontramos que en la genealogía de las perforMANcenas se haya una combinación de elementos en los que el canibalismo como metáfora es la constante. Comer simbólicamente al otro o algo del otro, ya sea para incorporar sus rasgos o aptitudes valiosas, o para realizar su destrucción y posterior metabolización, es tomado por Martínez como un elemento de gran fuerza en su estrategia estética.⁴ En esta línea, la recuperación de la enseñanza de los rituales teofágicos como la comunión cristiana, los *performances* rituales aztecas relativos a la antropofagia simbólica y los grabados de Theodor de Bry en las que se muestra el canibalismo en la “América imaginada”, dieron el contexto para la creación del concepto de las perforMANcenas.⁵

4 En un trabajo anterior titulado “Las perforMANcenas de César Martínez Silva. Una antropofagia simbólica” (trabajo presentado en el Primer Coloquio Aproximaciones Interpretativas Multidisciplinarias en torno al Arte y la Cultura), desarrollo el tema del canibalismo simbólico presente en la articulación conceptual de las perforMANcenas, así como su cercanía con las propuestas del “Manifiesto antropófago” del brasileño Oswald de Andrade y los estudios poscoloniales que cuestionan la división de los mundos.

5 Martínez se sitúa, con ello, en la línea que postula Taylor (2011) para la relación entre los *performances*

Al revisar su obra y la documentación de ésta, observamos que, antes de que se hiciera patente el componente del “canibalismo inconsciente” actualizado en ellas, las huellas que los rituales teofágicos católicos le dejaron tempranamente son aún más importantes en la inclusión de este elemento, quizá por ser más recientes en su historia. En su biografía, Martínez nos dice: “El ritual teofágico de purificación católica de devorar la carne y la sangre de Cristo me dejó muy impresionado y estupefacto desde muy pequeño” (Martínez, s/f a). Más tarde, en textos introductorios a las perforMANcenas, precisará lo siguiente: “Aprovechando los ritos teofágicos de la comunión cristiana, y los sacrificios aztecas se conceptualizó y diseñó un discurso entre político y religioso que antecedió ahora, a un cuerpo humano entero comestible sabor durazno, color piel, y con corazón de melón” (Martínez s/f b). A ello, el artista sumó la discursividad del “existencialismo ranchero de algunos corridos mexicanos, y los declives amorosos de los boleros de los 50” (Martínez s/f b: 3).

La perforMANcena “North America Cholesterol Free Trade Agreement” (1999), en la que Martínez realiza una escultura de gelatina presentada en el Museo de Arte Carrillo Gil, dentro de la muestra “Transgresiones al cuerpo”, presentado después en una versión variada en la Temporada de *performance* latino, “Corpus Delecti, Sex, Food & Body Politics” en el ICA LIVE ARTS, Institute of Contemporary Arts en Londres, Inglaterra, con la curaduría de Coco Fusco, muestra muy claramente el empleo del concepto de transubstanciación y su utilidad para comunicar y generar nuevas significaciones con la rememoración y empleo de rituales teofágicos.

artísticos y los *performances* rituales. Por otro lado, los grabados realizados por Theodor de Bry sobre la América canibal, a pesar de que él mismo no comulgara con la visión del indio salvaje, han pasado a la historia como la representación visual del eurocentrismo hegemónico. Fueron los primeros en presentar en el Viejo Mundo las modalidades antropofágicas de los indios de Suramérica (Pancorbo, 2008: 45).



Figuras 1, 2 y 3. Fotografías tomadas en la perforMANcena “North America Cholesterol Free Trade Agreement”. Disponibles en: http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_na_cholesterol.html. Consultado el 6 de mayo de 2017.

El relato documentado de esta perforMANcena es el siguiente:

El ritual fue conducido por un carnicero con apariencia de Jesucristo, con pelo largo y barba, que portaba debajo de un delantal ensangrentado y banda presidencial y una playera estampada con el sagrado corazón. El artista inició la acción subiendo las escaleras del edificio acompañado de campanadas y música religiosa, sacó de una bolsa de plástico estampada con la bandera de Canadá dos cuchillos y los enterró en un estrado. La acción simulaba una misa católica dictada en nombre de México, Canadá y los Estados Unidos. En ella se proclamaba la grandeza del dólar y del TLC, la sumisión de los fieles mexicanos ante sus gobernantes y las políticas de consumo que favorecen a Norteamérica (Arozqueta, 2006).

El discurso pronunciado por Martínez *rezaba* como sigue:

(De Pie)

En el nombre de México, Canadá y los Estados Unidos...

Viva el TLC

El TLC, que viene a salvarnos, esté con todos Ustedes.

Proclamemos la grandeza del dólar, se alegra mi

espíritu con este gran señor de todas las cosas,
nuestro salvador, porque ha mirado con humillación
a los esclavos de la economía redentora [...]

SENTADOS

ASÍ, aquí yace el cuerpo de Johny Idea, de América
Gelatina, exhibicionismo a la postre en este North
America Fat Free Trade Agreement, very wild
consumerism, costumed consumerismo [...]

DE PIE

Tomad y comed, todos de él,
porque este cuerpo es la deuda de la sangre,
la sangre del cadáver, el cada ver de todos los días,
el cada ver de todos los mexicanos.
Sangre de la nueva alianza y etérea,
que será derramada por el libre tránsito económico
y por todos los gobernadores para el perdón de los pecados.

CREDO

Creo en la medida de todas las cosas,
de todo lo visible y lo invisible,
creo en el Tratado de Libre Comer-se, the only option,
nacido de toda la corrupción de todos los siglos y centuries.
(Martínez, citado en Arozqueta, 2006: 13).

Como puede observarse, tanto en la puesta en forma de la perforMANcena como en su discurso de apertura y presentación, se encuentra el elemento al que aludimos: el empleo de la rememoración del ritual teofágico cristiano. El artista lo reedita, resignificando y apoyado en la fuerza metafórica de la incorporación y la transubstanciación para hacer una crítica del Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos de Norteamérica, Canadá y México.⁶ Martínez así lo expresa:

6 Un Tratado de Libre Comercio (TLC) es un acuerdo entre dos o más países cuyo objetivo principal es establecer reglas comunes para normar la relación comercial entre ellos. Un TLC busca crear una zona de libre comercio entre los países que son parte del mismo. Los TLC son instrumentos bilaterales o multilaterales de política exterior que los países utilizan para consolidar y ampliar el acceso de sus productos y

El cuerpo de gelatina comido y descuartizado adquiriría otra lectura sobre la realidad. Era presentado después de un discurso, connotado entre lo religioso y político y se utilizaba un atuendo de carnicero al que le cruzaba una franja tricolor como las que usan los presidentes mexicanos en sus informes de gobierno o tomas de posesiones. El cuerpo era entonces: el cuerpo del último indocumentado, el cuerpo de Johnny Idea, ‘The last illegal alien’, el cada-ver exquisito de todos los mexicanos, la carne de cañón de las neuroeconomías globafálicas, el cuerpo rico, el cuerpo descubierto de América” (Martínez s/f a: 3).

Pero, ¿en qué consiste la transubstanciación aludida? Veamos en lo que sigue una aproximación a este concepto y de qué manera es empleado por Martínez.

La transubstanciación

Para dilucidar el empleo que Martínez hace de la transubstanciación en su potencial generador de nuevos significados, veamos qué implica este concepto.

El término “transubstanciación es de procedencia religiosa y alude a un cambio de substancia, a una conversión. Designa la doctrina católica romana de la Eucaristía, definida por un canon del Concilio de Trento (El pan y el vino son el Cuerpo y la Sangre de Cristo), proveniente, a su vez, de la confirmación de la práctica de los primeros cristianos que sostienen la siguiente creencia: con la consagración del pan y del vino se opera el cambio de toda la substancia del pan en la substancia del cuerpo de Cristo y de toda la substancia del vino en la substancia de Su sangre.⁷ Esta acepción de transubstanciación se basa en la interpretación literal de lo que Cristo dijera en la llamada “Última Cena” con estas palabras:

eliminar barreras arancelarias y no arancelarias, así como establecer mecanismos de cooperación entre las partes contratantes. El objetivo principal de este tipo de acuerdos es liberalizar la totalidad de productos y servicios que se comercian entre las partes contratantes. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos78/tratado-libre-comercio-tlc/tratado-libre-comercio-tlc.shtml#ixzz4gLde0kGq>. En otro trabajo titulado “Una fagopolítica artística” (2017), mostramos cómo Martínez se vale de la incorporación para hacer una propuesta artística que cuestione los actos del Estado en materia de economía de consumo.

7 El Decimonono Concilio Ecuménico se inauguró en Trento el 13 de diciembre de 1545, y se clausuró allí el 4 de diciembre de 1563. Uno de los acuerdos es la aceptación de la transubstanciación. Disponible en: http://ec.aciprensa.com/wiki/Concilio_de_Trento. Consultado en mayo de 2017.

“Esto es mi cuerpo y mi sangre, comed y bebed todos de él” (Mateo XXVI:26-28). En el evangelio de Juan, aunque no se hace mención en los términos anteriores, sí se alude a que Jesús indica dar a comer su carne como alimento de vida eterna (Juan VI:51-58).⁸

De esta referencia no interesa resaltar el empleo que Martínez hace de la dimensión simbólica de dicho acto conmemorativo y la “antropofagia” que está implícita, sino más, fundamentalmente, la utilización que para elaborar su *performance*, hace de la transubstanciación presente en el ritual cristiano, en el sentido tanto de la conducta restaurada de R. Schechner, como de la transformación en sentido filosófico a la que alude Kazantzakis (puntualizados en lo que sigue).

La transubstanciación alude, entonces, a un cambio en la materia por una declaración y por una creencia. Martínez propone a los participantes en su *perforMANcena*, tomar el cuerpo ofrecido para su consumo, y por la acción artística en la que esta acción se enmarca, transformar ese cuerpo de gelatina en “proteína simbólica”, mediante la cual se adquiriera el mensaje artístico político que porta: una crítica a las prácticas “caníbales” de consumo propuestas por los Tratados de Libre Comercio.

Lo real material y lo simbólico que se entremezclan en la rememoración de este acto, suelen generar confusión. En su amplio estudio sobre las prácticas caníbales, Luis Pancorbo (2008) alude al hecho de que los indios caribes contestaban a los cuestionamientos hechos por los frailes a sus prácticas caníbales con el siguiente reclamo: “caníbales los cristianos, que ellos sí, dicen comer el cuerpo y la sangre de cristo”. Lo anterior era explicitado porque para los indios caribes, “la sangre era signo, y la carne, metonimia de comida”, precisa Pancorbo (2008: 60), y no requerían de una mediación derivada del cuerpo para tomarlo en su significado. Ellos no consideraban comer el cuerpo, sino lo que éste les significaba. Es decir, el acto de incorporar no era en sentido material, aunque hubiese un cuerpo material, sino en sentido metafórico. Eso es lo que se propone César Martínez en su *perforMANcena*: tomar el cuerpo material de gelatina en su sentido simbólico.

8 Tomados del Nuevo Testamento de La Sagrada Biblia. (1965). Traducida de la vulgata latina al español por Félix Torres Amat, Obispo de Astorga. Pgs. 1138, 1139 y 1210. Argentina: Ed. Sopena.

El concepto ampliado de transustanciación

Para entender el concepto en su acepción más ampliada, recurrimos al ámbito de la literatura con el escritor griego Nikos Kazantzakis, que propone una significación filosófica del concepto. Según Rivera (2012), Kazantzakis hace una reinterpretación del concepto y extrapola los alcances de esta noción desde su marco teológico, originariamente cristiano, hacia la totalidad de la actividad humana. Kazantzakis considera que nos relacionamos con los otros y con el mundo, entramando cinco niveles de interacción: el personal, el racial, el humano, el cosmológico y el teológico, y ninguno de estos niveles existe por sí mismo sino sólo como la “substancialización” subjetiva de relaciones, respectivamente, del cuerpo con su actividad subjetiva, del “yo” con el “otro”, de todos los seres autoconscientes, de los seres autoconscientes con el “mundo” y, finalmente, de todas las interacciones posibles (Rivera, 2012: 3-5).

Se entiende, así, que para el autor de *Sorba el griego*, en el marco de la interacción de estos cinco niveles, toda acción puede considerarse como una “materialización” o como una “espiritualización”. La primera es toda acción que parte de una relación superior (ej. humana), teniendo por finalidad beneficiar una relación inferior (ej. personal), en tanto que con la segunda se considera a toda acción que parte de la afección de una relación inferior (ej. racial) en beneficio de otra superior (ej. teológica). De manera más precisa, en la escritura kazantzakiana, la espiritualización tal como la define su autor, es lo que se entiende por “transustanciación”.

De lo anterior derivamos que la transustanciación correspondería, partiendo de la propuesta de Kazantzakis, a una espiritualización de la materia, que en términos propios a la creación artística, sería una sublimación, es decir, lo material se simboliza.

En Kazantzakis, por tanto, la transustanciación es una noción central para la comprensión de las distintas culturas, pues engloba las posibles interacciones humanas. Aunque alude, como ya apuntamos, a un origen teológico, para este autor es precisa una concepción más abstracta desde la filosofía, en tanto que el concepto, tal y como él lo emplea, hace referencia a todas las posibles combinaciones de interacción entre los distintos niveles. Lo que en el ámbito religioso es a nivel de la divinización de los objetos por vía de una consagración, en Kazantzakis es a nivel de las interacciones humanas en sus distintas dimensiones (Rivera, 2012: 3).

En el ámbito que aquí nos ocupa, el del arte del *performance* presente en la conformación de las perforMANcenas de Martínez, la transubstanciación también se seculariza. Ésta es sacada de su contexto meramente religioso, conservando, sin embargo, su fuerza transformativa y metafórica para dar a la creación artística y a los temas de la vida política y cotidiana, abordados en sus *performances*, un alto valor, así como también, de acuerdo a la propuesta de Kazantzakis, por vía de la interacción humana muy presente como característica distintiva en los *performances*.

El *performance* en el *performance*. La conducta restaurada de R. Schechner

La fuerza transformativa de un acto rememorado y resignificado, como son, en el caso que nos ocupa, los rituales teofágicos presentes en la transubstanciación, está basada, según lo plantea R. Schechner (2011), en la cercanía y contigüidad que tienen el *performance* ritual y el *performance* estético. Al respecto, nos dice que el *performance* ritual, al que de alguna manera es cercano el *performance* estético, tiene un propósito claramente transformativo: realizar un conjunto de acciones que tienen como finalidad la transformación eficaz del estatus de los individuos; en el *performance* estético, en cambio, la transformación no es necesariamente su pretensión, pues está centrado más en buscar provocar al espectador de manera temporal, con el propósito de generar una reflexión sobre lo vivido sin que éste cambie su posición ni su rol en la estructura social, sin embargo, éste puede cambiar como efecto de la reflexión misma. Esto supone entender que “el *performance* no es un espejo pasivo de los cambios sociales, sino una parte del complicado proceso de regeneración que produce el cambio [...] ya que permite un encuentro intersubjetivo potencialmente reflexivo y transformador” (Schechner, 2011).⁹

Los artistas, plantea Schechner (2011: 36), para conformar la conducta restaurada que conforma sus *performances*, “entran en contacto con las secuencias de conducta de las que parten [en el caso que estudiamos, los rituales teofágicos], las recobran, recuerdan, o, incluso, las inventan” y luego –en su

9 Vemos en ello una coincidencia con lo planteado por Kazantzakis, en el sentido de que el encuentro intersubjetivo generado puede ser potencialmente transformador, tanto de la interacción misma como de su significado.

creación– vuelven a ellas y conforman la representación según los parámetros inherentes a la secuencia de conducta que han tomado, y que ya se han apropiado coexistiendo con ella.

En los *performances* de Martínez, localizamos fragmentos de *performances* rituales y sacrificiales, que toman en su argumento, sentido y fuerza comunicativa para generar nuevos sentidos.¹⁰ Encontramos en su estética, tal como lo plantea Schechner, una pretensión de transformación del estado de los participantes, tanto por invitar a la rememoración de un ritual con poder simbolizante, como por suscitar una reflexión de los temas implicados en el *performance*.

Cercano a M. Journiac, para quien el cuerpo “no se encuentra a sí mismo si no es a través de los rituales en tanto que medios para interrogar, revelar y denunciar la situación del cuerpo como ‘carne socializada’” (Martínez, 2010: 120), Martínez recrea los rituales antropofágicos y teofágicos también para cuestionar el consenso en la territorialización del cuerpo. En este sentido, como Schechner lo indica, ritual y *performance* estético, eficacia simbólica y entretenimiento, no se separan y forman una unidad indiferenciada.

Como un claro antecedente de las perforMANcenas en el empleo de la transubstanciación como es definida en el ámbito religioso, reinterpretado, sin embargo, estéticamente, está la obra *Messe pour un corps* de M. Journiac (1969), el cual fue, según Martínez, “uno de los primeros rituales, verdadero alegato en defensa de los marginados sociales y obra sin duda paradigmática en la historia del arte corporal” (p.20). Este *performance* se celebró el 6 de noviembre de 1969 en la galería Daniel Templon de París. Journiac, a través de la recreación del ritual teofágico de la transubstanciación, ofreció hostias cocinadas con su sangre a todos los asistentes. Martínez apunta que, “además de exaltar la materialidad y, a la vez, la transubstanciación del cuerpo, el artista buscó explorar la soledad humana a través de la comunión/comunicación absoluta y trascendente de los ‘fieles’ del acto artístico (p.120). Ateniéndonos más al proceso que da por resultado una creación artística, podríamos decir que esta es una transubstanciación.

Marcel Duchamp, aludiendo al acto creativo que transforma algo material en objeto artístico, lo expresa así: “El proceso creativo adquiere un aspecto muy distinto cuando el espectador se halla en presencia del fenómeno de la transmutación; con el cambio de la materia inerte en la obra de arte, tiene lugar una

10 J. Ranciere en *Las paradojas del arte político* (2008) plantea con amplitud las posibilidades transformadoras del arte político, considerando que arte y política se implican y requieren mutuamente.

verdadera transubstanciación [...]” (Duchamp, 1978: 163, citado en Aguilar, 2016). Lo que R. Schechner puntualiza para la conducta restaurada, Duchamp lo hace para el objeto artístico. Por nuestra parte, diremos que tienen una base común: se trata de una transformación.

Conclusiones

Hemos puntualizado cómo la transubstanciación, aunque de origen religioso, es empleada para connotar la creación artística como una transformación de estados y una generación de nuevo significado. Partiendo de la documentación de las perforMANcenas y los manifiestos escritos de su autor, dilucidamos el empleo que Martínez hace de la transubstanciación, secularizándola en una dislocación simbólica que recuerda la conducta restaurada, propuesta por Schechner y la dimensión filosófica de ésta en la propuesta de N. Kazantzakis. Asimismo, mostramos cómo la fuerza de un *performance* puede provenir de la presencia en éste de otro *performance* que le antecede y del que, de alguna manera, toma su fuerza expresiva. Con este abordaje a este peculiar elemento en la articulación de las perforMANcenas, como es la transubstanciación, vemos cómo la creación artística hace que lo material (la escultura humana comestible) se transforme en signo y símbolo, no solamente porque designa una realidad presente, ofreciendo una alegoría o forma alusiva indicadora y explicativa, sino por su facultad de crear y desplegar de sí un mundo dotado de sentido.

