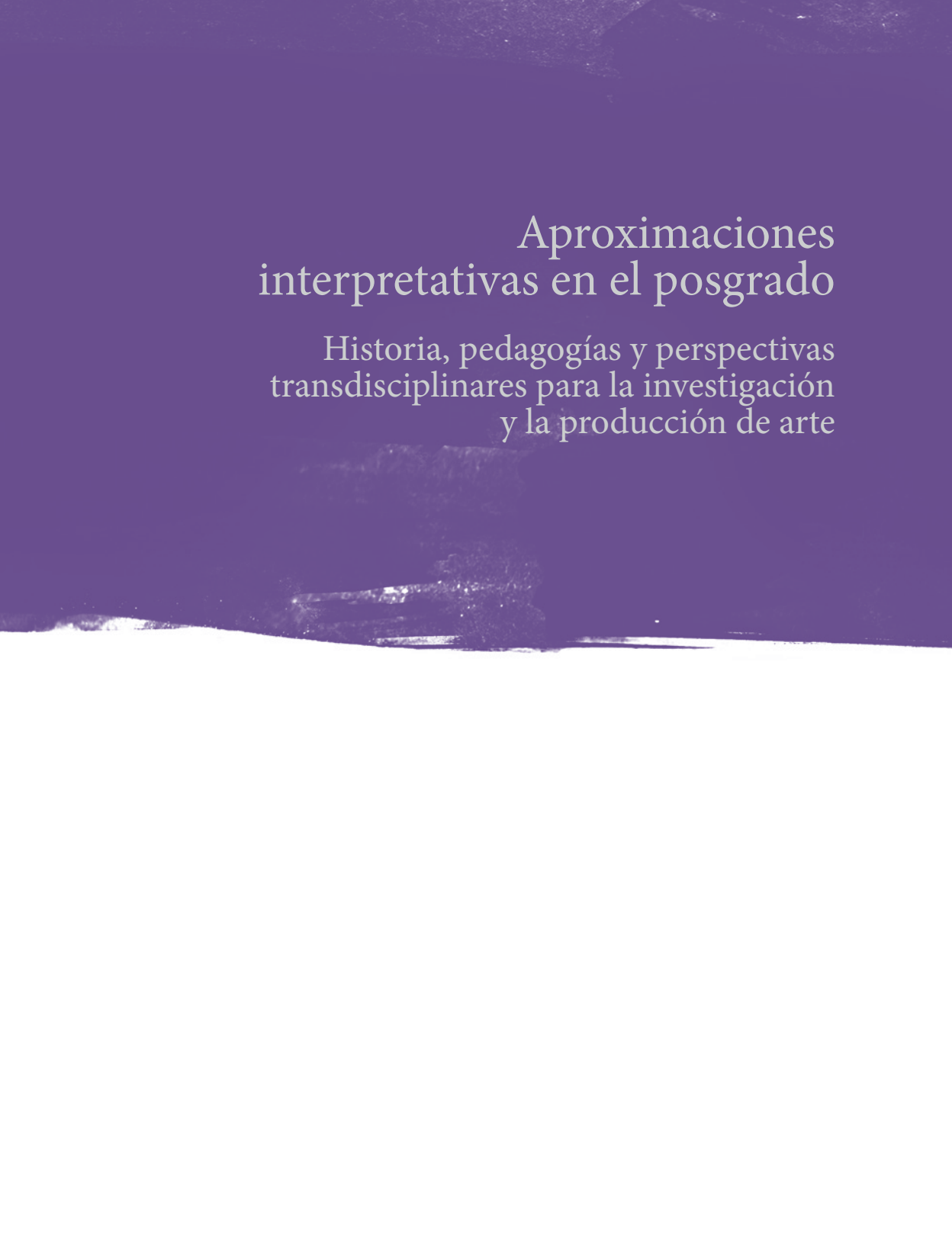


Historia, pedagogías y perspectivas
transdisciplinarias para la investigación
y la producción de arte

Raquel Mercado Salas
Coordinadora





Aproximaciones interpretativas en el posgrado

Historia, pedagogías y perspectivas
transdisciplinarias para la investigación
y la producción de arte



Aproximaciones interpretativas en el posgrado

Historia, pedagogías y perspectivas
transdisciplinarias para la investigación
y la producción de arte

Raquel Mercado Salas
Coordinadora

Aproximaciones interpretativas en el posgrado

Historia, pedagogías y perspectivas transdisciplinarias
para la investigación y la producción de arte

Primera edición 2026
(versión electrónica)

Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria
Aguascalientes, Ags., 20100

Raquel Mercado Salas
Coordinadora

Luciano Ramírez Hurtado
Manuel Coca Izaguirre
Diana Cárdenas Garza
Juan Manuel Vizcaíno Martínez
María Esther Díaz Zamora
Karla María Reynoso Vargas
Irma Susana Carbajal Vaca

Perla Damara Cruz Reyes
Isolda Rendón Garduño
Natalia Calderón García
E. Eréndira Gómez Espinosa
Zaira Eréndira Espíritu Contreras
Blanca Elena Sanz Martín
José Alberto García Ventura

ISBN 978-968-9752-28-8

Hecho en México / *Made in Mexico*



editorial.uaa.mx



libros.uaa.mx



revistas.uaa.mx



libreriavirtual.uaa.mx



Índice

Prólogo <i>Raquel Mercado Salas</i>	11
---	-----------

Primera parte:
Historia, historia del arte e historia cultural

Experiencias emocionales en torno a la historia de la música en la ciudad de Aguascalientes, en la segunda mitad del siglo XIX: entre la alegría y el desencanto <i>Luciano Ramírez Hurtado</i>	17
---	-----------

Intelectuales cubanos del siglo XVIII y sus aportaciones a la religiosidad católica en México	33
--	-----------

Manuel Coca Izaguirre

El arte como dispositivo de transmisión de la espiritualidad y el pensamiento de la Compañía de Jesús, en la Provincia Mexicana, de 1965 al siglo XXI	51
--	-----------

Diana Cárdenas Garza

No somos gente buena: espectros de la revuelta y fisuras ocultas en la historia de Aguascalientes	67
--	-----------

Juan Manuel Vizcaíno Martínez

Segunda parte: Investigación y pedagogías aplicadas

Ojo de vidrio: Aportes ecopedagógicos de la creación colaborativa en dos audiocuentos	93
--	-----------

María Esther Díaz Zamora

Karla María Reynoso Vargas

Irma Susana Carbajal Vaca

RaZa, una técnica viva para la expresión de la danza	117
---	------------

Perla Damara Cruz Reyes

Isolda Rendón Garduño

Tercera parte:
Investigación y producción de arte desde
la inter y transdisciplina

Futuros (im)posibles. Posibilidades
oníricas y políticas para construir un
nuevo «nosotrxs» 137

Natalia Calderón García

E. Eréndira Gómez Espinosa

Zaira Eréndira Espíritu Contreras

Paso fronterizo: entre la razón artística
y la imaginación teórica 163

Zaira Eréndira Espíritu Contreras

Entre zapateros, doncellas y lobos te
veas: universo léxico asociado a seres
humanos en el español aguascalentense
virreinal 177

Blanca Elena Sanz Martín

José Alberto García Ventura



Prólogo

Raquel Mercado Salas¹

La investigación en arte y cultura, vinculada con los procesos de formación en los posgrados de calidad a nivel nacional, es muestra clara de las preocupaciones, modificaciones y actualizaciones en los marcos de referencia desde las metodologías, las discusiones críticas y las teorías contemporáneas. El presente libro es resultado de un diálogo al interior del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (DIAC), en el que, a través del constante intercambio en materias, coloquios, seminarios de investigación, estancias y comités, se desarrollan propuestas innovadoras y producen interpretaciones a través de la multidisciplina en torno al arte y la cultura. El libro es el resultado del trabajo colegiado de investigación realizado por las y los integrantes de la comunidad académica del DIAC y académicos afines a la investigación en arte. El objetivo de las publicaciones colaborativas

¹ Coordinadora del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (DIAC) 2024-2025, sede Universidad Autónoma de Aguascalientes.

en investigación en arte y cultura es ofrecer una muestra de las metodologías y perspectivas teóricas frente a la diversidad de intereses transdisciplinarios, ayudando de esta manera al lector interesado en realizar investigación en estas áreas a comprender y reflexionar en la forma en que los fenómenos artísticos y culturales pueden ser abordados.

Las sedes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, la Universidad de Guanajuato, la Universidad de Guadalajara y la Universidad Autónoma de Aguascalientes convergen a través de distintos eventos académicos para producir no solamente conocimiento, sino comunidades científicas. El libro es el resultado del encuentro entre investigadores e investigadoras en formación con docentes cuya trayectoria en la producción de conocimiento es amplia en las artes y las humanidades. La recepción de los trabajos constó de varios momentos, como la producción de capítulos especializados, la exposición pública de las investigaciones en coloquios y la posterior revisión de los documentos para envío a las convocatorias editoriales universitarias, como el caso de la Editorial Universidad Autónoma de Aguascalientes, área en la que las dictaminaciones por pares fueron clave para la recepción de los capítulos aquí presentados.

El libro se encuentra dividido en tres bloques de contenidos; el primero de ellos se vincula con la historia, la historia del arte y la historia cultural; el segundo, con investigación y pedagogías aplicadas; y el tercero, con la investigación y producción de arte desde la inter y transdisciplina. En la primera parte son cuatro capítulos que dan cuenta de discusiones históricas, cuyo tratamiento actual ofrece nuevas formas de comprensión de las temáticas propuestas. Tal es el caso del capítulo *Experiencias emocionales en torno a la historia de la música en la ciudad de Aguascalientes, en la segunda mitad del siglo XIX: entre la alegría y el desencanto*, de Luciano Ramírez Hurtado, quien a través de un marco teórico de la historia de los afectos retrata la creación de espacios institucionales, de las gestiones para la enseñanza y la vida cotidiana de la élite en la ciudad de Aguascalientes y cómo se llevó a cabo la transición de una época con el hilo conductor de las emociones y la música. Por su lado, el capítulo *Intelectuales cubanos del siglo XVIII y sus aportaciones a la religiosidad católica en México*, de Manuel Coca Izaguirre, es un capítulo que destaca la querella moderna a través de las figuras de intelectuales cubanos en México mediante recursos historiográficos que dan cuenta del progresivo cambio de ideas, aunque no necesariamente de principios ontológicos de la modernidad. Una de las principa-

les fuentes de interpretación es el *Teatro Crítico* de Benito Jerónimo Feijoo, ya que permite puntualizar los debates de la época en términos culturales amplios.