El acto creativo que vemos operar en la articulación de las perforMANcenas es, en este sentido, una suerte de atentado a una parte del universo simbólico –fondo general para un sentido posible– (Salabert, 2013), tanto de parte del artista como del participante, ya que obliga a ambos, artista y público, a una renovación, un cambio o una ampliación, ya que ofrece una experiencia contrastante y confrontativa que requiere acomodo. Así, las dimensiones ritual y artística están amalgamadas en la obra. Martínez lo dirá de esta manera: “La obra de arte especula que detrás de la superficie de las cosas existe un significado, aparente o simbólico; o bien un misterio trascendente y profundo que va más allá del objeto en cuestión o de la situación misma” (Martínez s/f c). La transubstanciación, según lo que presentamos, aporta al artista los elementos para amalgamar y confeccionar un nuevo sentido, de ahí su empleo de manera privilegiada en su obra.

Referencias bibliográficas

- Alcázar y Fuentes (2005). *Historia del performance en México*.
- Aguilar, G. (2016). *Procesos creativos y transformaciones subjetivas. La resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida*. Tesis doctoral. Doctorado en Arte y Cultura. UG.
- Martínez, C. (2010). *Cuerpo, política y subjetividad. Performance y prácticas antagónicas*. Tesis de doctorado. Universidad de Castilla La Mancha, campus Cuenca, España.
- Pancorbo, L. (2008). *El banquete humano. Una historia cultural del canibalismo*. Siglo XXI Editores.
- Sagrada Biblia. (1965). Traducida de la vulgata latina al español por Félix Torres Amat, Obispo de Astorga. Ed. Sopena. Argentina.
- Salabert, P. (2013). *Teoría de la creación en el arte*. Akal.
- Schechner, R. (2011). La conducta restaurada. *Estudios avanzados de performance*. Diana Taylor y Marcela Fuentes (Comps.), FCE.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. FCE.

Referencias electrónicas

- Álvarez, C. *La metáfora del canibalismo en las PerforMANCenas de César Martínez Silva*. Tomado de la biografía del artista en: <http://martinezsilva.com/articulos/ClaudiaArozqueta.pdf>. Consultado en mayo de 2017.
- Martínez, C. (1999). *North America Cholesterol Free Trade Agreement*. Disponible en: <http://martinezsilva.com/index.php?/performancenas/north-america-cholesterol-free-trade-agreement/>. Consultado el 6 de mayo de 2017.
- ____ (s/f a). *Comeos los unos a los otros*. Disponible en: <http://martinezsilva.com/articulos/FisurasTextoPRINT.pdf>. Consultado el 6 de mayo de 2017.
- ____ (s/f b). *Canibalismo*. Disponible en: http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/Canibalismo_origen.pdf. Consultado el 6 de mayo de 2017.
- ____ (s/f c). *El arte es de quien lo trabaja*. Disponible en: http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/La_Obra_De_Arte.pdf. Consultado el 6 de mayo de 2017.

- Rivera, M. A. (2012). *La «transubstanciación» como un concepto transversal en las dimensiones discursivas de la obra de Nikos Kazantzakis*. UCM. Artículo producido en estudios de Doctorado en Filosofía de la Religión. Disponible en: www.mufm.fr/sites/mufm.univ-toulouse.fr/.../mauro_alfredo_rivera_castillo.pdf.
- Wolfer, L. (2005). *Construyendo mitos: el performance en México*. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=11444>. Consultado en noviembre de 2017.



Artes visuales y transculturación: Pablo Picasso y José Bedia

María Eugenia Rabadán Villalpando¹

A María Teresa Acosta Carmenate

Introducción

Tal vez es tiempo de preguntar una cuestión ingenua: ¿qué tiene en común toda la pintura desde el periodo Paleolítico hasta nuestro siglo? Cada imagen pintada anuncia: Yo he visto esto, o, cuando el hacer una pintura fue incorporado a un ritual tribal: Nosotros hemos visto esto. El esto se refiere a la vista representada. El arte no figurativo no es la excepción.
John Berger, Steps Towards a Small Theory of the Visible

Si, como pensaba John Berger, las artes visuales son desde el Paleolítico hasta ahora testimonio de lo que ha sido *visto*, incluidas las abstracciones; es válido preguntar qué han visto los

¹ Profesora Investigadora. Departamento de Estudios Culturales. División de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad de Guanajuato, Campus León.

artistas y tratar de analizar cómo su obra “anuncia” lo que ha o han visto. Seamos, no obstante, conscientes –y Berger lo era completamente– de que vemos a las artes visuales desde conocimientos diferentes a como esas artes fueron vistas previamente y, por tanto, a como fueron vistas por sus autores (Berger, 1980: 16). Dicho esto, tratemos, además de mirar *qué* han visto las imágenes, *cómo* lo han hecho, y *cómo han transformado la forma de verlas*.

Berger pensaba, en su teoría de lo visible, sobre el complejo fenómeno de la aparición y desaparición de las cosas del campo visible; y reflexionaba sobre si el impulso de pintar sucedía a causa del ocultamiento visual de las cosas. En ese sentido, nosotros tratamos de pensar cierto episodio en el cual aparecen en el campo visual del arte occidental, rasgos de obras de otras culturas, de obras arcaicas y de obras que no son de arte. *Nu aux bras levés* [*Desnudo con los brazos levantados*] (verano, 1906)², pero sobre todo *Buste de femme (Fernande)* [*Busto de mujer (Fernande)*] (verano, 1906) de Pablo Picasso³ (Jaques Pi, 2007), son ejemplos precisos de obras tan enteramente distintas del arte occidental que, sin conocer el título, fecha, autor, sería enormemente difícil ver que, efectivamente, son obras de arte europeo permeadas por rasgos de una compleja atribución, como veremos adelante.

Estas esculturas, por ejemplo –en el contexto de un cuerpo de trescientas dos obras–, hasta hace diez años, se encontraban extrañamente catalogadas en 1904 en la época rosa. No ha sido hasta la investigación de Jèssica Jaques Pi quien, tras un cambio de percepción, consiguió ver que se trataba de la obra que Picasso creara durante el verano de 1906 en Gósol. De esta manera, las obras del rompecabezas de la obra picassiana cobraron sentido situadas entre el *pentimento* y finalización del *Retrato de Gertrude Stein* (1906) y la creación de *Les Demoiselles d'Avignon* (1907). Cabe señalar que la catalogación del Musée Picasso París actualmente está hecha de acuerdo con la investigación de Jaques Pi.

[...] la obra gosolense de Picasso es –escribe Jaques Pi–, por una parte, un abandono radical y casi violento de las épocas azul y rosa, esto es, de «todo lo que pasó antes» y, por otra, un momento privilegiado de hallazgos plásticos para «todo lo que vino después».

2 *Nu aux bras levés*. Verano (1906). Pablo Picasso. Madera esculpida e incisa. 46.5 x 4.5 x 6.5 cm. Col. Musée Picasso, París. Inv.: MP232.

3 *Buste de femme (Fernande)*. Verano (1906). Pablo Picasso. Madera esculpida con trazos de pintura roja y trazos de pintura negra. 77 x 17 x 16 cm. Col. Musée Picasso, París. Inv.: MP233.

«Lo que pasó antes» era una pintura que, pese a estar realizada a principios del siglo xx, todavía andaba anclada en la tradición humanista inaugurada en el Renacimiento. Picasso no hubiera sido «Picasso», es decir, no se hubiera convertido en el máximo representante de una cierta modernidad si se hubiese estancado en la elocuencia del simbolismo de la época azul, o si se hubiera encantado en la abulia esteticista de la época rosa, periodos guiados todavía por el viejo paradigma de la representación y del tema (Jaques Pi, 2007: 18).⁴

Artes visuales y transculturación: Pablo Picasso y José Bedia

Les Femmes d'Alger (O J) (Version O) (1907) de Pablo Picasso es considerada la obra inaugural del cubismo. De acuerdo con Hal Foster, esta obra es el puente entre la pintura pre-moderna y la moderna, además de “escena fundamental del primitivismo moderno” (Foster, 1999: 181). Gertrude Stein, protagonista de esta historia, puntualiza con el siguiente argumento los cambios hacia el cubismo, comenzando al final del periodo rosa, seguido de los trabajos del viaje a Gósol⁵ que, además de solucionar el impase en el que estaba el *Retrato de Gertrude Stein*, preludian *Les Femmes d'Alger (O J) (Version O)* y los tres paisajes que Picasso pintara en Orta del Ebro:

Picasso comenzó como dije, al final del arlequín o periodo rosa a endurecer sus líneas su construcción y su pintura y entonces él una vez más fue a España, él estuvo ahí todo el verano y cuando él regresó comenzó algunas cosas que fueron más absolutas y lo llevaron a hacer la pintura *Les Femmes d'Alger (O J) (Version O)*. Fue nuevamente para España y cuando regresó trajo con él esos tres paisajes que fueron el real comienzo del cubismo (Stein, 2002: 16).

Gertrude Stein piensa también que el periodo rosa termina cuando Picasso pinta su retrato *Gertrude Stein* (1906), actualmente en la colección de *The Metropolitan*

4 Con relación al cambio paradigmático sucedido entre 1907-1914, que concuerda con Jaques Pi, ver un estudio nuestro más extenso en “La estructura de las revoluciones científicas según Thomas Kuhn en el análisis de la historia del arte” (Rabadan Villalpando, 2017).

5 En 1906, Picasso hizo una larga residencia de trabajo en Gósol, la cual ha sido considerada fundamental para el inicio del cubismo. De acuerdo con Pierre Daix, Picasso partió a Gósol cuando acababa de descubrir el arte ibérico en el Louvre (Daix, 1979: 13). El libro de Jacques es un estudio detallado sobre el viaje a Gósol. En términos de su autora, los días del viaje a Gósol cambiaron a Picasso del siglo xix a la modernidad (Jacques, 2007).

Museum of Art en Nueva York.⁶ El cambio hecho al rostro revela la primera reestructuración de la percepción del pintor español asociada al cambio teórico que nos ocupa.⁷ Picasso, al pintar la obra, omitió la presencia de la modelo para trabajar directamente a partir del conocimiento que se había formado de ella. “En realidad, desde comienzos de 1906, en las numerosas sesiones de pose de Gertrude Stein para su *Retrato*, la crisis estaba ya abierta en la pintura de Picasso. ‘Un buen día’, escribe Gertrude Stein, ‘Picasso pintó toda la cabeza’. ‘Ya no la veo a usted cuando la miro’, dijo encolerizado. Y el retrato se quedó así” (Daix, 1979: 11). *Gertrude Stein* es, como más tarde sería *Les Demoiselles d’Avignon*, un ejemplo que plasma con simultaneidad dos sistemas de imágenes discordantes, dado el cambio epistémico y paradigmático en el que estaba inmerso Picasso.⁸ Esta obra ha sido considerada inacabada a falta de unidad entre la parte izquierda y la parte derecha retocada (Cordova, 1998: 28).

Los historiadores del arte han realizado enormes esfuerzos en la construcción de un amplio conocimiento que analiza los modelos que dieron pie a los cambios introducidos por Picasso en las artes visuales a través de *Les Demoiselles d’Avignon*. Los argumentos atribuyen las transformaciones principalmente a las relaciones de esta obra con imágenes de la *Côte d’Ivoire* o del *Congo Français*, de

6 Rubén Charles Cordova encuentra que el retrato *Gertrude Stein* tiene antecedentes en dos esculturas del mismo Picasso fechadas en 1903: obras que en su opinión introducen innovaciones –que después se harán más evidentes en el retrato de Stein como en *Les Demoiselles d’Avignon*– a causa de la influencia del románico catalán en el pintor malagueño: “Algunas de las esculturas de Picasso de 1903 son precedentes particularmente relevantes para los trabajos de Picasso en 1903-1907. *Máscara de un picador con nariz rota* “Mask of a Picador with a Broken Nose y *Cantante ciego* ambas tienen cualidades como máscara cualidades que anticipan Retrato de Gertrude Stein” (Cordova, 1998: 51).

7 En Gósol trabaja lo que Daix llama la “reinención de la máscara”, que son obras en las que se vuelve relativa la relación de la imagen con lo real: “La producción de Gósol muestra el trabajo de laboratorio de esta reinención de la máscara, aparte de todo modelo, ibérico o no, partiendo de unos pocos motivos reales” (Daix, 1979: 13) A su vuelta a París, Picasso volvió a pintar completamente el rostro de la escritora norteamericana, dejando intacto el resto de la imagen.

8 Entre los estudiosos de Picasso, hay distintos análisis sobre la periodización. Pierre Daix, por ejemplo, aprecia además dos cambios radicales en la percepción de este pintor español: a principios de 1908, con el inicio del periodo analítico, y entre el otoño de 1912 y el verano de 1913 en que da comienzo el collage (Daix, 1979: 9). Pierre Daix hizo, además, con la construcción de su catálogo razonado, correcciones a la cronología de Cristian Zervos, invirtiendo las obras de Céret 1913 a Céret 1912 (Cordova, 1998: 7).

acuerdo con Alfred Barr;⁹ con las esculturas ibéricas según Christian de Zervos,¹⁰ William Rubin (1984: 338) y James Johnson Sweeney (1941:46), con las esculturas y pinturas románicas catalanas según Bernard Dorival,¹¹ y las recientes investigaciones de Rubén Charles Cordova.¹² Cuando Pierre Daix escribe acerca de los estudios de Picasso en el Louvre, en 1906, menciona su interés por obras de diversas culturas antiguas como los vasos griegos, las estatuillas cicládicas, el arte etrusco y las esculturas ibéricas de Osuna (Daix, 1979: 11). Daix, además, ha polemizado sobre la tesis de Alfred Barr, al tiempo de argumentar a favor de las esculturas ibéricas que Picasso estudió en este museo parisino.¹³

Existe la declaración de Picasso –a través de André Malraux–, con la cual habla sobre la influencia de las obras africanas en el surgimiento de *Les Femmes d'Alger* durante su visita al *Musée d'ethnographie du Trocadéro*: “Yo

-
- 9 “Más conspicuo es el dibujo esquemático arcaico posible bajo la influencia de la escultura negra. Las máscaras de las figuras a la derecha son más directamente derivadas del arte negro de la Costa de Marfil o Congo Francés y sobrepasa la intensidad primitiva la más vehemente invención de los *fauves*” (Barr, 1939: 70).
- 10 “[...] Picasso sacado inspiraciones entre las esculturas ibéricas de la colección del Louvre. En esos tiempos, en el medio de Picasso, estaba el caso de una de esas esculturas, si se recuerda todavía el robo de una de esas piezas cometido en el Louvre, asunto en el cual Apollinaire estuvo envuelto en el escándalo. [...] ha renovado, en una visión personal, las aspiraciones profundas y perdurables de la escultura ibérica. En los elementos esenciales de ese arte él encontrará el apoyo necesario para transgredir las prohibiciones académicas, superar las medidas establecidas, recolocar toda la legalidad estética en cuestión” (Zervos, 1978: 12).
- 11 “Picasso termina, bajo la influencia de Cézanne, del Greco (en la exposición que el Salón de Otoño organizará en 1908) y de la escultura románica española, una composición que André Salmón intitula *Les Femmes d'Alger*” (Dorival, 1953: 17).
- 12 Ruben Charles Cordova, en su tesis doctoral *Primitivism and Picasso's Early Cubism*, reconoce un periodo español previo a cualquier influencia tribal africana apreciable en la obra picassiana (Cordova, 1998: 41).
- 13 “En cambio, las declaraciones de Picasso sobre la función de la escultura ibérica son numerosas y claras. Zervos ha descrito: ‘Siembre se ha pretendido, y M. Alfred Barr jr., acaba de repetirlo en el catálogo de la magnífica exposición de obras de Picasso que ha organizado en Nueva York, con el título *Cuarenta años de su arte*, que las figuras de *Las señoritas del carrer Avingyó* se derivan directamente del arte de Costa de Marfil y del Congo francés. La fuente es inexacta. Picasso ha tomado su inspiración de las esculturas ibéricas del Museo del Louvre’. Ninguno de los allegados de Picasso, desde Maurice Reynal hasta Kahnweiler o *Dor de la Souchère*, ha dejado de referir el mismo testimonio. Picasso me lo ha confirmado en diversas conversaciones que me han inducido a escribir mi artículo ‘No hay arte negro en Las señoritas del carrer Avingyó’. André Malraux acaba de referir frases semejantes. Inversamente, ninguno de los testimonios invocados por Barr o por Golding –que ha recogido la tesis de Barr– es probatorio. Gertrud Stein, como hemos visto, sitúa el descubrimiento de las máscaras negras en el regreso desde Gósol; Salmón es tan impreciso como acostumbra. Ambos han autorizado la hipótesis de Barr, pero solamente por confusión de su memoria” (Daix, 1979: 27).

entendí por qué yo era un pintor. Solo en un museo espantoso, con máscaras, muñecas hechas por los pielesrojas, maniqués empolvados. *Les Demoiselles d'Avignon* debieron de haber venido a mí ese día, pero no a causa de las formas; porque era mi primer exorcismo-pintura-si absolutamente (Malraux, 1976: 11), por otra parte, existe una explicación –a través de Zervos–, con la cual el mismo Picasso reconoce la influencia del arte ibérico en *Les Demoiselles* al tiempo de afirmar, sorprendentemente por su diferencia con la exposición a Malraux, que durante la época de *Les Demoiselles d'Avignon* él ignoraba la existencia del arte de “África negra”:

Esos últimos tiempos, Picasso me confió que la crítica jamás se interesó por examinar su cuadro de una forma atenta. Acosado por el parecido tan claro que existe entre «Las señoritas de Avignon» y las esculturas ibéricas, principalmente desde el punto de vista de la construcción general de las cabezas, de la forma de las orejas, del dibujo de los ojos, ella no habría hecho más que el error de derivar el cuadro de la estatuaria africana. El artista me ha certificado formalmente que en la época en que él pintó «Las señoritas de Avignon», él ignoraba el arte del África negra. No ha sido hasta tiempo más tarde que él ha hecho la revelación. Un día saliendo del *Musée de Sculpture Comparée* que ocupó el ala izquierda del Palacio de Trocadéro, que ha tenido la curiosidad de cruzar la puerta de la fachada, que da acceso a las salas del antiguo Musée d'Ethnographie. Hoy nuevamente, a más de treinta y tres años de distancia y a pesar de los acontecimientos actuales que le atormentan profundamente, Picasso habla con una profunda emoción de la conmoción que recibió ese día a la vista de las esculturas africanas (Zervos, 1978: 10).

La historiografía de esta profusa y sin duda erudita discusión muestra que han existido enormes problemas para probar el origen de los modelos de Picasso que motivaron los cambios hechos a *Les Demoiselles* y, ante las diferencias de opinión sobre si consideró modelos africanos, ibéricos, románicos, catalanes o griegos, se ha comenzado a pensar acerca de la diversidad de fuentes, como afirma Charles Cordova,¹⁴ o Jèssica Jaques Pi cuando habla del museo imaginario de Picasso.¹⁵ Ha-

14 “No es necesario asumir que Picasso ha seguido cercanamente el ejemplo de una escultura en particular: la engrandecida, nariz geometrizada fue probablemente derivada de varias fuentes” (Cordova, 1998: 72).

15 Además, en su museo imaginario, convergían con fuerza las soluciones pictóricas de los frescos y bajo-

bría que agregar a esto los estudios de Jonathan Brown y Robert S. Lubar sobre Picasso y las obras de El Greco¹⁶ que Ignacio Zuloaga le había dado a conocer desde su periodo azul, pero que está vigente en *Les Femmes d'Alger*. De acuerdo con Golding (Golding, 1958: 155-163) y Alfred Barr;¹⁷ y su estudio sobre las obras de Ingres;¹⁸ y la influencia de sus contemporáneos como Matisse, van Dongen, Rousseau y André Derain que, de acuerdo con Daix, explica la importancia de Georges Braque a partir de 1908 (Daix, 1979: 9), pero sobre todo, la influencia de Paul Cézanne, que abarca completamente el periodo que va de 1907 a 1910.¹⁹

Esta es evidencia suficiente para mostrar el complejo cognoscitivo de Pablo Picasso relativo a la creación de *Les Femmes d'Alger*, 1906-1907. Esta obra no puede ser vista más que en relación con *Retrato de Gertrude Stein* y al cuerpo

relieves egipcios, de la escultura ibérica y la griega, de las pinturas pompeyanas, de las tallas románicas, de la pintura de Velázquez y Zurbarán, de la de El Greco y Goya, Poussin, Puvis de Chavannes y Manet, de Cézanne, Rodin y Matisse. Todo ello fue convenientemente procesado en Gósol para la gestión del nuevo lenguaje de la modernidad (Jaques Pi, 2007: 26).