En este mismo sentido encontramos el capítulo *El arte como dispositivo de transmisión de la espiritualidad y el pensamiento de la Compañía de Jesús, en la Provincia Mexicana, de 1965 al siglo XXI*, de Diana Cárdenas Garza, quien nos muestra cómo se ha modificado la forma en la que se promueven las prácticas educativas, pastorales y religiosas en su sentido más amplio a través del arte jesuita. El capítulo genera una definición para comprender a qué se refiere como arte jesuita y cuáles son los dispositivos de divulgación en una época de cultura digital, por poner un ejemplo de los muchos a los que alude la autora. Finalmente, en este bloque de la primera parte, nos encontramos con el capítulo *No somos gente buena: espectros de la revuelta y fisuras ocultas en la historia de Aguascalientes*, de Juan Manuel Vizcaíno Martínez, quien retrata la construcción de la identidad moderna de Aguascalientes al lado de las luchas sociales y de la resistencia que implica la estructuración de las instituciones como las conocemos al día de hoy. A través de un ejemplo autoetnográfico, el autor problematiza la historia cultural de las condiciones de los trabajadores de la cultura en el Estado.

El segundo bloque sobre investigación y pedagogías aplicadas, nos encontramos con las autoras María Esther Díaz Zamora, Karla María Reynoso Vargas e Irma Susana Carbajal Vaca con el capítulo titulado *Ojo de vidrio: aportes ecopedagógicos de la creación colaborativa en dos audiocuentos*, en el que a través del diálogo interdisciplinario de proyectos de investigación, en distintas casas de estudio, realizan prácticas pedagógicas que acercan a los participantes a comprender de manera profunda y sensible el problema de la ecología con las herramientas del arte, particularmente de lo sonoro y de lo literario. En esa segunda parte se puede leer también el capítulo *RaZa, una técnica viva para la expresión de la danza* de Perla Damara Cruz Reyes e Isolda Rendón Garduño, quienes nos muestran una breve historia de la técnica Raza ideada para la danza folclórica mexicana por parte del bailarín Rafael Zamarripa. Una de las principales aportaciones es la documentación de trayectorias en el arte escénico, en la danza particularmente, y la técnica desarrollada en las universidades mexicanas como la Universidad de Colima.

En el bloque final del libro, dedicado a la investigación y producción de arte desde la inter y transdisciplina, los trabajos presentados nos descubren distintas formas de abordar el problema de la perspectiva teórico-metodológica

en el arte. El capítulo *Futuros (im)posibles. Posibilidades oníricas y políticas para construir un nuevo «nosotrxs»*, de Natalia Calderón, Eréndira Gómez y Zaira Espíritu, es una exploración de las narrativas especulativas llevadas a cabo por las autoras a través de dispositivos digitales y sueños colectivos para pensar en los posibles futuros en los que se reelaboren las relaciones intersubjetivas más sostenibles para las vidas humanas y no-humanas. Con un enfoque posthumanista, problematizan las relaciones dialécticas muchas veces asumidas en la investigación en arte y cultura.

El capítulo *Paso fronterizo: entre la razón artística y la imaginación teórica*, de Zaira Eréndira Espíritu Contreras, presenta una discusión y planteamientos necesarios para las relaciones entre teoría y praxis en la investigación artística. Postula de manera clara qué implica el modelo hegemónico de investigación para, de ahí, posibilitar la problematización y cuestionamientos concretos en términos teórico-metodológicos que aportan las artes. Sin duda, la reestructuración de los supuestos epistemológicos que desde los años noventa han comenzado, aún se encuentra en proceso de asimilación en las escuelas de educación superior.

Finalmente, el capítulo *Entre zapateros, doncellas y lobos te veas: universo léxico asociado a seres humanos en el español aguascalentense virreinal*, de Blanca Elena Sanz Martín y José Alberto García Ventura, es un análisis lingüístico que despliega la comprensión del sistema de castas en el Aguascalientes virreinal en tanto un sistema de jerarquización y, por lo tanto, de subordinación de sujetos, combinando la lingüística con herramientas de interpretación de archivo histórico y análisis crítico del discurso.

El libro, como puede observarse, es un compendio plural de la investigación en torno al arte y la cultura en las escuelas de educación superior, particularmente en los posgrados de calidad como el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura. Además de generar un testimonio de las inquietudes en investigación en el contexto actual, brinda a las y los interesados un abanico de metodologías y tratamiento teórico para distintos abordajes. Para finalizar, extendemos un agradecimiento al Departamento Editorial de la Universidad Autónoma de Aguascalientes por hacer posible la publicación de este trabajo colectivo en la investigación.

**Primera parte:
Historia, historia del arte
e historia cultural**





Experiencias emocionales en torno a la historia de la música en la ciudad de Aguascalientes, en la segunda mitad del siglo XIX: entre la alegría y el desencanto

Luciano Ramírez Hurtado¹

Introducción

En las últimas décadas, el estudio de las emociones y las experiencias afectivas ha cobrado mayor relevancia, tanto en el mundo anglosajón, como el francoparlante e hispanoamericano (Wetherell, 2012, pp. 1-26; Lara y Domínguez, 2013, pp. 101-119). El interés de los historiadores, en diálogo con otros científicos sociales —antropólogos, sociólogos, filósofos— e investigadores de estudios culturales, ha ido en aumento (Morona y Sánchez, 2012; Roselló Soberón, 2023, pp. 9, 25-28). Nuestro país, desde luego, no podía ser la excepción (Ariza, 2010, pp. 7-31; Ariza, 2016, pp. 7-36).

En este capítulo, me voy a referir al tema de la música y las experiencias emocionales, a través de la fundación de institucio-

¹ Universidad Autónoma de Aguascalientes.

nes donde se enseñaba, espacios públicos y semipúblicos donde se ejecutaban piezas musicales, así como una reunión en una casa particular. El propósito principal, probar que en torno a la música no todo es alegría; también se pueden presentar emociones desagradables, pasando por la añoranza y el desconsuelo. Me apoyaré en algunos ejemplos.

Retomando a Roselló Soberón (2023), parto del supuesto de que las emociones del siglo XIX, son producto de su tiempo, dado que son construcciones históricas, sociales y culturales (pp. 17 y 20). Apoyado en Rosenwein (2016), también deseo mostrar que hubo en la ciudad de Aguascalientes una comunidad emocional, un grupo que tuvo sus particulares valores, modos de sentir y expresar sentimientos, preferencias y gustos en torno a la música en un período histórico determinado.

Los estudiosos, en general, le apuestan a que se hagan investigaciones pragmáticas, a base de evidencias empíricas, con un mínimo de abordaje teórico-metodológico. En el campo de la historia cultural, es lo recomendable para poder avanzar en la dimensión emocional y no perderse en un mar de conceptos, categorías y posibilidades.

Academia de Música para niños pobres (1881-1885)

En el año de 1881 se fundaba la Academia de Música, anexa a la escuela pública número 2 para niños, en el barrio de Triana. En aquel entonces, esa zona ubicada al sur de la ciudad de Aguascalientes, en la que predominaban huertas, plantíos en las cercanías y algunas manufacturas, la habitaban mayoritariamente, personas de escasos recursos, que trabajaban como hortelanos, campesinos, artesanos y operarios.

En esa época era común que los alumnos, con alguna frecuencia, faltasen a la escuela, o bien llegaran tarde, lo cual era un problema para el sistema educativo. La causa: los pequeños tenían prioritariamente que ir a trabajar y apoyar a sus padres, si estos se lo pedían. En un detallado informe, el profesor Gregorio Jiménez, director del plantel, comunicó a las autoridades educativas que la mayoría de los educandos «pertenece a la clase más pobre» de la sociedad y tiene que trabajar duro para ganar su alimento, lo cual le parece «bien triste».²

2 «Informe que rinde el preceptor de la Escuela de Niños No. 2 y sus anexos». 1884. AHEA, Fondo Poder Ejecutivo, Sección Educación, Serie Escuelas Públicas, caja 9, exp. 29, f. 2 v.

Es en medio de esta atmósfera emocional de pobreza y desolación que Jiménez decide, a base de constancia y «muchos esfuerzos», fundar la Academia de Música, con el objetivo de dotar a los alumnos pobres de una preparación en la materia para que luego pudieran laborar, ganar dinero, y así apoyar a la economía familiar; le animaba, entonces, el sentimiento humano de la compasión y la esperanza; así lo argumentó:

Y muchos, sí, muchos considerarían ese tiempo... como un tiempo tristemente perdido. Esa es la idea que abraza casi todo el pueblo y principalmente la clase pobre. De ahí la resistencia de algunos padres para que sus hijos entren a la escuela y el que vean como una violencia que la autoridad se los arrebate para llevarlos a donde se les instruya.

Pues bien, esa consideración por una parte y por otra la de que para el cumplimiento de la enseñanza es necesario aprender alguna profesión o industria, fueron las razones que me decidieron a establecer una cátedra de música vocal e instrumental para que mis alumnos al mismo tiempo que adquirieran la necesaria instrucción aprendieran una profesión que en futuros días cuando ellos salgan de la escuela salve a unos de la miseria que los amenazase y aumente la instrucción de los que más feliz no tengan necesidad de su trabajo para subvenir a sus necesidades.³

Aprender a tocar un instrumento y formar parte de una agrupación musical, ya fuera de banda u orquesta, les permitiría ganarse la vida y llevar dinero a su casa. Se trataba, por tanto, de solventar una necesidad básica: alimentarse.

Por otro lado, se hizo presente una relación afectiva de solidaridad, debido a que en sus inicios eran las propias familias de los niños pobres las que daban una gratificación al profesor de la banda de música, señor José María Carrillo, dado que, al principio, por cuestiones presupuestales, no recibía sueldo de parte de la Junta de Instrucción Pública. Ya luego, llegó a ganar un poco de dinero gracias a la mediación y apoyo del presidente de dicha junta, Carlos M. López, al que le encantaba la música. Situación parecida debió ser con el señor Ángel García Macías, encargado de la incipiente orquesta.