- 16 Jonathan Brown relacionó *Les Femmes d'Alger* con *Asunción de la virgen* (1577) de El Greco: “La distorsión agresiva de este detalle inanimado [la luna a los pies de la virgen] es tan fascinante como filo de navaja de la sandía en la base de *Las Señoritas de Avignon*” (Brown, 1996: 7-8). Robert S. Lubar en “Narrating the Nation: Picasso and the Myth of El Greco”, menciona la carta de Picasso a Leo y Gertrude Stein, del verano de 2009, en la que expresa el interés que tiene por viajar a Madrid y Toledo para ver la obra de El Greco; también analiza una discusión abierta sobre la presencia de El Greco en la génesis de *Les Femmes d'Alger*. Además, escribe sobre la contribución de Rolf Laessoe y John Richardson, quienes independientemente uno del otro, propusieron en 1987 la *Visión del Apocalipsis* de El Greco como modelo para *Les Femmes d'Alger*, que previamente había sido llamada *The Opening of the Fifth Seal*. Laessoe y Richardson habían tomado como punto de partida la declaración de Picasso sobre la influencia de El Greco en Cézanne, según la cual Picasso ve cubismo en la estructura de este pintor manierista (Lubart, 1996: 34-36; Barr, 1939). Sobre la rehabilitación de El Greco en la construcción del modernismo catalán, y específicamente sobre la influencia que tuvo sobre el círculo de los *Quatre Cats* al que pertenecía Picasso.
- 17 “Lo que sucedió en seguida en el arte de Picasso tiene que ver en una imagen extraordinaria, *Las señoritas de Avignon*, comenzada hacia el final de 1906 y acabada en 1907 después de meses de desarrollo y revisión. Como los tres primeros estudios sugieren, la composición de las *Señoritas* es probablemente inspirada por una de las tardías pinturas de bañistas de Cézanne, en las cuales, las figuras del fondo están fundidas en una clase de relieve sin mucha indicación de espacio profundo o de peso en las formas. Es también posible que memorias de las composiciones de figuras compactas de El Greco y los realces angulares de sus drapeados, rocas y cielos pueden haber confirmado las sugerencias dibujadas desde Cézanne (Barr, 1939: 59-60).
- 18 “Si buscamos la fuente del tema de las mujeres desnudas, llegamos a una obra inesperada: *El baño turco* de Ingres. Picasso la descubrió en la retrospectiva Ingres del Salón de Otoño de 1905, donde ese pintor y dibujante figuraba con nueve esbozos” (Daix, 1979: 14).
- 19 “Si [Picasso] repite, en 1907, las composiciones, los puntos de vista, los ritmos de Cézanne, no dejará de profundizar las lecciones de ello a partir de 1908 y, por lo menos, hasta 1910” (Daix, 1979: 11).

de obra creado en Gósol en 1906. Por otra parte, también es evidencia de lo que fundamentalmente ha sido visto por los más completos estudios sobre Picasso realizados entre la víspera de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo del siglo XXI. La aparición de rasgos de diversas culturas en el campo visual del arte en Occidente no es un fenómeno exclusivo de Picasso, aun cuando tuvo una enorme capacidad para procesar el cambio que estaba ocurriendo en la comunidad artística de referencia. La comunidad, tal como se ha tratado hasta ahora, tampoco es completa: habría que incluir en un estudio más extenso a postimpresionistas como Vincent van Gogh, quien estaba modelando óleos como *Flowering Plum Tree (after Hiroshige)* [*Ciruelo en floración (después de Hiroshige)*] (1887) con base en la estampación japonesa (Druick & Kort, 2001: 106) –que no se concibe con base en la perspectiva renacentista.²⁰

Este ha sido un episodio de gran capacidad de transformativa en la historia del arte occidental, también porque ha estado asociado a otro tipo de cambios epistémicos –la incorporación al arte del pensamiento abstracto y del pensamiento conceptual– que por el momento dejamos a manera de apunte.

El modelo transcultural introducido en la modernidad, por otra parte, establece un modelo teórico sobre el cual sigue trabajando cierta comunidad artística, entre la que se puede citar a los surrealistas, los expresionistas abstractos norteamericanos, entre otros.

Nuestra intención ahora es abordar el ejemplo de un artista latinoamericano, José Bedia, que trabaja en el contexto del paradigma compartido al que nos hemos referido antes. En ese sentido, vale preguntar lo que José Bedia ha visto.²¹ Lo que ha visto, situado como ha estado, desde mediados del siglo pasado en uno u otro punto del continente Americano (Castillo, 2004) –aunque en un profuso e imparable desplazamiento mundial, que probablemente empezó en Budapest hace más de treinta y cinco años, o en Angola hace treintaitrés–, ha estado determinado por una teoría o conjunto de teorías, o conjunto de concepciones muy particulares de ese mundo recorrido: la Regla de Palo Monte de origen *bakongo* trasplantada a

20 Para un estudio sobre la construcción de la mirada oriental y occidental –de la que la perspectiva forma parte, y que constituye otro de los grandes procesos transculturales de la historia–, ver *Flores y Bagdad. Una historia de la mirada entre oriente y occidente*, por Hans Belting (2012).

21 José Bedia nace en Cuba y migra a México en 1991 y a Miami dos años después. Omar-Pascual Castillo comenta la diáspora cubana en “Estremecimientos: algunas confesiones dicotómicas sobre José Bedia” (Castillo, 2004).

Cuba,²² y la cosmovisión de la cultura Lacota.²³ Las escrituras en lenguas *kikongo*, *lacota*, *yoruba*, *yaqui* y castellana en la obra bediana significan también, al tiempo de decir la cosa, su estratificación –su tiempo y espacio, vale decir su historia–, desde la cual las culturas articulan el pensamiento.

A fin de valorar la amplitud del espectro de la labor de José Bedia, quizá es oportuno pensar que cada lengua expresa conceptos propios que no necesariamente comparte todo idioma, aunque hay quien pensando la obra bediana, ha mencionado el esperanto. Y hay un concepto fundamental en Orlando Hernández, quien concluye, habiendo también estudiado la obra de Bedia, que no hay lenguas primitivas. A ello, nosotros agregamos que no hay arte primitivo. Los temas de Bedia penden de dichas concepciones del mundo, y desde esa óptica sus preocupaciones han versado sobre la historia, las leyendas, los mitos, la política, la transculturación, el sincretismo, confundidos con su propia biografía. Los sueños, la imaginación, los estados de conciencia ampliados, las imágenes fotográficas, las gráficas y pictóricas y las televisivas configuran las imágenes de su acervo.

Quizá pueda decirse, en una generalización, que la labor de Bedia ha consistido en visualizar el poscolonialismo –el cual contiene al colonialismo histórico, por una parte, y circunscribe la experiencia subjetiva de Bedia, por la otra, naturalmente– desde su primigenia evolución hasta su obra actual.²⁴

Las imágenes de Bedia revelan una investigación propia,²⁵ pero también que pertenecen a una época y a una comunidad artística determinada que, evidentemente, conoce el cambio introducido en el arte occidental por Paul Gauguin, Emil Nolde, André Derain, Henri Matisse o Pablo Picasso y que, al mediar un siglo de diferencia, no puede más que aproximarse al modo en que estos artistas consiguieron ver como parte de su disciplina objetos que no eran occidentales, que no eran de su época y que no eran de arte, probablemente a causa de la crisis

22 Para un análisis del Palo Monte en la obra de José Bedia ver Power (2007).

23 Para una nota sobre la visita de José Bedia y Ricardo Rodríguez Brey a la Nación Lakota en Dakota del Sur, auspiciada por Claes Oldenburg en 1985, ver Farris Thompson (2004).

24 Orlando Hernández ha construido otra generalidad que propone: “Quizás el centro, la médula de toda creación de Bedia sea en verdad América, o más precisamente las Américas” (Hernández, 2007).

25 Orlando Hernández brinda una visión integral de la obra de Bedia, a través de la cual estima la prolijidad de elementos simbólicos, como la erudición sobre el pensamiento mágico, mítico y religioso, además de las fuentes arqueológicas y etnológicas implícitas, y trata aspectos biográficos de José Bedia consustanciales a su creación (Hernández, 2007).

de la teoría de la representación en la pintura europea.²⁶ Esos fueron los artistas que hicieron los cambios fundamentales y José Bedia establece contacto personal con la modernidad a través de Wifredo Lam.²⁷

Dichos artistas, al conocer las obras de culturas no occidentales, que no están en relación de representación de lo real, pronto dejaron ellos mismos de representar y comenzaron a hacer construcciones teóricas –abstracciones o textuales– que siguen siendo habituales entre los artistas contemporáneos como Bedia, y también queremos recordar que no habiendo relación con la antigüedad ni con las otras culturas, la abstracción no había estado presente en la historia de las imágenes en Occidente, desde Grecia clásica, hasta Vassily Kandinsky, Kasimir Malevich, Piet Mondrian, entre otros.

El laconismo gráfico –afirma Orlando Hernández– que ha caracterizado el dibujo de Bedia lo acerca definitivamente a la escritura, a los orígenes de la escritura. Su lenguaje parece perseguir la misma capacidad sintética de las antiguas escrituras pictográficas, no solo por el empleo más o menos sistemático de algunos signos estereotipados (como las huellas de herraduras para representar los caballos, o la línea en zigzag para representar el rayo), sino por una propensión general de sus imágenes a estructurarse como textos, y a requerir por tanto de nosotros tantas lecturas como códigos debamos descifrar mitológicos, simbólicos, etcétera (Hernández, 1993: 25-26).

Pintores de las vanguardias históricas tomaron como modelo lo arcaico y lo tribal por primera vez, derribando con ello las representaciones y construyendo nuevas teorías como arte. Artistas visuales como Joseph Beuys, Ana Mendieta o José Bedia de manera altamente especializada, incrementaron el conocimiento sobre lo arcaico y lo tribal, lo que literalmente define su posición en el ámbito de la posmodernidad, por lo que José Bedia afirma: “El proceso transcultural –por llamarlo de algún modo– se produce actualmente en el seno de muchas culturas autóctonas, trato que se produzca en mí de manera similar, pero inversa. Soy un hombre con una formación ‘occidental’

26 Kevin Power tiene un interesante comentario sobre la posición de Bedia respecto del trabajo como afinidades de los pintores modernistas (Power, 2007).

27 “Habana. Hospital Ortopédico Franz País. Barrio La Lisa, 1980 –Wifredo Lam, el más famoso pintor del siglo xx, enfermo pero alerta, recibe visitantes. José Bedia, 21 años, acompañado por dos jóvenes aspirantes a pintores, está al pie de la cama [...]” (Farris Thompson, 2004).

que, mediante un sistema personal, voluntario y premeditado, pretendo un acercamiento con esas culturas y además experimento sus influencias de forma igualmente ‘transcultural’” (Mirzoeff, 2003: 188).

Conclusiones

En este trabajo, relativo al cambio teórico y de percepción evidente en los estudios visuales de artistas de la modernidad, entre los cuales hemos tomado como modelo básicamente a Pablo Picasso, hemos visto cómo se estableció un cambio transcultural en el arte occidental, sobre el cual aún trabajan los artistas posteriores a la modernidad. Este cambio no se refiere exclusivamente a la aparición de otras culturas en el campo visual del arte en Occidente, sino que trata, al mismo tiempo, la aparición de rasgos de obras antiguas y de obras que no son de arte. Hemos presentado suficiente evidencia del complejo cognoscitivo que fundamentó el cambio teórico y de percepción de Picasso como arquetipo de los artistas de la modernidad que comenzaron a trabajar sobre modelos de otras culturas, modelos antiguos y modelos de obras que no son de arte, pero también como un artista cuya obra –creada en un momento determinado del viaje a Gósol– difícilmente puede ser vista en el contexto del arte occidental y es, además, una obra que deja de estar en relación de representación de lo real –como hasta entonces se había entendido el arte occidental– para ser lo real por sí mismo: una completa ruptura con el fenómeno artístico desde el Renacimiento. Es un tiempo en el que el arte occidental modifica completamente la concepción que tiene acerca de sí mismo y define nuevos paradigmas compartidos –contrarios e incompatibles con el arte anterior–, sobre los cuales trabajan artistas de la posmodernidad como es el caso de José Bedia, pero también el de Ana Mendieta, Joseph Beuys, Kara Walker, etcétera.

Referencias bibliográficas

- Barr, A. (1939). *Picasso; forty years of his art*. Nueva York, Chicago: Museum of Modern Art, Art Institute of Chicago.
- Belting, H. (2012). *Florecia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid: Akal.

- Berger, J. (1980). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- _____. (2001). Steps Towards a Small Theory of the Visible. En J. Berger, *The Shape of a Pocket*. Nueva York: Vintage International.
- Brown, J. (1996). *Picasso and the Spanish Tradition*. New Haven: Yale University Press.
- Castillo, O. P. (2004). Estremecimientos: algunas confesiones dicotómicas sobre José Bedia. *Estremecimientos. José Bedia*. España: Junta de Andalucía, Instituto de América. Caja Granada.
- Cordova, R. (1998). *Primitivism and Picasso's Early Cubism*. Berkeley: University of California Press.
- Daix, P. (1979). *El cubismo de Picasso*. Barcelona: Blume.
- Dorival, B. (1953). Tables chronologiques. *Le Cubisme 1907-1914*. París: Musée National d'Art Moderne.
- Druick, D. & Kort, P. (2001). *Van Gogh and Gauguin. The Studio of the South*. Chicago, Amsterdam: Art Institut of Chicago, Van Gogh Museum Amsterdam, Thames & Hudson.
- Farris Thompson, R. (2004). "Siluetas Sagradas". *Estremecimientos. José Bedia*. España: Junta de Andalucía, Instituto América, Caja Granada.
- Foster, H. (1999). The "Primitive" Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks. En H. Foster, *Recordings, Art, Spectacles, Cultural Politics*. Nueva York: The New Press.
- Golding, J. (mayo de 1958). The Demoiselles d'Avignon. *The Burlington Magazine*, 100(662): 155-163.
- Hernández, O. (2007). "José Bedia: una práctica de campo en el alma humana". *José Bedia. Obra, 1978-2006*. Madrid, Nueva York: Ramis Barquet, Turner.
- Jaques Pi, J. (2007). *Picasso en Gósol, 1906: un verano para la modernidad*. Madrid: A. Machado Libros.
- Johnson Sweeney, J. (septiembre de 1941). Picasso and Iberian Sculpture. *The Art Bulletin*.
- _____. (1966). *African Negro Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Lubart, R. (1996). Narrating the Nation: Picasso and the Myth of El Greco. En J. Brown, *Picasso and the Spanish Tradition*. Yale University Press.
- Malraux, A. (1976). *Picasso's Mask*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

- Ortiz, F. (1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- Power, K. (2007). “José Bedia: una práctica de campo en el alma humana”. En *José Bedia. Obra, 1978-2006*. Madrid, Nueva York: Galería Ramis Barquet, Turner.
- Rabadan Villalpando, M. (enero-marzo de 2017). La estructura de las revoluciones científicas según Thomas Kuhn en el análisis de la historia del arte. *Arbor*, 193 (783): a373. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2017.783n1003>.
- Rubin, W. (1984). “Primitivism” in 20th Century Art. *Affinity of the Tribal and the Modern* (Vol. 2). Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Stein, G. (2002). *Picasso*. Madrid: Biblioteca La Esfera.
- Zervos, C. (1978). *Pablo Picasso* (Vols. 2 (1906-1912) (1912-1917)).



Transculturación, gemelidad o jimaguas en la plástica de Wifredo Lam y José Bedia

María Teresa Acosta Carmenate¹

En la plenitud del siglo XXI, aún es posible observar los limitados estudios visuales sobre las influencias afro en la plástica cubana, sobre todo, el camino de rompimiento entre lo que puede llamarse temáticas sobre el negro, un negro folclórico, pintoresco y trabajador, y la representación de una nueva cultura, que se entiende como “la cubana”, generada de un proceso de transculturación. El resultado transcultural, dentro de las artes visuales de Cuba, se transformó, en la primera mitad del siglo XX, en la recurrencia de simbologías, conceptos y motivos que empezaron

1 Licenciada y maestra en Historia del Arte por la Universidad de Morelia y doctoranda en el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (DIAC). Con premios en poesía. Curadora para el Ayuntamiento de Morelia y museos como MACAZ. Ponente en Congresos Internacionales. Coordinadora del Museo METAEXPOSICIÓN, proyecto patrocinado por la Secretaría de Cultura Federal. Docente en áreas como: Arte Africano, Últimas Tendencias del Arte, Promoción Cultural. Asesora de tesis a nivel licenciatura y maestría. Colabora para el SMRTV con temas sobre arte y cultura latinoamericana.

a configurar un renovado lenguaje visual, interpretando con ello la transculturación, colocando a la pintura cubana en una especie de antropología pictórica. Entre los motivos ejecutados, encontramos, no con frecuencia, el de la *gemelidad* o *jimagua*, aunque es posible identificarlo a partir del pensamiento de la dualidad complementaria o la representación formal. Dos de los ejemplos más significativos son: Wifredo Lam, de la primera mitad del siglo xx, y el de José Bedía, de los últimos años del propio siglo, con continuidad en el presente.

Este trabajo describe, a través de varios autores, un acercamiento al tema afro y al tratamiento de la gemelidad o jimagua en la plástica de Lam y Bedía, y cómo éste ha tenido, de forma general, un comportamiento sincrónico, es decir, formas, elementos o procederes que se mantienen en el tiempo, y comportamientos de tipo diacrónico, que son aquellas formas, elementos o procedimientos que se han agregado en el tiempo. Lo anterior se apoya en el concepto de transculturación, el pensamiento tradicional africano, la antropología, la antropología del arte y sugerencias para precisar el análisis de motivos como el de la gemelidad o jimagua en las obras de ambos artistas, que pudieran variar entre los estudios formales y los iconográficos.

De pensamiento tradicional africano

En relación al pensamiento tradicional en África, uno de los conceptos que se conserva desde los tiempos neolíticos es el culto a los ancestros. Este culto posee un carácter sincrónico, es decir, su presencia esencial continua, incluso en las prácticas sincréticas de las diásporas. La existencia del antepasado es una especie de conciencia alterna o es la conciencia misma, ganarse la ancestralidad es un proceso digno. Adolfo Colombres (2014: 169) nos dice al respecto: “Un verdadero ancestro, se dice, no emplea su tiempo en aterrorizar a sus descendientes, sino en serles útil, lo que no le impide actuar con rigor cuando se trata de corregir un mal comportamiento, poniéndose en el papel del padre que educa”. Un ancestro es una fuerza viva pero invisible que habita en el espacio terrenal, que vigila y conduce, recompensa y sanciona al vivo en relación a su comportamiento. El ancestro es una especie de hermano, si se le ve como habitante del mismo embrión. No existe en el África negra un ser vivo que no tenga la compañía de un muerto –en estirpe de ancestralidad– que sugiera, impele y redefina los caminos de su acompañante vivo.