En sus inicios, la Academia de Música no tenía un presupuesto fijo, y los integrantes de la banda militar y orquesta carecían de uniformes para presen-

3 «Informe que rinde el preceptor de la Escuela de Niños No. 2 y sus anexos». 1884. AHEA, Poder Ejecutivo, Educación, Escuelas Públicas, caja 9, exp. 29, f. 10.

tarse en algunas audiciones, lo mismo en el Jardín de San Marcos, que en la plaza principal, en el Salón de Exposiciones o en cualquier institución educativa como el Instituto Científico y Literario o bien en el Liceo de Niñas, debido a la notoria pobreza de los niños. Es probable que en algunas presentaciones hubiesen acudido con ropa sucia, raída o bien con parches, además de escasos instrumentos, lo cual pudo mover a la compasión y lástima de quienes los veían y escuchaban.

Lo cierto es que entre 1881 y 1884 recibieron una serie de apoyos de parte del ejecutivo estatal, encabezado por el progresista Francisco G. Hornedo, de la Junta de Instrucción Pública y del Congreso local al aprobar un presupuesto fijo, así como comprarles uniformes; además, no pocos ciudadanos que pertenecían a familias prominentes (hacendados, Rodrigo Rincón Gallardo; rancheiros, agricultores y comerciantes acomodados, José Bolado, los hermanos Juan y Luis Aguilar; y varios funcionarios públicos, abogados y escribanos públicos), donaron dinero para comprar instrumentos musicales, materiales diversos y métodos de estudio. Todos ellos amantes de la música y con ánimo de ayudar a los jóvenes imberbes (Ramírez, 2024, pp. 81-110).

Academia de Música Municipal, Teatro Morelos y audiciones en el Instituto Científico y Literario y Liceo de Niñas

Desde 1881 se sentaron las bases para la construcción de un nuevo coliseo. El gobernador Francisco G. Hornedo mencionó en uno de sus informes que

Se hacía sentir desde hace mucho tiempo en Aguascalientes la necesidad de otra mejora digna de la ilustración y cultura de sus habitantes; tal era la construcción de un teatro a propósito para el recreo de las familias y con las condiciones propias de los edificios de esta clase. (Topete del Valle, 2015, p. 20)

Cuando estaba por terminarse el Teatro Morelos, en marzo de 1885, el congreso local decretó la fundación de la Academia de Música Municipal; se partía de la idea de que el Estado tenía «la necesidad y conveniencia» de organizarla. Por tanto, fue sacrificada la primigenia academia de música; y nos preguntamos: ¿qué torrente de emociones habrán experimentado los jóvenes humildes de la escuela de niños número 2? Seguramente de cierto desamparo, desola-

ción e incertidumbre, pues los métodos, mobiliario e instrumentos musicales fueron a parar a la naciente institución, que se ubicaría a un costado de El Parián, en el centro histórico, en la calle de Independencia, en la zona donde vivían las familias prominentes. Por lo demás, Carrillo y García fueron llevados como profesores auxiliares al nuevo y flamante recinto, quizás en espera de una mejor oportunidad de trabajo. Las autoridades pensaban contratar como director a alguna figura relevante del mundo de la música.

Edificar el teatro era una iniciativa gubernamental combinada con la participación de algunos particulares pudientes, pues se buscaba satisfacer «el pensamiento de este vecindario» (*El Republicano*, 12 de marzo de 1885, p. 2). El argumento principal: se necesitaba contar con un conservatorio y una orquesta que acompañara las artes escénicas. Los diputados señalaban: «¿Qué sería de nuestro Teatro si no se procurara fundar una academia que impulse los estudios del divino arte, que es el auxiliar poderoso e indiscutible tanto para la representación como para todos los actos a que está dedicado aquel edificio?» (*El Republicano*, 12 de marzo de 1885, p. 2).

Se buscaba con ello tener un recinto moderno, cómodo, acorde para las representaciones escénicas; las compañías de comedia y de ópera no siempre traían músicos y, por tanto, se requerían orquestas y agrupaciones musicales de la localidad que estuviesen bien preparados y habilitados. Los vecinos de la ciudad de Aguascalientes, miembros de la buena sociedad, que participaron con acciones en la construcción del coliseo, finalmente vieron coronados sus sueños; debieron generarse sensaciones de comunidad, de sentir que por fin la llamada «gente de tono» contaría con un recinto digno para las obras teatrales que se acompañaban, necesariamente, de música y canto.

Crear una Academia de Música Municipal suponía institucionalizar y profesionalizar la enseñanza de la música, tanto de banda como de orquesta. La comunidad musical de Aguascalientes, autoridades educativas, profesores de oído, estudiantes *amateurs* y, en general, los amantes de la música, seguramente sentían una suerte de excitación; tenían expectativas y esperanza de que se aproximaba una nueva etapa de progreso y modernidad, que daría lustre y fama en la región. Y es que la música, en tanto factor y producto de la civilización, ocupaba un lugar central entre los miembros de la élite, pero también en los estratos medios y bajos de la sociedad.