Ivan Bargna, en su libro *Arte africano*, plantea dentro del campo de relaciones existentes en las cosmologías de ese continente, que la idea de espacio está en concordancia absoluta con las connotaciones sociales y emotivas. La concepción del mundo para los africanos parte de la perfección y del defecto, por eso es que las cosas se arreglan en la tierra y desde la tierra (Bargna, 2000). Esto ejemplifica la existencia de un plano horizontal de existencia entre el mundo de los vivos (mundo visible) y el mundo de los muertos (mundo invisible). Este plano de horizontalidad se comprende también en la existencia de vivos y muertos al mismo tiempo, y en el mismo espacio. Este pensamiento totalmente africano sobre la idea de la muerte y la concepción del mundo es heredado como tradición, en lo que se conoce como “afrocubanidad”.

El pensamiento africano se ha vinculado a la palabra “religión” por su comportamiento sagrado o basado en la sacralidad. Las religiones se comportan como hegemónicas, como dominantes de una potencialidad inscrita en el principio de las cosas y que rigen en los ámbitos de la moral y la ética, aspectos que son totalmente occidentales. Para Ferrán Iniesta (2010: 4), no es posible hablar de religiones en África sencillamente porque: “[...] no hay separación entre valores y práctica política [...] y, sobre todo, porque cada sociedad posee su sistema particular y no pretende jamás imponérsela al resto del mundo”. Asimismo se deben dirigir los análisis a lo que se ha denominado “Religión afrocubana”, se debe entender con ello que lo que sucede en esos ámbitos sincréticos refiere al universo de lo heredado en cuestiones tradicionales y no religiosas. Lo que fundamenta la práctica africana en uno y otro lado del Atlántico es el pensamiento tradicional. La tradición debe ser vista desde un compendio de conceptos básicos que una determinada sociedad transmite a sus descendientes. Mientras existan y se comprendan los ejes vitales de la trasmisión o tradición, podemos acercarnos a la idea de la esencia, o lo que es lo mismo, al pensamiento regidor de sus prácticas. De igual manera, permitiría descubrir las distintas fórmulas que se han adecuado al tiempo y al espacio en que ese pensamiento se desarrolla.

De transculturación, “afrocubanidad” y gemelidad o jimaguas

El término transculturalidad fue establecido por el antropólogo cubano Fernando Ortiz² en los años cuarenta del siglo pasado. Los llamados procesos transculturales estructuran, desde el encuentro de dos o varias culturas, una nueva. “Lo afrocubano” es el resultado de un proceso transcultural. Como se ha comentado anteriormente, de los elementos menos trabajados dentro de la historia de la pintura en Cuba ha sido el de la *gemelidad* o *jimagua*. La gemelidad está en relación con las temáticas “afrocubanas” y forma parte del pensamiento tradicional africano. Esto puede observarse en las leyendas de origen yoruba, conocidas como *patakíes*, en donde se hace referencia, con constancia, al origen del mundo como un mundo dual complementario. Estas leyendas son retomadas dentro de las prácticas religiosas “afrocubanas”. El *patakíe* de Arun e Ikú (Ortiz, Wifredo Lam y su obra, 1993) refiere:

Al comienzo del mundo no se conocía la muerte. Un día los jóvenes se quejaron a Olofin de que había tanta gente, que no alcanzaban los alimentos para todos. Olofin llamó a Oyá y le pidió que llevara a Ikú a la Tierra, pero esta no estuvo de acuerdo, pues no creía justo que los hombres la odieran. Entonces le pidió que la liberara de semejante misión.

Entonces Olofin, entendiendo que tanto los jóvenes como la Orisha tenían razón, le dijo:

—Bueno, eso podemos arreglarlo, primero enviaré a Babalú Ayé para que lleve a Arun a la Tierra, y cuando los hombres se enfermen, tú les llevarás a Ikú (Arce & Ferrer, 2016: 9).

Las culturas africanas constantemente reafirman la comunicación entre la llamada aldea de los vivos y la de los muertos. La muerte no es más que un pasadizo a otra fisonomía de lo humano, ese otro sitio se rige por la existencia y por funciones sociales, existiendo la idea de la reencarnación, determinadas

2 Fernando Ortiz Fernández (La Habana, Cuba, 1881-1969). Estudioso de las raíces histórico-culturales afrocubanas. En su ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, publicado en 1940, realiza un análisis del cambio cultural en Cuba. Ortiz propone en esta obra el concepto de transculturación que será relevante dentro del campo de los estudios culturales latinoamericanos. Esta nueva noción produce una serie de cambios paradigmáticos en el estudio de la raza, la nación y el intercambio de productos en América Latina.

por una serie de metamorfosis. Reencarnar es volver a experimentar la vida, quizá sea un modo de volver a entender el mundo, que no siempre es suficiente desde la divinidad, es por eso que reencarnar será, algunas veces, desde un recién nacido, que ya ha nacido dos veces y morirá la misma cantidad. La experimentación de la vida es también visible en los ancestros cuando éstos hacen posesión de cuerpos, lo mismo da si es masculino o femenino, es una especie de regreso recurrente a las sensaciones de estar vivo, es posible que sea el hastío de la invisibilidad, volver es estar visible.

Los ancestros no viven ni bajan en y de ningún ámbito superior, no habitan en la verticalidad del mundo, sino en el mismo lugar donde están los vivos, ese lugar es la tierra. El carácter animista potencia la existencia de los muertos en la naturaleza. Iniesta (2010: 10) refiere que:

Cuando sacerdotes y otros oficiantes estatales o de linaje se dirigen a los antepasados o a espíritus intermedios –rarísima vez directamente a la divinidad– lo hacen en función de la energía “descendente” que liga a los seres con el Ser y procuran usar esa mística como vía de ascenso y aproximación a lo divino. Estamos hablando de *teúrgia*, de prácticas humanas destinadas a poner en conexión íntima a los humanos con el mundo invisible, que es también obra de la acción generadora del Dios.

Para poder comprender el proceso transcultural, no sólo deben verse las partículas contenidas de lo afro, sino también aquellas que devienen de Europa. La conversación entre las culturas que han sido fundamentales en la conformación de “lo cubano”, deben ser comprendidas para determinar el planteamiento de motivos como el de la gemelidad o jimagua. Fernando Ortiz refería al respecto de los acercamientos o influencias de las culturas afrooccidentales en las artes de la isla, que éstas han tenido mayor impacto en la música: “[...] aun cuando muchos lo nieguen todavía por desenfado de su ignorancia o por presuntuosidad de su leucocracia y de sus prejuicios misioneristas” (Ortiz, 1950: 12). Lo anterior no determina que no existan estas influencias en las artes visuales, pero sí podemos decir que su huella ha sido inapreciable, el propio Ortiz aclara que: “[...] hoy día tampoco puede ignorarse, sobre todo desde hace unos lustros, si bien nos haya venido indirecta y principalmente como rebote de Europa y sea por esto menos perceptible su origen. En este aspecto, el caso de Lam es muy significativo” (Ortiz, 1950: 12).

La cercanía a este fenómeno transcultural dentro de la plástica de la isla, en relación con la gemelidad o jimagua, puede ser analizada en la obra de Wifredo Lam (Sagua la Grande, 1902-París, 1982) y José Bedia (La Habana, 1959). Ambos, aunque de distintas generaciones, plantean puntos de vista sobre este elemento, que difieren en cuanto a la forma y el contenido.

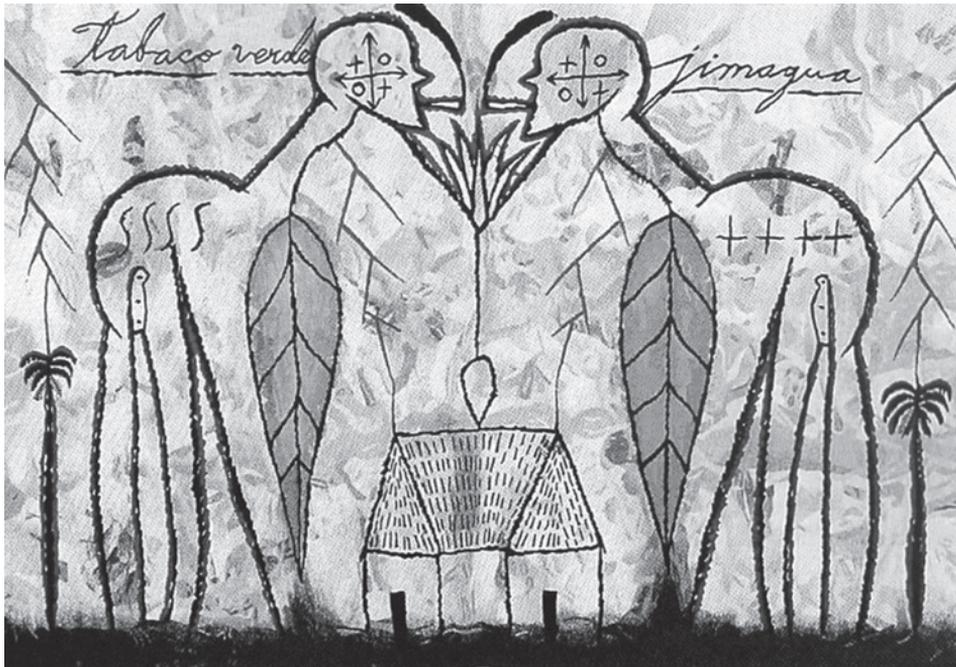


Imagen 1. Tabaco verde jimagua (2002). Tapiz, 150 x 238 cm. Cortesía Galería Nina Menocal.³

De las formas en la plástica de Lam

Lam resuelve los significados de su obra a través de las formas. Una forma determinada, desde un análisis de sus partículas artísticas y estéticas, será la manera en la que se pueda rastrear el contenido, al modo de pensar occiden-

3 Imagen obtenida del libro *Pascual Castillo, O. K. (2004). Estremecimientos. José Bedia*. España: Junta de Andalucía Consejería de Cultura, Instituto de América Santa Fe, Caja Granada Obra social, p. 95.

talmente. Pero eso que es forma en la plástica de Lam, dígame cosa, elemento, figura u objeto, entraña algo más que una lectura formalista, entendiendo por lo formal: líneas, colores, áreas, ritmo, etc. Sin que se desprecien los significados que el formalismo como metodología del arte sustrae y adiciona a las lecturas de la obra visual, es en la pintura de Lam posible de distinguir un camino más apropiado de análisis iconográfico, ya que los elementos contenidos en su pintura remiten a contextos de tipo cultural y religioso. El propio Ortiz diría que: “En este pintor cubano coinciden las citadas corrientes de escuela, que él dominó en París, con ciertos elementos afroides que él sentía consigo y que solo puede asimilarse en una convivencia mental con ellos, tan prolongada e intensa que hayan llegado a sedimentarse en la subconsciencia” (Ortiz, 1950: 12).

Sin el conocimiento a priori y a posteriori del universo de la afrocubanidad radicado en su obra, conocimiento que ya poseía Lam, la lectura formal no tendría significados pertinentes. Acercarnos a la manera en que este pintor trabaja plásticamente esta novacultura, “la afrocubana”, resultado de la transculturación, puede ser posible a partir del estudio de formas, que son reflejo de un pensamiento tradicional; al que se ha referido como gemelidad o jimagua. Un ejemplo de ello es su obra *La Jungla*, de 1943, allí, formas referidas a caña de azúcar, tabaco y tijera pueden conducirnos a la comprensión de lo transcultural y al tratamiento de la gemelidad o jimagua a partir de diversas exégesis.

La Jungla omite las representaciones literales de “lo afrocubano”. El propio Ortiz puntualizaba que para analizar la obra de Lam, específicamente el mundo “afro”, había que moverse en tres posibilidades: simbología, primitivismo y religiosidad (Ortiz, 1950). Los elementos plásticos nos remiten a lo indoantillano, lo europeo y lo africano, dándonos a la vez la posibilidad de ser otros. La caña de azúcar, por ejemplo, es símbolo de lo europeo en cuanto que es lo blanco, en otro, su fisonomía plástica remite a la idea del monte, de la manigua cubana, sinónimo de jungla en donde viven los *orishas* (dioses del panteón Yorubá) y los *eggun* (los espíritus o muertos) o simplemente donde vivimos todos, porque el monte o la jungla es lo mismo que la tierra. La caña de azúcar no está aislada de la planta del tabaco. Lam asocia pictóricamente ambos mundos biológicos remitiéndose a Ortiz y a su *Contrapunteo cubano del Tabaco y del Azúcar*, publicada por primera vez en 1940⁴.

4 En esta obra de Ortiz, pieza clave para comprender el entonces novedoso concepto de *transculturación*, plantea literalmente este contrapunteo entre dos plantas que han sido símbolos de la isla desde todos los aspectos, como pudieran ser: históricos, sociales, económicos, etc. Ortiz, a partir de un concepto musical como lo es el contrapunteo, analiza las partículas que componen el proceso transcultural que determina “lo cubano”.

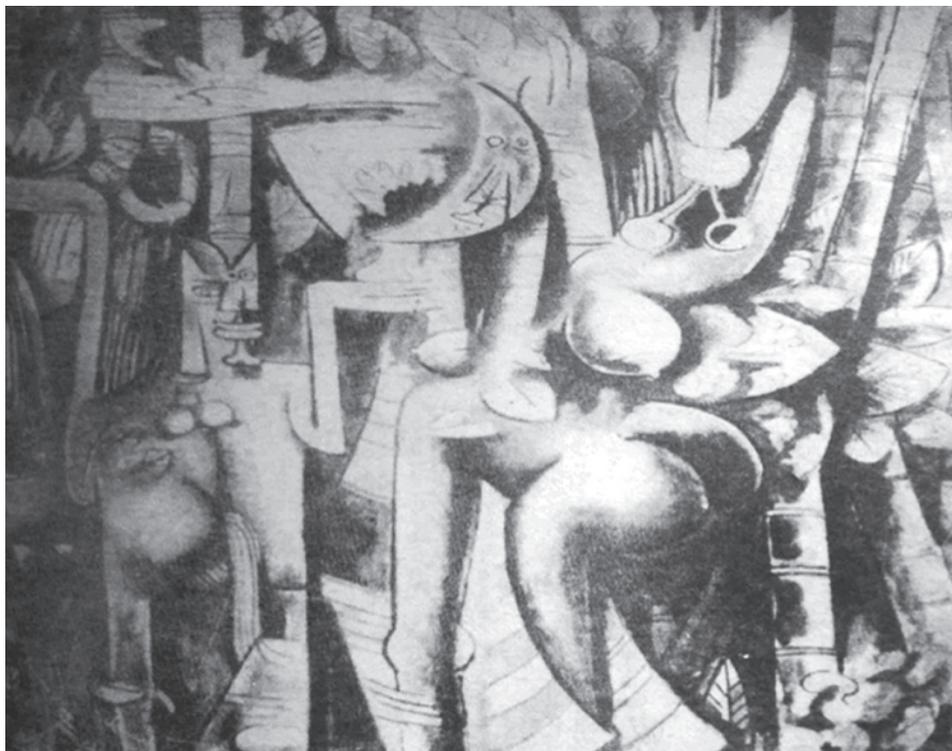


Imagen 2. *La Jungla* (1943) (Fragmento), óleo. 94 ½ x 90 1/2 pulgadas. Colección permanente, Museum of Modern Art, N.Y.⁵

El tabaco es una planta originaria de las Antillas y formadora de una personalidad indígena penetrada en la cultura cubana.⁶ Otro símbolo interesante son las tijeras, esta relación transcultural de la tijera en *La Jungla* está determinada por lo gemelidad o jimagua⁷ y la transculturación. Como se ha reflexionado ante-

5 Imagen obtenida del libro de Ortiz, *Wifredo Lam* y su obra (1993), Editorial Publicigraf, Colección Raíces, La Habana, Cuba, p. 2 (en el apartado de Ilustraciones).

6 En el libro *Táinos: mitos y realidades de un pueblo sin rostro* (2006: 15), del historiador y arqueólogo cubano Daniel Torres Etayo, dentro de la introducción menciona lo siguiente: “Mitos, leyendas e historias vinculan al desaparecido pueblo con nuestra realidad [...] su cultura ha vencido al conquistador por los intrincados laberintos del fenómeno sociológico, en la mixtura del criollo, y sobrevive en disímiles formas que seguramente van más allá del uso de algunos vocablos, el comer casabe y el fumar tabaco”.

7 En cuanto al tiempo y su connotación de tipo histórica en el continente africano, es rastreable la concepción del universo como un enorme módulo orgánico. Para Alassane Ndaw, como nos comenta Ferrán

riormente, el pensamiento tradicional africano renuncia a los pares reconciliables e irreconciliables, es decir, a la dualidad y al dualismo, para establecer un pensamiento de gemelidad y éste, a su vez, es heredado en las culturas americanas que presentan estos orígenes, fundamentalmente la cubana. Este pensamiento concibe dos al mismo tiempo, pero con distintas funciones sociales; los gemelos se parecen, pero no son el mismo, ejemplos pueden ser: hombre-mujer, vivo-muerto, felicidad-desdicha, etc. El hombre y la mujer, o el vivo y el muerto, trabajan al mismo tiempo pero dedicándose a cosas distintas. La idea de felicidad en el universo del África negra se relaciona con la fuerza de ser. Por ejemplo, se es feliz cuando se es y no se es cuando se está en desdicha, la desdicha es una especie de declaración de muerte del ser. La gemelidad es el pensamiento de dos hermanos a la misma vez, es una especie de hermandad.

Las tijeras son un elemento occidental que se agrega como sinónimo de una pieza punzocortante dentro del proceso sincrético religioso que se produce en Cuba. La mayoría de los *orishas* que sostienen en su simbología algún metal, tendrán en su proceso litúrgico la presencia de una tijera. La vida y la muerte se trasladan dentro del pensamiento africano en el universo de lo sagrado y lo profano, en cada caso, lo sagrado se alimenta de la profanidad, y la profanidad de los ámbitos sagrados (Colombres, 2014).

Colombres (2014: 171) plantea que: “[...] el pensamiento africano no puede separar tajantemente el mundo sagrado del profano, porque todo es fuerza, potencia, tanto los vivos como los muertos. Los ritos tienen por objetivo fortalecer la fuerza vital propia por medio de la dialéctica con otras fuerzas vitales, ya sea de vivos o de muertos”. En este caso se encuentra Changó,⁸ dios del trueno, asociado

Iniesta en su libro *El pensamiento tradicional africano. Regreso al planeta negro* (2010), no es posible la existencia del pensamiento de la dualidad en África subsahariana, para sustentarlo se citan palabras de Ndaw que refieren a que: “El pensamiento occidental tradicional considera la naturaleza como el obstáculo que hay que superar en el marco de una espiritualidad dualista, que tiende a despreciar y subestimar la función del cuerpo y de los instintos [...] En el pensamiento africano no-dualista (bantú y bámbara, que consideramos expresiones privilegiadas de la metafísica africana), la naturaleza está concebida como continuidad con el espíritu que la ordena y que ella misma expresa por su diversidad armónica y jerarquizada. La doctrina africana se niega a establecer una separación real entre naturaleza y sobrenaturaleza”. (A. Ndaw, 1983-1997: 131).