Entonces estaba en boga el Romanticismo, corriente que conectaba directamente con el tema de las emociones. Y que en la música es perfecta pa-

ra expresar sentimientos, estados de ánimo y pasiones entre los enamorados y también expresa atmósferas idílicas y nuevas sensaciones. Ello se vio reflejado en ciertas prácticas culturales tales como el teatro, ópera, veladas literarias, tertulias musicales, etc. (Pérez, 2014, pp. 176-186).

Todos los años se realizaba una ceremonia de premiación, tanto en la Escuela de Agricultura fundada en 1867 —luego llamada Instituto Científico y Literario y después Instituto de Ciencias— como en el Liceo de Niñas, creado en 1878. Asimismo, había certámenes a propósito de la Exposición o Función de San Marcos durante la Feria, desde 1851 hasta 1892. Los actos solemnes solían acompañarse, obligadamente, de una copiosa programación musical, principalmente de compositores europeos.

Tanto los anuarios e informes de las antes dichas instituciones educativas, como el periódico oficial y la prensa comercial, dan cuenta de las habilidades de los intérpretes al tocar sus instrumentos, de quienes cantaban, del placer de escuchar la música entre los asistentes a las ceremonias, esto es, la música como sinónimo de gozo, de alegría, de disfrute. Con frecuencia aparecían expresiones como que tal o cuál acto se vio engalanado con un «concierto musical que dio tanto brillo a esta solemnidad», que estuvo muy «concurrido, ameno y variado» (*El Republicano*, 29 de abril de 1869, p. 4); que las piezas interpretadas por solistas al piano, violín y canto «arrancaron estrepitosos aplausos»; que los y las ejecutantes, por su virtuosismo, «han sabido granjearse las simpatías de la sociedad de Aguascalientes», además de que recibieron calurosos elogios de parte de la concurrencia; en cuanto al tema de la recepción, «El público, por medio de entusiastas aplausos, dio muestras inequívocas de su satisfacción» (*El Republicano*, 3 de diciembre de 1871, p. 4).

Emociones entre desoladoras y gozosas

No todo fue deleite. También hubo episodios de frustración y desencanto, de rabia y coraje, de celos y envidias.

Daniel Gómez Portugal de Luna, joven y talentoso profesor de música vocal e instrumental, tocaba con maestría el piano y el violín, fue el primer director contratado para estar al frente de la Academia de Música Municipal, con un sueldo de 25 pesos mensuales; aunque en la localidad gozaba de prestigio como «músico hábil», es muy probable que su nombramiento se debió a que su

medio hermano era el ameritado médico, diputado y orador Manuel Gómez Portugal; lo cierto es que a Daniel le tocó, entre 1885 y 1886, un bienio de transición, tensiones y reacomodos.

Un evento digno de comentar es que José María Carrillo había sido degradado de catedrático a primer ayudante y, por ende, también le habían bajado el sueldo. Renunció en abril; argumentó que «El nuevo Reglamento que ha de requerir en la Academia de Música me impone trabajos que no creo suficientemente retribuidos con el sueldo que el presupuesto me asigna, tanto más cuanto que ahora se me ha rebajado una parte de él». Indignado, abundó: «El mismo Reglamento me quita todo carácter y me baja hasta confundirme con el común de los músicos»; remató diciendo que ganaba más por fuera, ya que «...el solo valor de las tocadás públicas excede y con mucho a mi rebajado sueldo». Concluyó: «Por estas y otras razones que me reservo, renuncio formalmente ante el cargo de catedrático en la Academia de Música que bondadosamente se me había conferido».⁴

Pero, ¿a qué se refería Carrillo al escribir la frase «por estas y otras razones que me reservo»? Muy probablemente aludía al influyentismo; ¿o acaso advertiría algún comportamiento extraño del director, quizás un problema mental? Ante tal situación, era preciso proceder con prontitud.

Daniel Gómez Portugal necesitaba a Carrillo, de modo que lo primero que hizo fue interceder en favor del agraviado, por lo que pidió a las autoridades que no le fuese aceptada la renuncia «tanto por bien de la juventud como para darme una prueba más de que jamás ha habido entre nosotros ningún disgusto ni desacuerdo»⁵; Carrillo accedió a quedarse, probablemente bajo ciertas condiciones y previa negociación que le conviniera, ya que el reglamento interior de la Academia Municipal de Música consideraba que en las contrataciones, por fuera, se «...fijará con anticipación y de acuerdo con los profesores, una planta de remuneraciones al tanto por ciento que se acuerde para cada uno de ellos, haciéndose la de los alumnos según el instrumento que toquen».⁶

Otro problema fue que, «debido al cambio de personal», disminuyó drásticamente la matrícula de 81 a 35 estudiantes, esto es, bajó en un 57 por ciento;

4 «Renuncia de José María Carrillo ante la junta directiva de instrucción». 1886-1887. AHEA, Poder Ejecutivo, Educación, serie Escuelas públicas, caja 13, exp. 8, f. 4.

5 «Notificación al Secretario de la Junta que hablando con José María Carrillo, autoriza retirar la renuncia de su empleo como Primer Ayudante». 1886. AHEA, Poder Ejecutivo, Educación, Secretaría General, caja 13, exp. 1, 10 f, 16 de abril de 1886.