8 El concepto esencial del pensamiento africano, que consiste en la existencia de los muertos en un mismo plano, se observa como tradición en los “cultos afro cubanos” de origen yorubá. Algunos *patakies* refieren al origen del *oricha* Changó en esta referencia tradicional de mutaciones. A Changó se le reconoce como un rey del antiguo Reino de Oyó, de ahí que una vez muerto, y por méritos propios, consigue ascender a

a la fertilidad y al hacha bicéfala. A estas hachas, símbolos representativos de su significado vital, se les puede observar en la parte superior de los bastones Oshe Shango, sostenidos por una figura femenina. Por lo tanto, Changó representa un estado de gemelidad, entiéndase también lo jimagua.⁹ Si se entiende la tijera y su colocación dentro de la noción de lo transculturado, sabemos que representa ese estadio. Lam no utiliza el hacha de dos caras porque no busca una representación literal, sino el elemento plástico en relación con sus distintos significados en el tiempo. La tijera está compuesta por dos partes, es una herramienta cortante, de origen occidental y se utiliza dentro de las ofrendas a *orichas* guerreros, así que vista desde la idea gemela de lo femenino-masculino, constantes dentro de *La Jungla*, se puede observar en símil con la idea del hacha bicéfala. Pero es la tijera, a diferencia del hacha de dos caras, un elemento con significados transculturados más claros dentro de la cultura cubana; puesto que el hacha es un componente de permanencia en el tiempo, un elemento mucho más sincrónico.

La historiadora del arte Suset Sánchez Sánche¹⁰ pone en perspectiva algunas posibilidades de interpretación de las tijeras, refiere en su artículo “Wifredo Lam y *La jungla*: regreso de un hijo pródigo al Monte”, publicado en el 2013:

[...] El monte visto en su esencia de matriz, de madre tierra –una idea extendida en casi todas las cosmogonías–, pariendo al negro, una cultura cimarrona

la categoría de *oricha*. Este *oricha* es dios del trueno y de la guerra, de los tambores, los relámpagos y la pólvora, y su trono es lo alto de la palma, aunque dentro del sincretismo es posible identificar su hábitat en las frondosas ceibas. Changó es una figura importante para analizar esta relación del pensamiento con una determinada clasificación de gemelidad, ya que al mismo se le atribuye la paternidad de los *orichas* gemelos, que en lengua yoruba se les conoce como *ibbeyis*, que algunos *patakies* y demás fuentes bibliográficas refieren que fueron engendrados por Ochún, otras por Oyá y otras por Yemayá. Aunque sería importante señalar que para algunas culturas, los gemelos quedan excluidos de la condición de ser ancestros.

- 9 La palabra *jumagua* proviene de la lengua taína y ésta, a su vez, ha derivado en *jimagua*. Los taínos denominaban así a los mogotes (especie de lomas más altas de lo normal y más que pequeñas que una montaña), ya que entre todos suele haber mucho parecido y se presentan con frecuencia en pares. En el Caribe, y fundamentalmente en Cuba, la influencia lingüística taína es frecuente en el español de la mayor de las Antillas, y sobre todo en su habla coloquial y en la designación de ciertas realidades propias del entorno de la fisonomía del archipiélago. Información obtenida del sitio <http://es.thefreedictionary.com/jimagua> (consultado el 12-3-17).
- 10 La Habana, 1977. Desde 2004 reside y trabaja en Madrid. Licenciada en Historia del Arte por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana (2000). Máster interuniversitario en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual en la Universidad Autónoma de Madrid, Universidad Complutense de Madrid y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2013).

que reside y lucha en la manigua y cuyo imaginario combate la lógica racional del Occidente moderno. [...] Entonces, las tijeras que como estandarte levanta la figura de la derecha, cortarían el cordón umbilical para que el hijo del monte fuese libre de determinar su destino [...] (Sánchez Sánchez, 2013).

Uno de los elementos trascendentales de cubanía es la figura del cimarrón¹¹ y su relación simbólica con el *oricha* Ogún. Max Pol Fouchet¹², quien entrevistó a Lam en variadas ocasiones, ha interpretado al símbolo de las tijeras como la representación del famoso tío abuelo de Lam al que le llamaban “Mano Cortada”.¹³ La interpretación de Sánchez bien puede referir a éste o al propio *oricha* Ogún. Dentro de los fundamentos de la religión de origen Yorubá se encuentran sus tradiciones orales; conocidas como *patakies*. Dentro de los distintos *patakies* que refieren a este *oricha*, se lee su relación absoluta con el monte, siendo éste el más capacitado para dominarlo. Entre sus atributos se encuentra un machete, con el que abre los caminos. Ogún no es un *oricha* solitario, ocupa de Ochosi, el *oricha* cazador; las leyendas sientan que llegaron a necesitarse, porque mientras uno cazaba el alimento y no podía ir por el entramado de la maleza, el otro no podía comer porque no sabía cazar.¹⁴ Esta comunión de *orichas* es otro aspecto de comportamiento dual, al que simbólicamente también parece referir Lam.

La relación entre la caña de azúcar, el tabaco y las tijeras dentro de *La Jungla* parece absurda, como lo parece ser la propia obra. Esto se puede relacionar con lo que Berger apuntó sobre el dilema entre la vista y las palabras, porque: “[...] el conocimiento, la explicación, nunca se adecua completamente a la visión” (Berger, 2000: 13), pero su interrelación participa del contexto histórico y espacial para

11 Dentro de la definición de *cimarrones* de Moore Town (población jamaicana), se puede extraer lo que significa la palabra cimarrón: “Como en otros lugares de América [...] el término ‘cimarrón’ designa a los esclavos que huyeron de las plantaciones a principios del siglo XVII [...]” (Guanche, 2015: 45).

12 Nacido en Francia. Crítico de arte, poeta y escritor que estuvo vinculado con la televisión francesa. Entrevistó en variadas ocasiones a Lam, del que también tiene críticas a su trabajo muy reveladoras. Un libro significativo de su autoría es *Wifredo Lam*, del que se puede encontrar una edición en Polígrafa de 1983.

13 La anécdota refiere a que a este mulato le fueron negados sus derechos ante sus propiedades y les fueron dados a un español. En venganza justa, si es que se puede emparentar lo imposible de estos términos, le asestó un golpe al europeo que lo dejó muerto, por ese motivo fue condenado a que le cercenaran la mano, después de esto, huyó y se hizo cimarrón, entonces, quien había sido José Castilla, fue conocido como José “Mano Cortada” (Ortiz, *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*, 1950).

14 Es por eso que Ogún lleva un machete y Ochosi un arco y una flecha, Ochosi caza y Ogún abre el monte para ir por la comida.

configurar aquello que Alain Jouffroy¹⁵ mencionó con certeza, que: “*La Jungla* es el primer manifiesto plástico del Tercer Mundo” (Núñez, 1982: 174). No sólo se entiende desde la transculturación de elementos, estableciendo con ello lo blanco, lo negro y lo indígena; es en sí misma una metáfora histórica de coloniaje, a través de la explotación humana en los plantíos de caña de azúcar. Es el tabaco vehículo de comunicación en taínos y en africanos para el equilibrio del mundo, es el tabaco el negro que colonizó Europa, del modo en el que interpretamos a Ortiz. Son las tijeras en sus múltiples elucidaciones, un elemento transculturado, porque, por un lado, es trasatlántico y occidental, y por otro, es concepto transfigurado de un pensamiento dual.

De cambios en la obra de Bedia

El cambio trascendente en el tratamiento de “lo afrocubano” y la gemelidad o jimagua en la pintura cubana se puede comprender hasta los años ochenta del siglo pasado. De la época referida es la figura de José Bedia. El pintor comienza sus estudios en La Academia de San Alejandro y los culmina en el Instituto Superior de Arte (ISA). Bedia se ubica en la generación del primer momento significativo en la plástica en Cuba, entre 1979 y 1988. Corina Matamoros Tuma¹⁶ refiere datos al respecto:

La muestra *Pintura Fresca*, realizada en casa de José Manuel Fors en 1978 y reeditada bajo el patrocinio de Leandro Soto en la Galería de Arte de Cienfuegos en 1979, así como la ya famosa *Volumen Uno, Sano y Sabroso y Trece Artistas Jóvenes*, todas en La Habana en 1981, fueron las primeras exposiciones que provocaron un enorme impacto en el público y conmovieron en un par de años el mundo visual del momento, saturado hasta entonces de mensajes políticos, temas campesinos, visiones idílicas de la realidad y facturas convencionales. Aunque la nómina de artistas varía, en todas las exposiciones participan Elso, Bedia, Fors, Brey, Torres Llorca, Garcíandía, Pérez Monzón, Leandro Soto, Israel León, Gory y Tomás Sánchez (Tuma, s/f: 244).

15 Escritor, poeta y artista nacido en París. Tiene un libro sobre el pintor cubano: *Le Nouveau Nouveau monde de Lam*, editado por Nuova Foglio en 1975.

16 Corina Matamoros Tuma es una importante crítica de arte cubana, curadora jefa de la colección de arte cubano contemporáneo del museo de Bellas Artes de La Habana.

La importancia del tiempo sugerido es fundamental para comprender un proceso visual totalmente inverso a lo que estaba ocurriendo en la plástica del país. De ese proceso es consecuencia la obra de Bedia. Matamoros Tuma lo dice con claridad:

[...] esta joven vanguardia logra abrir espacios simbólicos inéditos en el arte nacional. El ejemplo más decisivo es la incorporación del mundo de las religiones y culturas indoamericanas y afrocubanas, captadas desde una sintonía espiritual de nuevo tipo, más que desde aspectos narrativos o morfológicos (Tuma, s/f: 244).

Ante este fenómeno, Bedia se coloca como un conocedor de las culturas afrocubanas. ¿Por qué podemos decir lo anterior? Porque nos brinda los significados, y estos significados se anteponen a las formas, es en ese momento que Bedia no es occidental, es decir, sin el conocimiento de los contenidos no puede comprenderse la forma, y si bien un estudio iconográfico nos permite acceder también a estos saberes, uno de los puntos importantes para determinar este cambio en la plástica cubana con temática “afrocubana” y su tratamiento de la gemelidad o jimagua está dado en la búsqueda de la esencia de los contenidos de esos elementos. Cada objeto, cosa, figura, símbolo o texto en la obra de Bedia refieren a algo específico y no a la multiplicidad de interpretaciones en las que la obra de Lam subyace.

Bedia pretende decir que es posible que cada cosa contenida en las religiones “afrocubanas” puede ser significada a partir de un simple elemento. Ese simple elemento o sencilla referencia nos conducirá de inmediato a la cosa misma. Un ejemplo de ello se puede observar en su obra: *Oyá en lo suyo*, de 1997. Dentro de este trabajo el artista utiliza imagen y texto para darnos un significado concreto para la *oricha* Oyá: *violenta*. De costado, la imagen expulsa viento por la boca y el texto reafirma su particularidad: *en lo suyo*. Es una *oricha* a temer, nos remite a su fuerza y poderío. Fuerza y violencia son sinónimos de Oyá. La *oricha* tempestuosa tiene en su personalidad radicados lo femenino y lo masculino, como referencia a la gemelidad o jimagua.



Imagen 3. *Oyá en lo suyo* (1997). Litografía, 3 de 50, 85 X 115 cm.¹⁷

La obra de José Bedia forma parte de este rompimiento con las estructuras de comportamiento plástico dentro de la historia del arte occidental y, en este caso, cubana. Tuma siente que: “[...] una pluralidad de nuevos sentidos que llegan a modificar ciertos aspectos del propio Conceptualismo entendido en su contexto occidental” (Tuma, s/f: 244). La diferencia entre los artistas anteriores y Bedia radica en la singularidad de su trabajo. Es decir, el artista en cuestión no hace una obra que denuncie, no es literalidad ni nuevas interpretaciones de los atributos de las deidades “afrocubanas”, ni cuenta historias literarias. Por el contrario, trabaja con el mito y basa los aspectos de análisis, las cuestiones éticas, la relación con el mundo natural y, sobre todo, el juego de los contrarios reconciliables (vida-muerte, macho-hembra o femenino-masculino) desde el pensamiento tradicional africano y su aplicación en la “afrocubanidad”.

El estudio sobre la obra de Bedia es vasto en este sentido. En la recopilación que establece la doctora Olga María Rodríguez Bolufé en su libro *Ojos*

17 Imagen obtenida del libro Pascual Castillo, O. K. (2004). *Estremecimientos*. José Bedia. España: Junta de Andalucía Consejería de Cultura, Instituto de América Santa Fe, Caja Granada Obra social, p. 93.

que ven, corazón que siente. Arte Cubano en México, 1985-1996, se interpreta que en la obra bediana aparece un cúmulo de nuevos símbolos, en aparente irracionalidad, que parten desde la actitud primitiva de entender el mundo. (Rodríguez Bolufé, 2007). Lo mismo observa Madeline Izquierdo González en su artículo “José Bedia: las fauces del inconsciente. Semiótica, antropología y arte”, donde plantea el término de “Perfil idioestético” como una forma y enfoque para revelar las relaciones con su pintura, tratando de dilucidar una mirada que revela simbólicamente intereses de tipo sociocultural (Izquierdo González, 2010).

A modo de resumen, se puede decir que dentro de las temáticas “afrocubanas” en el acotado tópico de la gemelidad o jimagua, se observan elementos plásticos que se deben interpretar en distintos contextos temporales y espaciales; y que, a su vez, se comportan fuera de la interpretación literal de las religiones “afrocubanas”, asumiendo otros significados, para consumir un padecer completamente transcultural. En ese punto se establece la obra de Lam.

Por otro lado, frente a la obra de Bedia no puede haber lecturas adecuadas sin comprender la influencia de Lam en cuanto al tratamiento de los elementos simbólicos en la plástica cubana de esta naturaleza. El trabajo de este último artista puede ejemplificar que la temática “afrocubana” se condensa en la búsqueda de su esencialidad, esta sería una forma de planteamiento del signo primario o de lo que la cosa significa en su sentido más profundo.

Descubrir el modo en el que Bedia hace esta construcción es fundamental para la interpretación de estos cambios; sugeridos en la plástica isleña con la temática afrocubana y el tratamiento de la gemelidad o jimagua dentro de ella. Bedia no intenta atravesar los fenómenos por una disociación de significados, sino como un resultado pertinente de la presencia de lo que las cosas significan, pero en su verdadera naturaleza. Esta naturaleza es la del símbolo con todas sus esencias, un acercamiento más primario a la idea de la transculturización. Esa es la razón por la que debemos considerar un trayecto de análisis de estos tópicos en la plástica de la isla con miradas “afrocubanas”; y entender con ello que, desde los cambios tanto formales como conceptuales, se comprenderá el ámbito de la búsqueda o de la pertinencia de lo verdaderamente transcultural.

Referencias bibliográficas

- Arce Burguera, A. & Ferrer Castro, A. (2016). *El mundo de los orishas* (5ª edición ed.). C. Acevedo Pérez (Eds.). Ciudad de Panamá, Panamá: Ediciones Aurelia Colección Iroko.
- Bargna, I. (2000). *Arte africano*. Madrid, España: LIBSA.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver* (2º ed.). Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Castillo, O. P., Power, K. & Farris Thompson, F. R. (2004). *José Bedia. Estremecimientos*. España: Junta de Andalucía Consejería de Cultura, Instituto de América Santa Fe, Caja Granada Obra social.
- Colombres, A. (2014). *Imaginario del paraíso. Ensayos de interpretación* (2ª ed.). La Habana, Cuba: Arte y Literatura.
- Fouchet, M. P. (1984). *Wilfredo Lam* (P. Gimferrer, Trad.). Barcelona: Polígrafa.
- Iniesta, F. (2010). *El pensamiento tradicional africano. Regreso al planeta negro* (Vol. 1). Madrid, España: Los libros de la catarata.
- Izquierdo González, M. (2010). *José Bedia: las fauces del inconsciente. Semiótica, antropología y arte*. Recuperado el 3 de julio de 2016, de Antropología. Boletín oficial del Instituto de Antropología e Historia: <http://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2788/2689>.
- Matamoros Tuma, Corina. (s/f). *Arte Contemporáneo (1960-1970)*. En R. Cobas Amate, & S.
- _____ (2003). *Arte Contemporáneo (1979-1988)*. Guía. Arte Cubano. Edited by Sonia Maldonado. Roberto Cobas Amate (Comp.) Ciudad de la Habana, Ciudad de la Habana: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Monte, W. L. (11 de julio de 2013). *SusetSanchez_Blog*. Obtenido de Susetsanchez_Blog Algunas cosas que me preocupan y me ocupan. Disponible en: <https://suset Sanchez.wordpress.com>.
- Núñez Jimenéz, A. (1982). *Wifredo Lam*. Ciudad de la Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Ortiz, F. (1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Cuba: Consejo Nacional de Cultura.
- _____ (1993). *Wifredo Lam y su obra*. (N. S. Suárez, Ed.). La Habana, Cuba: Publicigraf. Colección Raíces.
- _____ (1950). Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos. En A. Núñez Jiménez & E. Toribio (Eds.), *Wifredo Lam* (pp. 11-37). Ciudad de la Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.

- Ortiz, Fernando (1982). Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos. En Antonio Núñez Jiménez, *Wifredo Lam*, Ciudad de la Habana, Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Rodríguez Bolufé, O. M. (2007). *Ojos que ven, corazón que siente, Arte Cubano en México 1985-1996*. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- Sánchez Sánchez, Susset (2013). *Algunas cosas que me preocupan y me ocupan*. Disponible en <https://susetsanchez.wordpress.com>. Recuperado el 13 de febrero de 2018.



Emulación vs. desaparición: *Agrippa (a book of the dead)* + preservación del relato

Romano Ponce Díaz¹

Jorge Arturo Chamorro Escalante²

Mediante la perspectiva transdisciplinar de los estudios visuales, en el presente texto se aspira a abordar y reflexionar en torno a las manifestaciones del arte contemporáneo y cómo sus circuitos políticos de comercio se han visto transformados a consecuencia de la aparente democratización de las tecnologías de reproducción, tomando como caso específico lo sucedido en 1992 con el libro de artista: *Agrippa (a book of the dead)* de Dennis Ashbaugh y William Gibson. La mencionada pieza consistió en un poema

-
- 1 Maestro en Estudios Visuales y doctorando en Arte y Cultura por parte del DIAC del CUAAD de la Universidad de Guadalajara. Prófugo del Diseño Gráfico, en 2013 obtiene mención honorífica en la Maestría en Estudios Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México por su investigación académica enfocada a la producción artística de videojuegos como objetos de narrativa audiovisual.
 - 2 Doctor en Etnomusicología, profesor-investigador de tiempo completo en el CUAAD de la Universidad de Guadalajara, fundador de la Maestría en Etnomusicología. Coordinador del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, por el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara.

de 300 líneas, almacenado en un disquete de 3.5”, el cual estaba programado para encriptar y destruir el poema una vez que había sido leído. Tal disquete estaba dentro de un libro de artista, obra de Ashbaugh, cuyas páginas estaban tratadas con materiales fotosensibles, aspirando a la degradación paulatina de su contenido. A las pocas horas de haberse presentado la pieza, por medio de hackeo y sabotaje, diversos personajes evitaron la desaparición digital de la pieza de arte, rompiendo con la intención efímera de la misma, cuestionando nuestra relación con la tecnología, la apropiación, el mercado y el arte.

Desde la masificación y expansión de la imprenta, las cintas de audio y video domésticas, dispositivos de almacenaje digital, y demás sistemas de producción, reproducción y difusión de la imagen, entendiendo a la imagen como aquellas visualidades manufacturadas (Berger, 1977), se ha barrenado el concepto de objeto original, planteando dudas sobre la mistificación de los objetos artísticos, al generar fenómenos transformativos, tales como la apropiación, modificación y alteración de piezas artísticas por parte de individuos ajenos a la intención autoral primigenia de tal pieza.