6 AHEA, Poder Ejecutivo, Educación, Escuelas Públicas, caja 12, exp. 7, 1886, f. 9.

la «mayor parte de los alumnos de la banda y de la orquesta, que estaban organizados, se salieron, quedando solo en el establecimiento muy pocos alumnos de ellos y los principiantes», dando como resultado raquíticos «adelantos notables en la enseñanza». Este «atraso y decadencia» preocupó a las autoridades, dado que esperaban que los esfuerzos que el gobierno hacía en materia de instrucción pública «no fueran estériles». ⁷ Ya no continuó Gómez Portugal en la dirección; siguió un tiempo en Aguascalientes, al menos hasta 1900; finalmente falleció el 6 de febrero de 1903 en la Ciudad de México, a los 41 años de edad, soltero, en el manicomio para varones de San Hipólito, a causa de «locura paralítica». ⁸ Profundo pesar debió causar entre sus familiares y conocidos el saber de su deceso, pues todavía era relativamente joven.

El gobierno siguió en su afán de profesionalizar la enseñanza de la música. Buscaron un profesor con mayor renombre y capacitación profesional, por lo que casi de inmediato se dieron a la tarea de contratar al prestigiado músico zacatecano Fernando Villalpando, quien, desde luego, comenzó en enero de 1887; cobraría cuatro veces más que su predecesor. A Villalpando le pagarían 1200 pesos anuales, esto es, 100 pesos mensuales. Ante tal situación, ¿cómo habrán reaccionado Carrillo y García, quienes ganaban a lo sumo 20 pesos mensuales? Seguramente con enojo y un dejo de frustración, ya que probablemente esperaban su oportunidad de dirigir la institución, pero las autoridades prefirieron otorgarle el encargo a un no aguascalentense.

A principios de octubre de 1887, esto es, a escasos meses de haber tomado la dirección de la Academia de Música Municipal, Villalpando notificó que había recibido invitación de parte del representante de la Exposición de Dallas, Texas, en los Estados Unidos de América, para que participara con su banda de música; con el argumento de la conveniencia de dar honra al estado y prosperidad a los alumnos, advirtió:

Creo que no se le ocultarán a usted las inmensas ventajas que resultarán a los alumnos con salir fuera del país, donde, además del adelanto que les resultará

7 AHEA, Poder Ejecutivo, Educación, Escuelas Públicas, caja 12, exp. 7, 1886, f. 1.

8 «Acta de defunción de Daniel Gómez Portugal», Unidad Central de Administración de Documentos, México, D.F. Título: Defunciones, Volumen 3GC, ÍTEM 8, f. 138v.

en el arte que cultivan, socialmente adquirirán un conocimiento provechoso para su educación, siendo un gran estímulo para el porvenir.⁹

Pidió permiso para ausentarse, llevarse consigo a medio centenar de integrantes, así como instrumentos musicales. Obviamente, se lo concedieron, pues tal acontecimiento, en efecto, era honroso, por demás satisfactorio, daba brillo a la institución, enorme satisfacción a su director y, desde luego, a los alumnos que en un país extranjero seguro iban de sorpresa en sorpresa, y a las autoridades del municipio y del estado de Aguascalientes, un profundo sentimiento de satisfacción; el gobernador presumía de ello, mandó sacar fotografías, las reprodujo y regaló entre sus conocidos y visitantes distinguidos. Ir contratada la banda de música, precisamente para ir a tocar al país de las grandes bandas militares, no era poca cosa.

Villalpando estuvo a cargo también de la cátedra de música en el Liceo de Niñas, donde conformó varias agrupaciones musicales, entre ellas cuartetos que dieron audiciones que gustaron bastante y sorprendieron gratamente a los asistentes. Se reconocieron

Los rápidos progresos de esta excelente música, desde que la tomó bajo su dirección el inteligente maestro señor Fernando Villalpando, han sido muy notables, conquistando a cada paso, valiosos y merecidos aplausos no solo en el estado sino aún en el extranjero donde supo colocarse a la altura de la ilustración y cultura de nuestra República en la época actual.¹⁰

A pesar de que era calificado de «reputado maestro», a Fernando Villalpando no siempre le fue bien; por ejemplo, a principios de septiembre de 1887 fue abucheado; así lo consigna el periodista Jesús F. López en su publicación *El Fandango*:

Algunos, que no conocemos y que por el modo de conducirse en público parecen pillastrones, gritaron obscenidades a los músicos de la banda que dirige el

9 «Solicitud de licencia para concurrir con la Banda a EUA». AHEA, Poder Ejecutivo, Educación, Escuelas Públicas, caja 13, exp. 8, f. 4.

10 Ríos e Ibarrola, I. (15 de enero de 1888). Distribución de premios a las alumnas del Liceo de Niñas de esta capital. *El Republicano*, pp. 1-2.

Sr. Villalpando, tan solo porque los jóvenes filarmónicos cantaron una sonatita en el Kiosko [sic] de la Plaza la noche de una serenata.¹¹

Algunos de los asistentes, sin duda, tuvieron un comportamiento grosero, poco tolerante y falto de respeto.