Con el uso de la tecnología cotidiana, diversos individuos y colectivos, ajenos a los circuitos detentores del poder político y económico del arte occidental, se han visto empoderados al ser capaces de adquirir un sinnúmero de manifestaciones artísticas, transformándolas, re-produciéndolas y transmitiéndolas, es decir, apropiándose del arte para generar cultura visual. Tales manifestaciones son conocidas comúnmente como *remixes*, *covers*, réplicas, *mods*, macros, *bootlegs*, parodias: apropiaciones, las cuales provocan fisuras en los circuitos homogéneos de producción, apreciación y crítica del arte en Occidente, ya que, si individuos anónimos son capaces de reconfigurar el discurso artístico, se pone en duda el aura y mistificación del artista clásico frente al artista posmoderno, y por lo tanto, los mecanismos del mercado del arte se ven tambaleantes frente a las paradojas de sus propios supuestos.

El papel del arte en el mundo posmoderno y la tendencia práctica de la apropiación de la obra

Sin duda, uno de los aspectos que se advierten con frecuencia en el mundo del arte occidental contemporáneo es la obra individual en oposición a la obra comunitaria, con mayor incidencia el uso de recursos técnicos que le permiten

al artista posmoderno copiar, transferir, plagiar, duplicar, hackear o digitalizar, lo cual se basa en una versión novedosa, mejorada o deformada de otra obra de arte. Las nuevas versiones de una obra pueden entenderse en términos técnicos como la recreación de una obra respetando la estructura original y la concepción básica, pero que admite adaptaciones o mejoramiento.

Desde el punto de vista del mercado de la obra de arte en el mundo occidental contemporáneo, global o posmoderno, copiar, transferir, reinterpretar a la nueva versión es la apropiación de la obra, de autor anónimo o conocido, con la finalidad de ofrecer un producto re-elaborado para su explotación comercial en formatos diversos o medios tecnológicos diversos.

El recurso de copiar, duplicar o reinterpretar otra obra puede implicar la modernización, una nueva versión del modelo original, como en el caso de las representaciones plásticas de Dennis Ashbaugh del libro de artista *Agrippa (a book of the dead)*, bien sea con una nueva instrumentación o mediante los recursos de la tecnología y, especialmente, cuando el producto ofrecido como una segunda versión se da en un contexto distinto a la procedencia original. Se puede hablar de la modernización cuando aparece el recurso de la duplicación, que bien puede coincidir con el inicio de las nuevas tecnologías del mundo posmoderno si consideramos que dicha reinterpretación presupone un proyecto de comercialización de una obra para su explotación en el mercado del arte.

La apropiación del arte bien puede estudiarse desde el punto de vista de los bienes culturales. Karl Polanyi (1968) explica desde la antropología de la apropiación y la economía, que existe una acción racional de los fines y los medios. Éstos se definen como el acto de apropiación de cualquier cosa para servir a un fin, bien sea por virtud de las leyes naturales o por virtud de las leyes de algo que está en juego. Polanyi entiende que la lógica de la acción racional de todos los medios y fines concebibles cubre una infinita variedad de intereses humanos que se encuentran en el sistema del mercado, en donde la economía es incorporada a instituciones que ofrecen un abanico de elecciones individuales para dar surgimiento a movimientos que constituyen un proceso económico. Según Polanyi, esto se logra mediante la generalización del uso del precio del mercado, así, todos los bienes y servicios, incluyendo trabajo y capital, se obtienen mediante la compra dentro del mercado y tienen, en consecuencia, un precio, por lo que todas las formas de ingreso se derivan de la venta de bienes y servicios.

Sin duda que la razón de un bien cultural como la obra de arte individual, es conquistar un lugar en el ámbito de la oferta y la demanda, es decir, lograr mejores ventas, llegar a las personas de manera masiva y lograr su aceptación, pero además, el cobro del precio establecido en el mercado.

Las tendencias de apropiación, revitalización y globalización se han venido discutiendo en el discurso académico de la antropología del arte desde fines del siglo xx. A partir de ello, se puede entender que la obra de arte en los tiempos que vivimos es un tráfico complejo de bienes culturales, dinero y medios, el cual se encuentra enraizado en la naturaleza de la revitalización de una obra a través de la apropiación (Feld, 1994), este último concepto se puede entender en dos sentidos: como tendencia práctica o como tendencia estética. De acuerdo con Nicola Abbagnano (1998), la primera, entendida como empuje habitual de acción, se dirige a la modificación; mientras que la tendencia estética tiende hacia la representación simbólica de lo esencial.

Desde esta perspectiva, se puede entender a la apropiación como tendencia práctica, como acción preconcebida o planeada hacia la duplicación más que a la representación. La apropiación de la obra de arte tiene un carácter dual, es como entender un doble propósito en dos líneas de interés, esto es, una línea de admiración hacia una obra o hacia una tradición artística, bien sea como reconocimiento, veneración o respeto, una línea que provoca cierta conectividad, creatividad e innovación. En este sentido, con frecuencia nos encontramos con ciertos proyectos artísticos que son proclives a la búsqueda de las “herencias culturales”, o bien, se enfocan en reproducir y expandir las identidades. La segunda línea de interés o propósitos del carácter dual de la apropiación es la contraparte simbólica de poder, control y dominación, es decir, una fuente básica de asimetría entre mercancía y propiedad de las obras de arte. En síntesis, apropiación quiere decir que el cuestionamiento “¿de quién es la obra?” se sumerge, suplanta y revierte en la afirmación “del que la posee”.

El carácter dual de la apropiación se puede advertir en múltiples historias del mundo moderno, especialmente en la experiencia de la relación entre los portadores de una tradición y los intérpretes de ésta, por ejemplo, cuando un intérprete contribuye a la fama, ganancias y reconocimiento o prestigio de un creador o un portador de la tradición; ambos se pueden dar a la tarea de trabajar en un proyecto conjunto, en donde el intérprete utiliza muchos aspectos del estilo original del portador de la tradición. Con frecuencia, el intérprete refiere que admira e idolatra al portador de la tradición y su deseo, por lo tanto, es re-

gistrar la obra de arte con el viejo estilo, para hacer patente la deuda que tiene la industria cultural con la tradición. Para esta parte, las reinterpretaciones o duplicaciones (dirigidas a otras generaciones que no pertenecen a la cultura o a la misma generación) no solamente incorporan el estilo viejo, sino también los recursos del intérprete, así como la nueva instrumentación. Una vez apreciado el producto de esta colaboración conjunta, el portador de la tradición, por lo general, expresa que le gusta la nueva versión, y expresa su admiración por la seriedad con que trabaja el intérprete y el deseo de adoptar una tradición.

En la relación entre intérprete y portador de la tradición, hay un cierto engaño, una apropiación intencional o una arrogancia cultural, ya que para algunos el tributo pagado por intérprete al portador de la tradición, pareciera hablar de cierto afecto del intérprete hacia el portador de la tradición, pero en realidad es al valor económico que representa, en el sentido de que las ventas de los objetos derivados, así como los probables contratos adquiridos, fueron en gran medida una ayuda gratuita de publicidad de parte del intérprete, quien además es el gestor de los nuevos escenarios y el nuevo mercado. Sin embargo, es claro que la recompensa económica y el reconocimiento del estatus artístico se vierte con mayor peso hacia el intérprete que al portador antiguo.

Frente a todo esto, el cuestionamiento básico es el siguiente: ¿cómo se puede evaluar un tipo de negocio o venta, donde el producto creativo original ofrecido por el portador de la tradición es apropiado en un intercambio de respeto simbólico y posiblemente algo menos, mediante el truco de un pago en recompensa en el mercado del arte?

Cuando ocurre tal pago en recompensa, se reproduce el patrón de dominación de mercado desde “arriba” (desde el grupo hegemónico) y se vuelve, en muchos casos, injusto para ciertos artistas y oneroso para los que representan al mercado.

Todos estos asuntos se vuelven particularmente ponzoñosos cuando observamos el escenario internacional del arte contemporáneo occidental, donde el contacto global con los medios, la consolidación de la industria cultural, aquella de enormes compañías que dominan las ventas mundiales y el control extensivo sobre el derecho autorral en las manos de algunas fuerzas empresariales, están experimentando un efecto regresivo en la comercialización de las habilidades y los estilos, así como del poder de la propiedad de la obra.

Como es bien sabido, ya se han iniciado estudios de la obra de arte, y que en materia de los estudios culturales y visuales, se insiste en la fuerza de los

medios de comunicación, en donde se puede advertir un “circuito simbólico”, generado como mercancía en diversos formatos digitales que se encuentran en internet, páginas web y todo un universo de *producción cultural mediática*. A partir de este ámbito, se debe reconocer la presencia del poder interno y externo a un grupo, o bien, a una red de practicantes y productores.

En todas las formas y procesos de apropiación práctica creativa, se puede advertir que algunas son más directas, otras menos directas, algunas están saturadas de arrogancia y vinculadas al control de los medios de producción, otras son más complejas y contradictorias. Se puede prevenir que, en los procesos de apropiación, hay un ciclo de revitalización de una obra, en el cual viene a incrementarse, en gran medida, con los aspectos de poder y control, porque la naturaleza de las empresas y su promoción es un tipo de arte que goza de la facultad de vender a gran escala. Estas fuerzas tienden a diseñar, fusionar e incorporar los materiales y los innovadores, los productos y las ideas, pero para estabilizarlos en los niveles de trabajo, talento e influencias, se advierten niveles en los cuales los apropiadores pueden manipular, de manera continua, para la recirculación de bienes culturales. Algo de esto se advierte en el caso de la apropiación del libro-objeto *Agrippa (a book of the dead)*, de Dennis Ashbaugh y William Gibson.

Aquel que lleva las voces de los muertos

Agrippa (a book of the dead) fue un libro-objeto realizado en 1992 por el artista Dennis Ashbaugh, el escritor William Gibson y editado por Kevin Begos Jr. Dennis Ashbaugh es reconocido por realizar representaciones pictóricas de virus de computadoras, ADN humano y redes informáticas, en las cuales explora el concepto de privacidad, ubicuidad y secuencia genética del ser humano, en el contexto del arte contemporáneo (Ashbaugh, 2016). William Gibson acuñó el término *ciberespacio* y, quien en la novela *Neuromancer* (Gibson, 1984), explorara los conceptos de interconectividad, soledad, vestigio, memoria, olvido e inmortalidad, en una sociedad con alto desarrollo tecnológico y enorme disparidad económica, convirtiéndose en un autor representativo del movimiento contracultura *ciberpunk* (Walsh, 2014).

El objeto físico de tal proyecto consistía de una caja de aspecto metálico, la cual contenía un volumen encuadernado. En las páginas se podían

apreciar, en grabados, representaciones de la secuencia de ADN realizados por Ashbaugh, los cuales acompañaban un texto autobiográfico de Gibson, en el cual narraba el proceso emocional de desenvolver el álbum fotográfico compilado por su padre, quien murió cuando él tenía seis años de edad (Gibson, 2014). Ahora bien, el texto tenía la particularidad de estar almacenado dentro de un disquete, colocado en un nicho, realizado por medio de cortes físicos en las hojas del libro. En tal disquete, además de encontrarse el poema y narrativa, se escondía un algoritmo (coloquialmente conocidos como virus) que destruía el texto a medida que se exploraba en un ordenador. Buscando colocar al lector frente a un dilema –en apariencia– irreversible: elegir entre conocer el relato contenido en el dispositivo, existiendo eventualmente únicamente en su memoria, o conservarlo en un “estado puro”, en una eterna momificación, existente en un limbo digital, ya que una vez abierto tal archivo, no podía detenerse su destrucción, ni podía copiarse, imprimirse o abrirse nuevamente; además de que las páginas físicas del libro fueron tratadas con químicos fotosensibles, los cuales aspiraban a que una vez expuesto a la luz, se acelerara el proceso de desvanecimiento de sus imágenes (“Agrippa” Exhibition to Open in Book Arts Gallery, April 23, 1993).

En palabras de su curador, Kevin Begos, sería el primer mito digital, el cual buscaría formular cuestionamientos en torno al tiempo, la memoria, la posesión y las políticas en torno al control de la información (Begos, 1992b). Agustín Bertí observa que, en sus distintas aristas, el proyecto *Agrippa* tiene el rasgo paradójico de intentar volver en una experiencia única e intransferible, a un medio digital que, desde entonces, se asumía y permitía una reproductibilidad técnica infinita (Bertí, 2010). *Agrippa* cuestionaba la idea de persistencia de los soportes analógicos, pero también la de los digitales, los cuales aspiran a una trascendencia sobre la naturaleza material de los objetos.

Como parte del discurso propuesto por el objeto artístico para la presentación de la pieza el 9 de diciembre de 1992, se realizó una transmisión conjunta en The Americas Society, en el centro cultural “The Kitchen” en Nueva York, en una tienda de la esquina de Lower East Side, en el Museo Michael Carlos de Atlanta, detrás del establo de una granja de ovejas en Australia, entre otros lugares de naturaleza similar (Begos, 1992a). Tal transmisión, para el año de 1992, era un hito social y tecnológico que buscaba retomar la tradición del relato tribal oral. Contrastando la naturaleza impredecible de las palabras, las imágenes, el lenguaje, el clima y el espacio, frente a la aparente

precisión, control y exactitud de la tecnología; abogando a que tal relación saliera de control.

Considerando tal presentación, como parte de la pieza podemos retomar la reflexión de Berti, quien señala que *Agrippa* busca dotar de “aura” al objeto artístico digital, ya que en la aparentemente imposible relectura del texto, en la intención del velado de la páginas, se configura el valor de culto “aurático” descrito por Walter Benjamin, similar a las esculturas sagradas que sólo podían verse en los momentos rituales (Berti, 2010).

El 10 de diciembre de 1992, en menos de 24 horas de que se realizara la transmisión, en el *Bulletin Board System*, o *BBS Mindvox* (lo que se podría equiparar con los antecesores de los foros de discusión del internet primigenio), apareció el archivo y texto hackeado de *Agrippa* y, subsecuentemente, tal archivo se distribuyó en la selva del internet. Eventualmente, en 2007, se encontró un video del evento de presentación masiva, grabado secretamente en The Americas Society y distribuido ilegalmente en internet. Tanto el hackeo del texto como la grabación ilegal fueron reivindicadas por el equipo de hackers “Templar, Rosehammer, and Pseudophred”, quienes publicaron el 10 de diciembre el siguiente texto:

Hacked & Cracked by
-Templar-
Rosehammer & Pseudophred

Introducción por Templar: Cuando escuché por primera vez de un libro electrónico por William Gibson...sellado en un ominoso tomo de código genético que se corrompe al tocarlo...que se encripta y destruye a sí mismo después de una lectura... vendido a 1,500 dólares... Supe que era una prueba, o un reto, que no debería pasar desapercibido. Como el reciente ruido en el internet muestra, así como muchos intentos por hackear el archivo... y la transmisión de la lectura... es el más reciente vellocino de oro, si así lo miran, de la comunidad de hackeo.

Ahora yo les presento, disculpándome con William Gibson, el texto íntegro de *Agrippa*. Obviamente no contiene los maravillosos grabados, y yo les recomendaría el que compraran el libro original [una versión más barata se encuentra disponible a 500 dólares]. Disfruten.

Y yo no les diré cómo lo hice. Nyah. (Templar, 1992).
[Traducción propia].

Igualmente, el 12 de diciembre de 1992 publicaron en el *BBS Mindvox*:

De: templar (Templar)

Posteado: Sáb, 12 Dec 1992 11:40:09 AM

Asunto: AGRIPPA

¡Sí, damas y caballeros, estoy orgulloso de presentar, tras mucha controversia, el texto completo de AGRIPPA de William Gibson primero a los usuarios de MindVox!

Búsquenlo en el directorio de subidas...

Disfruten...

—T.

Traducción de Berti (2010).

Agustín Berti sostiene que el 13 de diciembre, en ese mismo *BBS*, apareció una respuesta apócrifa atribuida a William Gibson, entre lo más notable que se señala es: “Sólo quería hacerle saber que el posteo esta mañana de mi trabajo protegido por copyright constituye una flagrante violación de las leyes internacionales. Seguí así. WG.” (Berti, 2010). Pero si nos referimos a los ensayos de William Gibson compilados en *Distrust that particular flavor* (Gibson, 2012), y poniendo especial atención a *My obsession*, Gibson señala que hasta finales de 1998 se vio obligado a abrir una cuenta de correo electrónico, además de recalcar su aversión frente a la idea de emplear el mismo.

En lo que respecta a la grabación, sin el conocimiento y consentimiento de los organizadores del evento de la presentación del libro-objeto, igualmente atribuida a Templar, Rosehammer y Pseudophred, y aparecida hasta 2007, se especula que fue realizada a partir del hackeo e intervención física del equipo de transmisión; hackeo en el que se colocó un grabador VHS en una de las cámaras del Americas Society. La grabación, de aproximadamente 60 minutos, se divide en tres secciones de 20 minutos aproximadamente, siendo la primera la entrevista al curador Kevin Begos, seguido de la exposición íntegra del texto digital de Gibson, y finalmente, la sección inconclusa de preguntas y respuestas con el curador, debido a que se puede inferir cómo un individuo se acerca a Templar y tiene que interrumpir abruptamente la grabación. Buscando preservar el discurso ciberpunk

seguido por Templar y asociados, actualmente el video se encuentra en su totalidad en *Youtube*, uno de los sitios que ha facilitado la propagación viral de diverso contenido y piezas audiovisuales (R. Templar, Pseudophred, 1992).

Es importante no perder perspectiva que para el año de 1992, no existían las facilidades tecnológicas que harían parecer a tal acto de hackeo como un acto cotidiano en el año en el que se expone la presente.

En 1993, con fragmentos del video grabado y distribuido clandestinamente, Rose Hammer y Templar realizaron una pieza de videoarte, titulado *RE: Agrippa*, a partir de una apropiación de la grabación *bootleg* (Rosehammer, 1993).

El 9 de diciembre de 2008, en el decimosexto aniversario de la presentación de *Agrippa*, la Universidad de California, el Maryland Institute of Technology in the Humanities y el Digital Forensic Lab de Maryland, presentaron un emulador³ que permite ejecutar las diversas réplicas digitales del texto de Gibson, generando un archivo digital a partir del disquete del coleccionista Allan Chasanoff. Reprodujeron en una computadora actual una pieza de *software* que simula ser una computadora Macintosh de 1992 y, con ello, recrear –o como el mismo concepto lo señala: emular– el texto y su destrucción (The Agrippa Files, 2012). Actualmente, se puede encontrar en la red, tanto el emulador como el archivo con el texto de Gibson, y experimentar tal narración como originalmente se prospectaba.

Considerando que la pieza de Ashbaugh y Gibson contiene sus propuestas y dilemas derivados de la intención explícita e implícita de los autores, nos puede plantear reflexiones particulares. A pesar de que en el gran contexto socio-histórico la llamada era digital es un estado tecnológico sumamente reciente, ya podemos presenciar la caducidad de muchos de sus productos, la rapidez con que sus artefactos se transforman en arcaísmos inoperantes, ya sea por la iteración tecnológica, el conjunto de elementos económicos y culturales del fenómeno que Baudrillard denominó como déficit técnico o fragilidad organizada, es decir, no se espera que los objetos duren, con la finalidad de que una nueva generación de objetos ocupe su lugar. Por lo tanto, los objetos no pueden escapar a la muerte (Baudrillard, 1970). Además de que, culturalmente, estamos frente

3 Los emuladores son programas informáticos que simulan ser máquinas tragamonedas, consolas de videojuegos o incluso ordenadores que actualmente se encuentran discontinuados y obsoletos, pero para que un videojuego pueda ser ejecutado en uno de estos emuladores, requiere ser transformado en un .rom o un .iso. Y como se mencionó anteriormente, tales roms o isos son considerados piratería, ya que son copias no autorizadas de una propiedad intelectual. Una incalculable pieza de *software* y relatos únicamente son accesibles por medio de emulación, es decir, ilegalmente.

a la convulsión que sucede cuando a individuos tecnológicamente ignorantes se les pone en contacto directo con alta tecnología. Se propagan, promueven y acrecientan acciones llenas de superstición, pánico y pensamiento polarizado. Lo que provoca que cada día resulte más impredecible vislumbrar en qué se derivará la disparidad económica y tecnológica en futuras generaciones.

Si bien es nebuloso el testimonio sobre la intención de Ashbaugh, Gibson y Begos de que los aspectos digitales de su libro-objeto fueran capturados por hackers, contrabandeados, mutados u olvidados en un escritorio hasta convertirse en un arcaísmo que sólo fuera del interés de antropólogos y lingüistas (Begos, 1992b), estamos frente a un fenómeno en que por encima de la intención del autor, son los receptores quienes realizan la labor de evitar la desaparición del objeto. El hackeo, contrabando, distribución y emulación digital nos plantean nuevas perspectivas sobre el concepto de reproducción, mimesis, preservación y conservación. Ya que si nos aproximamos a tales fenómenos de apropiación como fenómenos artísticos, nos encontraremos que no podemos hacer una separación entre forma y contenido; las apropiaciones son una forma de transcodificación en que el cambio de soporte expresivo del contenido del mensaje da lugar a una nueva relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido (Kinkenber, 1996), por lo tanto, en la transición del *Agrippa* “primigenio” –a falta de un término más adecuado– al *Agrippa* “apropiado”, se dieron procesos que cambiaron la organización de contenido, la forma –soporte expresivo– y contenido –plano de contenido– del *Agrippa* “primigenio” y *Agripa* “emulado”. Aunque similares, son diversas entre sí, un espejo, la perfecta emulación que describe Michael Foucault, una semejanza sin contacto en que las cosas pueden imitarse de un cabo al otro del universo sin encadenamiento ni proximidad; la emulación es la gemelidad en espejo de las cosas (Foucault, 2010). Una gemelidad que borra la idea de original y réplica, ideas abordadas por Baudrillard desde la filosofía (Baudrillard, 1983), y Phillip K. Dirk desde la literatura, discutiendo que es imposible discernir de lo *original* y la *réplica*, ya que todo lo que vemos son *replicantes*, emulaciones.

La emulación del *Agrippa* “emulado”, abstraído e incluso insurgente frente a los circuitos comerciales y políticos del mercado del arte, muestra las fisuras de tal sistema. Ya que por medio de la re-producción y la apropiación se ha barrenado el concepto de objeto original, transformando la mistificación de los objetos artísticos. Ya que *Agrippa*, al ser apropiado y emulado, anula la valoración económica del objeto de arte, deja de ser una reliquia accesible a los elegidos privilegiados por el poder económico. Las particularidades de la obra pueden ser recreadas una

y otra vez, dejando en evidencia que la mistificación de los objetos arte, desde la hegemonía política, es el miedo al presente.

John Berger sostiene que el miedo al presente lleva a la mistificación del pasado, y directamente a la mistificación del arte, la cual es manipulada para preservar ideas de construcción social, ideas aristocráticas y plutocráticas sobre el consumo de la imagen (Berger, 1977). Si bien, buscando mantener una visión crítica y siendo conscientes de que la historia del arte hace un abuso del concepto del arte, apropiándose de los objetos y denominándolos como arte (Rabadán, 2017), ya sea para responder a dinámicas del mercado del arte, políticas o sociales, y muchas veces legitima objetos o fenómenos que permitan perpetuar a los mencionados, no deberíamos desviar nuestra mirada de un gran número de producción artística de la que no nos hacemos responsables. No podemos olvidar que el fenómeno artístico se permite, y nos permite, regresar a las preguntas fundamentales, y, en tal función, podemos encontrar el valor artístico en *Agrippa* “emulado”. *Agrippa* ahora es libre de la momificación y de la desaparición, en lo que su mismo autor acuñó: *el ciberespacio*.

Pero si algo nos ha mostrado *Agrippa*, es que las voces de los muertos, la memoria, el vestigio, muchas veces son más fuertes y persistentes que cualquier intención artística, algoritmo digital, virus de computadora o incluso la fuerza del sol. Y a pesar de que eventualmente morirá el planeta, se apagarán las estrellas y el universo colapsará ante la entropía, existirán aquellos que de forma material o inmaterial insistirán en conservar y transmitir aquella voz que se repite en cada generación, en cada ciclo y en cada persona, la voz de los muertos y sus historias.

Referencias bibliográficas

- Abbagnano, N. (1998). *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- “Agrippa” Exhibition to Open in Book Arts Gallery (1993). Disponible en <http://www.centerforbookarts.net/exhibits/archive/workdetail.asp?workID=747>.
- Ashbaugh, D. (2016). *Dennis Ashbaugh*. Disponible en: <http://dennisashbaugh.com/bio.html>.
- Baudrillard, J. (1970). *El sistema de los objetos* (Francisco González Aramburu., Trans.). Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1983). *Simulation*. Reino Unido: Semiotext[e].

- Begos, K. (1992a). *The Transmition* [Press release].
- _____. (1992b). *William Gibson, Dennis Ashbaugh, AGRIPPA (A Book of the Dead)* [Press release].
- Berger, J. (1977). *Ways of Seeing*. Reino Unido: Penguin Group.
- Berti, A. (2010). AGRIPPA: EL SOPORTE Y LA REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA. *Representaciones*, 6(1): 5-28.
- Feld, S. (1994). *Notes on World beat* (Charles Keil & Steven Feld Eds.). Chicago: The University of Chicago.
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. (Elsa Cecilia Frost, Trans.). México: Siglo XXI.
- Gibson, W. (1984). *Neuromancer*. Canadá: Ace Book.
- _____. (2012). *Distrust That Particular Flavor*. United States of America.: G.P. Putnam's Sons.
- _____. (2014). *William Gibson Talks Cyberpunk, Cyberspace, and His Experiences in Hollywood/Interviewer: J. Walsh*. Vice UK, United Kingdom. Disponible en https://www.vice.com/en_us/article/bn5k5m/william-gibson-interview-399.
- Kinkenberg, J. M. (1996). *Précis de sémiotique générale*. París, Francia: Éditions du Seuil.
- Polanyi, C. (1968). The Economy as Instituted process. *The Sociology of Economic Life*, 122-142.
- Rabadán, M. E. (2017). *Seminario Tématico: Metodologías de estudio del Arte*. Seminario. Universidad de Guadalajara. Guadalajara Jalisco.
- Rosehammer, Templar. (1993). *RE: Agrippa*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=J9s3HIsWZyc&t=11s>.
- Templar. (1992). *Hacked & Cracked by -Templar- Rosehammer & Pseudophred*. En *The Agrippa Files: The UC Santa Barbara Transcriptions Project and University of California, Santa Barbara*. Disponible en <http://agrippa.english.ucsb.edu/templars-introduction-to-the-first-online-copy-of-gibsons-agrippa-poem-1992item-d44-transcription>.
- Templar, Rosehammer, Pseudophred. (1992). The “Transmission” of AGRIPPA, Dec. 9, 1992, at the Americas Society. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=drPpULTypt4>.
- The Agrippa Files. (2012). *The UC Santa Barbara Transcriptions Project*. Disponible en: <http://agrippa.english.ucsb.edu/templars-introduction-to-the-first-online-copy-of-gibsons-agrippa-poem-1992item-d44-transcription>]

Walsh, J. (2014). William Gibson Talks Cyberpunk, Cyberspace, and His Experiences in Hollywood. Disponible en: https://www.vice.com/en_us/article/william-gibson-interview-399.

La cultura de la identidad mexicana: una crítica actual al nacionalismo recreado dentro y fuera de nuestras fronteras

María Teresa Puche Gutiérrez¹

Edgar Martínez López²

Breve introducción al concepto de cultura

Definir un término como cultura se torna complejo si observamos la multiplicidad de elementos y matices que comprende, pero, sobre todo, si pensamos en la posibilidad de que no hay nada realmente que sea acultural, quizá podríamos pensar, entonces, que la cultura abarca todas las dimensiones de la vida humana. Con frecuencia se ha planteado el carácter universal

1 Doctora en Teoría de la Literatura y el Arte y Literatura Comparada por la Universidad de Granada (España), actualmente es profesora en la UMSNH y miembro del DIAC. Ha participado en numerosos congresos, impartido conferencias y publicado libros, artículos en revistas indexadas, capítulos de libros sobre literatura española e hispanoamericana, estudios de género y vanguardias del siglo xx.

2 Actualmente cursa el quinto semestre del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (DIAC) con el tema de investigación “Estudio semiótico jurídico de la película *Philadelphia* de Jonathan Demme (1993)”, adscrito en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, generación 2015-2018.

de ciertos temas (entiéndase la libertad, la muerte, el amor, etc.), pero lo cierto es que, cuando nos acercamos a definirlos, inmediatamente comenzamos a introducir criterios culturales propios o ajenos, en tanto que cualquiera de ellos conlleva realizaciones pragmáticas e implicaciones ideológicas que son particulares de cada cultura. La cultura atraviesa todos los campos disciplinares del conocimiento, todas las prácticas humanas y la cotidianidad vital hasta el punto de poder afirmar, sin lugar a dudas, que somos seres culturalmente determinados.

Podríamos aplicar al concepto de cultura una multiplicidad de definiciones posibles y, probablemente, todas resultarían insuficientes o reduccionistas dada la vastedad de significaciones que comprende. No obstante, elegiremos una que, desde su simplicidad, nos permita establecer un punto de partida mínimamente convencional. Estableceremos que

Como cultura entendemos el conjunto de rasgos distintivos [...] que caracterizan a una sociedad o grupo social en un periodo determinado. Este término agrupa: modos de vida, ceremonias, arte, tradiciones, creencias, tecnología, sistemas de valores y los derechos fundamentales del ser humano, etc. Considerando que a través de ella se comunica el hombre, toma conciencia de sí mismo, cuestiona sus creaciones, busca nuevos significados, creando obras que le trascienden. Es decir, es a través de la cultura como el hombre se perfecciona (Rincón Pérez, 2008: 8).

Podríamos añadir, para completar lo anterior, que también la cultura rige los modelos sociopolíticos y económicos, en tanto que éstos son consecuencia de visiones particulares del mundo históricamente determinadas que se concretan en contextos geográficos también determinados. Para ejemplificar tal afirmación, bastaría con tomar en cuenta cómo el surgimiento de una clase social como la burguesía y su modelo económico, de cuya evolución resulta el capitalismo actual, se concreta en un contexto cultural occidental y no podemos explicarla si no es vinculada a él.

La ideología funciona de igual manera que la cultura, de ahí que esté intrínsecamente unida a ella, configurando todos los elementos y acciones propios de la existencia. Todo sustrato ideológico responde a intereses de carácter político, social, económico, religioso y, por tanto, cultural, como ya defendimos. No hay más que pensar el modo en que cada pueblo o nación

establece sus propias pautas de conducta social a partir de los modelos ideológicos que son culturalmente aceptados y que pueden ser muy divergentes entre manifestaciones distintas. No hay elemento cultural que no responda a una ideología particular, hegemónica o no, ni ideología que no se sustente en principios culturalmente aceptados, ya sea por una mayoría o una minoría social. Así es que la ideología reproduce aspectos culturales tales como “El dominio de [...] lo público sobre lo privado; los hombres sobre las mujeres; los padres sobre los hijos; los ‘normales’ sobre los locos o los homosexuales, etc.” (Rodríguez, 1994: 19).

Aceptar que cualquier producción, acción o pensamiento es cultural, equivale a asumirnos como seres que reproducimos patrones aprehendidos de las mismas raíces de la cultura, los cuales conforman el inconsciente ideológico del cual partimos y al cual retornamos, una vez que se produce el proceso de legitimación del mismo, entendiendo este último término como dominación de un sistema sobre todos los demás, tal y como lo plantea Juan Carlos Rodríguez (1994). Hay culturas “más hegemónicas” que otras, por ejemplo la occidental, que durante muchos siglos de historia ha procurado imponerse al resto de las culturas y dentro de ella podríamos pensar, en la actualidad, la cultura anglo-sajona, con Estados Unidos a la cabeza.

También, a la hora de definir la cultura, podemos atender a aspectos antropológicos, como propone Esteban Krotz en su publicación *Cinco ideas falsas de la cultura*, al afirmar que se trata de “[...] el elemento que distingue a la especie humana de todas las demás especies; esto significa, que la cultura es tan antigua como la especie humana. Mejor dicho: las culturas humanas son tan antiguas como lo son los diferentes grupos humanos, etnias y pueblos que forman la humanidad” (2004:13).

Las diferentes culturas humanas, distribuidas a lo largo y ancho de cada uno de los continentes, poseen características diferenciales y, en ocasiones, semejanzas con el resto de las culturas, sin embargo, pudiéramos considerarlas como únicas e irrepetibles por las características propias que presentan las lenguas en las que se expresan, las costumbres, las tradiciones, el folklor y la existencia de otro elemento primordial: su historia, todos ellos implicados en la construcción de identidades culturales particulares. De tal manera, podemos afirmar con Edward Said que “[...] ninguna identidad cultural aparece de la nada; todas son construidas de modo colectivo sobre las bases de la experiencia, la memoria, la tradición (que también puede ser construida e

inventada), y una enorme variedad de prácticas y expresiones culturales, políticas y sociales” (2001: 38). Aceptamos la idea de que el concepto de cultura va ligado intrínsecamente a los conceptos de identidad y tradición, y de ahí partimos para el desarrollo del presente trabajo.

Nacionalismo y construcción simbólica de la identidad cultural mexicana

Al hablar de *cultura mexicana* tenemos obligadamente que referir el hecho de que los mexicanos somos parte de un gran mestizaje, quizá sin precedentes en la historia de la humanidad, que combina la herencia cultural legada por los grupos étnicos que nos antecedieron, durante el periodo prehispánico, y la influencia de la cultura hispana. Algunos ideólogos que participaron en los procesos de creación de la nueva identidad americana, como es el caso de José Martí en Cuba o José Vasconcelos en México, entre otros muchos, a partir del concepto de *mestizaje* al que alude el primero o de *raza cósmica* que plantea el segundo, “tratan de asumir hasta el máximo las condiciones confusas y contradictorias, los condicionamientos que habían ido conformando la realidad de América Hispana” (Rodríguez, 1987: 150).

Lo anterior no hace más que confirmar que somos un *collage* conformado por nuestro pasado histórico y también por nuestro presente, pues no podríamos concebir nuestra cultura en la actualidad sin tener en cuenta el aporte cultural e ideológico propio de la modernidad y la posmodernidad occidental, inmersos como estamos en una globalización en la que se observa más claramente el factor de multiculturalidad.

Al tratar de describir los aspectos y características que pudieran ayudar a definir la identidad mexicana, nos tropezamos con varios posibles obstáculos: 1) la interpretación del modo en que nos percibimos los mexicanos; 2) la necesidad de una autocrítica en torno a la idea de nación que hemos conformado; 3) la delimitación del tipo de mexicano a analizar, es decir, si nos referiremos al prototipo de mexicano medio estandarizado culturalmente, o a la abstracción que supone hablar de la población mexicana en su conjunto, o si estudiamos a un sector representativo de la sociedad mexicana. Sea cual sea la opción elegida, resultará parcial y poco representativa, es un error con el que debemos contar. No obstante, preferimos la segunda opción, aun siendo tan

irreal y nada precisa, entendiendo que podemos englobar en ella a cualquier miembro de la población nacida en México, sin distinción alguna que nos obligaría a hacer precisiones mucho más complejas y que excede a las posibilidades de este trabajo.

Es por ello que inicialmente recurrimos a consultar la producción exógena, es decir, lo que se ha escrito sobre los mexicanos desde la visión más pretendidamente objetiva del extranjero, y la producción endógena, que surge de la mirada del propio mexicano. En ambas encontramos que, durante muchas décadas, se escribieron opiniones sesgadas, parciales, que describen sin cuestionamiento crítico alguno, pero sí de manera nociva, las aberraciones de nuestros gobernantes, errores políticos, malinchismo, invasiones extranjeras, una conveniente ideología oficialista, entre otras disgresiones. No obstante, también hay opiniones y razonamientos rigurosamente formulados y de gran valor histórico y cultural dentro y fuera del ámbito mexicano, como es el caso de los pensadores autóctonos Leopoldo Zea, Alí Chumacero o Samuel Ramos; y de los extranjeros: Viktor Frankle, Adalbert Dessau o Jean Franco, entre otros posibles.

Desde las voces críticas más actuales se defiende la idea de que: “El discurso histórico-político sobre la nación y el etnológico-filosófico sobre el mexicano no deben ser ya un apéndice de las necesidades coyunturales del gobierno en turno. Su histórica dependencia justificada por la ‘necesaria unidad nacional frente a los acechos del exterior’” (Val, 2006: 17).

Ya previamente, Gilberto Giménez Montiel en su obra *Teoría y análisis de la cultura*, hace referencia a la existencia de una historia colectiva o social, la cual puede estar narrada a partir de una visión muy generalizada de lo que es la cultura en México:

La serie histórica: comunidad primitiva/tribu/etnia/provincia o región/nación, constituyen modalidades de identidad englobante. En cambio, la serie: rangos/castas/estamentos/clases sociales, en el sentido industrial, son modalidades de identidad diferencial históricamente conectadas con las primeras. Así, las clases en sentido moderno se hallan históricamente ligadas al surgimiento del Estado-Nación (Giménez, 2005: 95).

La mencionada memoria colectiva podríamos entenderla como el acervo histórico-cultural que se construye con la participación de los sujetos al

recordar su historia social, la de sus comunidades, de sus tradiciones e incluso de sus historias de vida de una forma oral o escrita, como es el caso de las comunidades indígenas. Esta memoria colectiva mantiene el recuerdo de los hechos de un grupo a otro, de generación a generación para poder reclamar o reelaborar sus memorias y que éstas puedan seguir actualizándose. No obstante, toda memoria histórica narrada desde el presente busca la confirmación del hoy con base en el pasado histórico: “La selección o reconstrucción del pasado se realiza siempre en función del presente, es decir, en función de los intereses materiales y simbólicos del presente. No existe ningún recuerdo absolutamente ‘objetivo’” (Giménez, 2005: 97).

Dentro de las características primordiales de la memoria colectiva nos interesa destacar su rico contenido simbólico, el cual forma parte de la herencia cultural que incorpora todo tipo de ritos, danzas, festividades de una comunidad, de carácter ceremonial o religioso, a nuestra actualidad. Probablemente éstas debieron haber sufrido algunas modificaciones a lo largo del tiempo a partir de las necesidades e intereses de cada época, pero, de muchos modos, son elementos culturales vigentes que determinan el inconsciente colectivo mexicano y contribuyen a generar un sentido identitario.

Podemos sumar a estas construcciones simbólicas otras que han incidido en mayor medida en la conformación de lo nacional, es decir, en el conjunto de ideas y representaciones que definen políticamente el ser mexicano como miembro de una comunidad de más de ciento veinte millones de personas que habita dentro de los límites geográficos correspondientes a la unidad territorial de México, o incluso que fuera de ella participa a la distancia, por su condición de migrante, de esta misma simbología nacionalista, la cual fomenta la unidad que precisa el sistema para un ejercicio de poder más eficiente. Se constituye, así, “un conjunto de estructuras mentales, categorías, valores, juicios y criterios” (Goldmann, 2008: 135) para la consolidación de una identidad a través de los símbolos conocidos como “patrios” y que abarcarían desde los personajes históricos que protagonizaron la independencia y las numerosas festividades alrededor de sus figuras, la bandera o el himno como máximos elementos de representación de la unidad nacional y las ceremonias de culto a los mismos que tienen lugar en las escuelas, en las plazas y en otros espacios de carácter público.

Es posible explicar históricamente la necesidad de construir la identidad, no sólo la mexicana, sino también, de manera más amplia, la americana, como

parte de un proceso de consolidación del criollismo que orquesta, dirige y ejecuta el plan independentista que daría fin al sistema colonial en América. Sabemos por la Historia que, en la práctica, en buena medida, se siguió ejerciendo la dominación por parte de estas oligarquías de poder criollas, la cual fue cediendo a partir de la consideración de un elemento fundamental para la comprensión del nuevo orden social, político y cultural. Nos referimos al mestizaje, que daba lugar a una “nueva perspectiva ideológica en la comprensión de la realidad americana” (Rodríguez, 1987: 153) en su conjunto, y, cómo no, de la mexicana.

Aunado a lo anterior, consideramos pertinente analizar algunos de los aspectos que representan o identifican al mexicano dentro y fuera del país, atendiendo a lo que entendemos como una dimensión social de la cultura, es decir, los mexicanos frente a los que no lo son, dado que “La cultura es también la diferencia y una de sus funciones básicas es la de clasificar, catalogar, categorizar, denominar, nombrar, distribuir y ordenar la realidad desde el punto de vista de ‘nosotros’ relativamente homogéneo que contrapone a ‘los otros’” (Giménez, 2005: 89).

Desafortunadamente, somos los propios mexicanos quienes hemos *creado* un estereotipo al interior y exterior del país que ha caído más bien en parodia de lo que somos: desde la imagen del indio que portaba enorme sombrero, tipo villista, perpetuada a través del arte en sus diferentes formas, hasta la del migrante o “mojado” vago que sólo busca cruzar la frontera para hacerse rico de un día para otro, pasando por la percepción construida de una tipología única de mexicano que oscila entre la ignorancia, la sumisión y la hombría mal entendida, tan representada en la producción cinematográfica durante varias décadas del pasado siglo.

Como parte de ese trabajo nacionalista, cuya intención era moldear la nueva imagen del futuro ciudadano ante una modernidad “con menos indios” (idea propuesta por un general revolucionario y expresidente de México, Lázaro Cárdenas del Río) y una renovada visión de identidad del propio mexicano, surgieron diversas propuestas sistémicas, como la industrialización y la modernización propias del capitalismo más consolidado, por encargo de la Secretaría de Educación Pública posrevolucionaria.

Surgió entonces el *rescate de la identidad* a través del discurso, como herramienta ideológica incisiva de lo que debiera o pudiera ser el mexicano a partir del trabajo de los intelectuales y artistas de la época, como, el ya antes

citado, José Vasconcelos y su concepto del mestizaje como *Raza cósmica* en 1925, y la autoría del lema de la UNAM: “Por mi raza hablará el espíritu”; José Clemente Orozco, *La trinchera* de 1926; Samuel Ramos con *El perfil del hombre y la cultura en México*, en 1934; Diego Rivera en la *Epopéya del pueblo mexicano* entre 1929-1935, entre otros. A ello se suma el mito común de los artistas sobre la cultura mexicana a partir de 1920 con el tema del campesino mexicano. Todos ellos contribuyeron de manera decisiva a construir intelectualmente la idea de una mexicanidad del siglo xx que buscaba sus raíces en los procesos históricos precedentes.

Desde la obra literaria posrevolucionaria se trabajó generalmente el drama del día a día del hombre de campo: el sufrimiento, la pobreza, la explotación, convirtiéndolo en el *cordero sacrificado* por su pasividad ante la modernidad y el progreso. Entre los autores del siglo xx que desde sus obras muestran un panorama particular de análisis o descripción narrativa de las identidades del mexicano, destacamos, en orden cronológico, a: Ramón López Velarde con *La suave patria* en 1921; José Revueltas con la novela *El luto humano* en 1943; Octavio Paz y *El laberinto de la soledad* en 1950; Juan Rulfo con su obra *Pedro Páramo* en 1955; y Emilio Uranga desde su *Análisis de ser del mexicano* en 1990. Todos ellos contribuyen de uno u otro modo a contemplar la realidad mexicana desde una perspectiva más crítica, independientemente de que su pensamiento estuviera vinculado a una postura ideológica idealista o materialista.

A continuación, proponemos una relación más ordenada y rigurosa de algunos de los símbolos sistémicos culturalmente asimilados y que portan una gran *carga ideológica* absorbida en mayor o menor grado por los individuos que forman parte de la nación mexicana, conformando así su inconsciente colectivo:

- I. Los símbolos patrios: los elementos que rodean a la bandera nacional, la letra que acompaña el himno nacional, el reglamento perteneciente a la legislación en vigor, la “Ley sobre el escudo, la bandera y el himno nacionales”, bajo la obligatoriedad de respetarlos para no incurrir en traición a la patria.
- II. La Historia nacional, la cual se enseña desde los primeros años de formación educativa, inculcando a los alumnos que hay que valorar la dedicación y sacrificio de todos los héroes de la patria; aunque esta historia en el aula sea parcialmente alterada.

- III. La impartición hasta el momento presente de materias como civismo, donde se enseña el “buen actuar” del ciudadano, con miras a formar la conducta de respeto a los valores del patriotismo.
- IV. La obligatoriedad del servicio militar. Esta formación castrense fue inculcada con fervor debido a los procesos de invasiones extranjeras y las experiencias de las Guerras Mundiales; por lo que se inculcaba al ciudadano el adiestrarse en el uso de las armas para repeler alguna amenaza a la nación, entre otras.

De igual forma, podemos considerar otros tipos de simbolismos de identidad cultural más extendidos entre la población, los cuales oscilan entre la adquisición occidental y los sustratos culturales autóctonos:

- I. La imagen de la Virgen de Guadalupe es uno de los símbolos con mayor estudio y análisis desde la religión, la cultura y la política; este es un tema muy recurrente para explicar el pensamiento del pueblo mexicano. La devoción a la *Morenita del Tepeyac* ha sido una herramienta de máxima difusión, con una gran carga histórico-ideológica, cuyas implicaciones han sido:
 - A. Facilitar la imposición de una doctrina con la peculiar característica mítico-religiosa para los pueblos de las Indias, cuya religión era politeísta. Todo esto es posterior al conocido periodo de la Conquista, realizada por Hernán Cortes (1519-1521), lo que dio como resultado finalmente el prolongado periodo Colonial hasta el año de 1821.
 - B. La imagen ha sido símbolo y estandarte de guerra para la liberación-uniión de los pueblos indígenas y sus castas, quienes vivían marginados en contra de la Corona Española, por el héroe insurgente Miguel Hidalgo y Costilla, durante el periodo independentista de 1810-1821.

Posteriormente, también fue usada como bandera-identidad durante el periodo de la Guerra Cristera en México entre los años de 1926-1929.

- C. Actualmente ésta es representativa de la religión católica como símbolo de identidad nacional, de ahí la expresión “ser mexicano es

ser guadalupano”. Incluso, su fervor ha traspasado fronteras ante el cruce migratorio latinoamericano a los Estados Unidos desde décadas pasadas.

Su influencia es tal que algunos personajes políticos la han aprovechado como imagen mediática, como el caso del entonces presidente electo Vicente Fox (2000-2006) y por el gremio del medio artístico al acudir cada 12 de diciembre a la basílica para recibir su bendición, entonándole las tradicionales mañanitas.

- II. Canciones emblemáticas de identidad que refieren la grandeza de México y el amor a la “tierra mexicana” y lo que representa. Entre ellas podemos citar: *México lindo y querido*, *Cielito lindo*, *El son de la negra*, *Guadalajara*, *Qué bonita es mi tierra*, *Jarabe tapatío*, entre otras.
- III. Los corridos y la Bola Suriana –zona centro-sur de México: *Las Balonas*, que son característicos de Michoacán– que hacen alusión crítico-social-histórica a personajes en su vida cotidiana o relativa a sucesos revolucionarios. Su versatilidad y originalidad permitió describir en ellos la situación precaria en que se encontraba la población agrícola y agraria, el descontento social sobre los políticos, caudillos, los bandoleros, las persecuciones, el elogio de ciudades, entre otras. Inclusive, posterior al periodo posrevolucionario hasta llegar a los controvertidos narcocorridos. Como ejemplo tenemos: *La cucaracha*, *La Valentina*, *Juan Charrasqueado*, *El siete leguas*, *La Adelita*, *Sonora querida*, *Caminos de Michoacán*, entre otros.
- IV. El futbol: inicia como identificación y empatía con el equipo de la ciudad de origen, en algunos casos se “hereda” esta preferencia debido a la influencia familiar. Posteriormente, la mercadotecnia y el apasionamiento deportivo motivan al aficionado a considerar al futbol en un sentido de orgullo identitario en las diversas competencias internacionales, como la Copa Mundial de Futbol, donde se pretende que nos identifiquemos con el representante nacional, llamándolo *equipo azteca*; de ahí que mediáticamente nos envuelven con frases como: “ponte la verde”, “sigue a tu selección”, “todos somos México”, entre otras.
- V. Cine: existe una gran gama de títulos relacionados con la temática de identificación nacional, algunas son de corte histórico institucional,

otras relacionadas con las problemáticas sociales y culturales de pobreza, ignorancia, marginación, entre otras cuestiones.

Por ejemplo, tenemos: *Allá en el Rancho Grande* (1936), *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941), *La Virgen que forjó una patria* (1942), *Mexicanos al grito de guerra* (1943), *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1946), *Río escondido* (1947), *Los tres García* (1947), *Los olvidados* (1950), *La sombra del caudillo* (1960), *El mil usos* (1981), *Héroes verdaderos* (2010).³

- I. Telenovelas mexicanas de corte histórico como: *El carruaje* (1972), *Senda de gloria* (1986), *El vuelo del águila* (1994), *La antorcha encendida* (1996), entre muchas posibles.

Hablar de identidad significa considerar que hay una serie de ideas, características, elementos y funciones que son compartidos por una misma comunidad de individuos y José del Val la aborda desde seis consideraciones (2006: 50-51):

1. La identidad, las identidades, son atributos de todo ser social. No existe individuo o grupo humano que no participe de la identidad.
2. La identidad es pertenencia, y por lo tanto, exclusión; la pertenencia y la exclusión son condiciones de toda existencia social.
3. Cualquier individuo, en cualquier cultura, participa en un número variable de agrupaciones que le otorgan identidades específicas.
4. Las identidades implican necesariamente conciencia de las mismas y, en tal sentido, se expresan de manera singular.
5. En tanto no exista conciencia de la identidad, no existe exclusión ni pertenencia; por tanto, no se expresa como identidad y no podemos propiamente hablar de identidad.

³ En contraparte, pudiera servirnos de ejemplo dos recientes producciones cinematográficas donde se llegan a desmitificar a importantes héroes nacionales con el objetivo de revelar algunos aspectos de sus vidas íntimas que los historiadores más acérrimos de la ideología oficialista han omitido para evitar una discordancia con la imagen que se nos ha enseñado, como las realizadas por el director Antonio Serrano con: *Hidalgo. La historia jamás contada* (2010) y *Morelos* (2012), como lo refiere Juan Carlos González Vidal en su obra *Historia y ficción en imágenes* dentro del Capítulo I titulado “El relato histórico y sus extensiones” (2016: 43-44).

6. No debe confundirse, entonces, la identidad con las supuestas identidades que surgen de un marco teórico o de la observación clasificatoria.

A los citados elementos podemos añadir: la modernización y a quienes pretenden imponer modelos de innovación educativa donde no se considera valiosa la creación de pensadores, el consumismo, el capitalismo desmedido, la mercadotecnia, el intervencionismo político y económico extranjero en toda la dimensión empresarial que lo caracteriza, etc. Tales factores podrían ser considerados como perjudiciales para el sostenimiento de la cultura, dando lugar a la idea generalizada de que en la actualidad estamos teniendo una etapa de pérdida de la identidad nacional. Es quizá una idea que deviene del proceso de globalización que no afecta de manera particular a México, sino a todo el conjunto de la población y las estructuras sistémicas mundiales.

Antes de concluir este apartado, es preciso recordar que México, a causa de su historia, ha tenido un intercambio importante con otras culturas, debido principalmente a tanta intervención extranjera en diversos periodos, como la española, francesa y norteamericana, hecho que ha devenido en la incorporación y fusión de elementos culturales foráneos que, actualmente, ya no son reconocidos como ajenos en su mayoría, sino que conforman el sustrato cultural mexicano junto con los autóctonos.

La emigración y su relación con la multiculturalidad

Los movimientos migratorios son el resultado de diferentes factores económicos, políticos y sociales que pueden transformar significativamente e influir en el devenir de una nación. Además, con el transcurso del tiempo, estos contactos pueden llegar a modificar ciertos aspectos de una cultura.

Estas migraciones, incluyendo la población de paisanos mexicanos, han dado pauta a la realización de diversos textos que contribuyen a entender los problemas que viven los mojados en búsqueda del *sueño americano*, lo que ha originado obras relevantes como: de Agustín Yáñez: *Al filo del agua*; Carlos Fuentes: *La región más transparente*; Luis Spota: *Murieron a mitad del río*; José de Jesús Becerra González: *El dólar viene del norte*; Héctor Raúl Aranza: *Huelga blanca*; Jesús Topete: *Aventuras de un bracero*; Magdalena Mondragón:

Tenemos sed; Herminio Corral Barrera: *Los fabricantes de braceros*, entre otros (citados por Maciel, 1999: 107).

Dentro de la cinematografía de frontera podemos encontrar diversos títulos relacionados con las vivencias de los latinos en Estados Unidos, así como los conflictos del paso del migrante, las pandillas, la drogadicción, el problema de la identidad cultural, etc. Entre las películas que podríamos referir están: *Espaldas mojadas* (1953), *Santana, americano yo* (*American Me*) (1992), *Mi familia* (*My Family*) (1995), *Mentes peligrosas* (*Dangerous minds*) (1995), *Un día sin mexicanos* (*A day without a mexican*) (2004), *Al otro lado* (2005), *Siete soles* (2008), *Sin nombre* (2009), *Norteados* (2009), *Filly Brow* (2012), *La jaula de oro* (2013), *Sushi a la mexicana* (2016), entre otras.

De igual manera, podemos señalar que estos cruces fronterizos permitieron el surgimiento de nuevas subculturas dentro de las comunidades mexicanas e hispanas que han encontrado un espacio en las ciudades de los Estados Unidos, las cuales tienen elementos propios debido a la mezcla de identidad, como: los *chicanos*, los *pochos*, el *pachuco* y los *cholos* (s/a, 2016: s/p).

Chicanos es el nombre dado a los mexicanos-americanos nacidos en los viejos territorios pertenecientes a México antes de la anexión de Texas, Nuevo México y California a los Estados Unidos. La cultura chicana presenta un gran arraigo con la cultura mexicana, manifiesta en los ritos de adoración de la Virgen de Guadalupe, la herencia prehispánica presente en su grafiti y tatuajes, y sus celebraciones festivas, entre otras. Los denominados *pochos* son los hijos de los migrantes que recibieron educación como mexicanos y que nacieron en los Estados Unidos; por lo que los *pochos* están más aculturados al interior de la sociedad norteamericana, hablando el idioma y sus costumbres; sin embargo, llegan a tener modismos y un desuso de la lengua castellana. A otra tribu urbana que surgió en la frontera norte se le conoce como *cholos*, los cuales surgen como una marca de identidad nacional y a la vez como resistencia social, cultural y política que tiende a defenderse frente a una cultura anglosajona. Finalmente, *pachuco* es el término que se usa como apodo de los habitantes de El Paso (Texas), término que derivó en “pacho”, “pachuco” y “chuco”; surgen en los años 30 y su vestimenta característica era el “*zoot suit*”. Normalmente al *pachuco* se le identificaba como el individuo que gustaba de violar las normas sociales de México y Estados Unidos, presentándose como parte de un grupo marginal y delincuente.

Principalmente nos encontramos con un contexto cultural que reproduce la apreciación de que el migrante tiene las subculturas urbanas de su

sociedad, de la búsqueda de identificación con el país que ha dejado atrás con el legado cultural de sus antecesores. Este tipo de manifestaciones, generalmente juveniles, están relacionadas con los grupos de pandillas y, sin embargo, encontramos en la mayoría de ellas un gran contenido simbólico sobre su identidad dentro de este mestizaje cultural. Con frecuencia se produce el rechazo social de este tipo de producciones artísticas, como afirma Héctor Domínguez Ruvalcaba: “Gran parte de la percepción de los jóvenes como criminales tiene como origen la incomprensión de sus expresiones, descartadas prejuiciosamente desde la concepción maniquea y punitiva del orden social” (Domínguez, 2011: 82).

Mencionar a estos grupos con una identidad diferenciada contribuye a visibilizarlos social y culturalmente frente a una sociedad y una cultura hegemónicas, como las estadounidenses que pretenden no sólo silenciarlos sino someterlos.

Conclusiones

Como recapitulación observamos que la identidad y la cultura mexicanas atienden a la expresión de una multiculturalidad, es decir, formas foráneas de vivir, de hablar, de comunicarnos, que fueron impuestas y obligadamente asimiladas. Con respecto al papel de las instituciones en el esfuerzo por mantener el civismo y acatamiento de los símbolos patrios, comprobamos la imposición nacionalista a favor de los intereses políticos, económicos y sociales de los estamentos privilegiados del país. La identidad se configura entonces, como una estrategia de poder que se construye simbólicamente y que tiene repercusiones culturales e históricas importantes como la producción discursiva o artística que contribuye a generar tal conciencia.

Como siempre, los grupos sociales más vulnerables son los que han tenido que someterse, ya sea a la imposición cultural perpetrada por la conquista española sobre los grupos prehispánicos, la explotación campesina antes y después de la Revolución mexicana o de las intervenciones extranjeras justificando el colonialismo. Muchas de las circunstancias referidas han incidido en la emigración a los Estados Unidos, aunque el tránsito humano también genera procesos identitarios muy diferentes a los que se producen al interior de México. También se produce un mestizaje de nuevas ideologías y costumbres

por el contacto cultural, pero encaminado a hacerse presente en un mundo occidental políticamente hostil, ante el cual se imponen las leyes de la supervivencia cultural.

Referencias bibliográficas

- Domínguez Ruvalcaba, H. (2011). *Desmantelamiento de la ciudadanía. Políticas de terror en la frontera norte*. México: Eón.
- Giménez Montiel, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. Vol I. México: CONACULTA.
- Goldmann, L. (2008). *La creación cultural en la sociedad moderna*. México: Coyoacán.
- González, J. C. & Pardo, R. (2016). *Historia y ficción en imágenes*. México: UMSNH.
- Krotz, E. (2004). *Antología sobre cultura popular e indígena. Lecturas del seminario Diálogos en la acción, Primera Etapa*. México: Conaculta.
- Maciel, R. D. (1999). *Cultura al otro lado de la frontera*. México: Siglo XXI.
- Rincón Pérez, D. A. (2008). "Nota editorial". En Goldmann, Lucien, *La creación cultural en la sociedad moderna*. México: Coyoacán.
- Rodríguez, J. C. (1994). *La norma literaria*. Granada: Diputación provincial de Granada.
- _____ (1987). *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Akal.
- Said, Edward W. (2001). Cultura, identidad e historia. En Schröder, Gerhart & Breuninger, Helga, (Comps.) (pp. 37-53), *Teoría de la cultura*. Buenos Aires: FCE.
- Vál, J. del. (2006). *México, identidad y nación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Referencia electrónica

- (S/a). Cholos. Tribus urbanas. Obtenido el 14 de abril de 2016, de: <http://4046hh.blogspot.mx/p/cholos.html>.



**Aproximaciones interpretativas
multidisciplinarias en torno
al arte y la cultura**

Primera edición 2018

El cuidado y diseño de la edición estuvieron a cargo del Departamento Editorial de la Dirección General de Difusión y Vinculación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.