Poco más de cuatro años permaneció en Aguascalientes. Renunció a su cargo el 19 de febrero de 1891; lo hizo en términos amables, de aprecio y gratitud, pues reconoció que en todo momento recibió apoyo de parte de las autoridades y amplias muestras de simpatía de parte de la sociedad aguascalentense:

... durante todo el tiempo que he estado al frente de tan delicado puesto no solo he visto con satisfacción que mis débiles trabajos han sido aprobados, sino que tanto de parte del Supremo Gobierno como de la R. Junta y de la Sociedad en general he recibido inequívocas muestras de estimación y simpatía. Estos hechos, señor, han colmado mis aspiraciones y engendrado en mí el más profundo agradecimiento.¹²

En cuanto a las razones de su renuncia, no las dice con claridad, simplemente menciona que fue «por causas ajenas» a su voluntad, que sentía «pena de irse», que era «por las circunstancias especiales», pues en Aguascalientes se le había «honrado con inmerecidas atenciones».¹³ Lo más probable es que creyó que había cumplido su ciclo, aunque también cabe la posibilidad de que su marcha se haya debido a que extrañaba su amada tierra zacatecana, esto es, por la nostalgia; además, ya habían fallecido en Aguascalientes sus amigos y mecenases que habían gestionado lo necesario para su contratación varios años atrás; me refiero al también zacatecano José Bolado y al exgobernador Francisco Gómez Hornedo. A ambos los despidió con música fúnebre en el cementerio.¹⁴

11 López, J. F. (4 de septiembre de 1887). Grosería. *El Fandango*, p. 4.

12 «Notificación al Presidente de la Junta de Instrucción Pública de la renuncia de Fernando Villalpando como director de la Academia de Música». 1891. AHEA, Poder Ejecutivo, Educación, Secretaría General, caja 16, exp. 39, f. 9, 19 de febrero de 1891.

13 «Notificación al Presidente de la Junta de Instrucción Pública de la renuncia de Fernando Villalpando como director de la Academia de Música». 1891. AHEA, Poder Ejecutivo, Educación, Secretaría General, caja 16, exp. 39, f. 9, 19 de febrero de 1891.

14 (4 de agosto de 1889). Lamentable defunción. *El Republicano*, p. 3; (30 de marzo de 1890). Recuerdos a la memoria del Señor Senador Francisco G. Hornedo. *El Republicano*, p. 1.

Disfrutar de la música y otros placeres: tertulia musical en una casa burguesa, a propósito de una distinguida visita (1887)

Entre los meses de junio y julio de 1885, un grupo de periodistas de la Prensa Asociada Mexicana, por iniciativa de Mr. E. H. Talbott, director del periódico *Railway Age* de Chicago, realizaron una excursión por varias ciudades de los Estados Unidos; en la comitiva iban el médico Manuel Gómez Portugal y el farmacéutico Alcibíades González (Bianchi, 1887). Provenientes de la Ciudad de México, en su paso por Aguascalientes, exactamente el día 19, «a la llegada del tren, los excursionistas fueron saludados por los acordes de la música de la escuela municipal de niños núm. 2, y el C. gobernador, acompañado del Sr. Jefe político y algunos señores diputados y particulares, pasaron a recibir a los dignos miembros de la prensa mexicana».¹⁵ Alegría debieron sentir los distinguidos visitantes al ser recibidos por la agrupación de jóvenes. El poeta y escritor A. Bianchi, quien acompañó a la comitiva, redactó una detallada crónica del recorrido, ciudades que visitaron, recepciones, muchas de ellas con música, por cierto, en la que casi siempre se tocaba el himno nacional mexicano en tierras estadounidenses; se les despertó, sin duda, el orgullo patrio e identidad nacionalista.

Pues bien, dos años más tarde, Mr. Talbott acompañado de su esposa pagaron la visita, estuvieron unos días en Aguascalientes donde los llevaron a visitar los lugares más emblemáticos de la ciudad y sus cercanías; estuvieron, además, en dos tertulias en casas particulares, en la del matrimonio de Julio Pani Letechipía (ingeniero de ascendencia italiana que había realizado estudios en Europa, hablaba varios idiomas, que vivían en la calle de San Diego) y Paz Arteaga Terán (mujer culta, sobrina del rico ex gobernador y diplomático Jesús Terán Peredo) y en el hogar de la familia del doctor Jesús Díaz de León y su esposa, la artista plástica Ángela Bolado. Me voy a referir a esta velada, crónica escrita por el médico Manuel Gómez Portugal.

Jesús Díaz de León recibió a la pareja norteamericana e invitados especiales, todos miembros de la élite local, y a nombre de los periodistas unidos de Aguascalientes, pronunció en su despacho un largo discurso en el que llamó a Mr. Talbott «huésped distinguido», «digno caballero», «noble amigo» que velaría por la unidad de los pueblos mexicano y estadounidense.¹⁶

15 (21 de junio de 1885). Feliz viaje. *El Republicano*, p. 4.

16 Gómez Portugal, M. (1 de noviembre de 1887). La recepción de Mr. Talbott. *El Instructor*, pp. 6-11.

El testimonio del doctor Gómez Portugal describe con detalle la elegante recepción, el esmerado servicio de té y finos bocadillos, la velada musical, las bebidas espirituosas, los brindis y, en general, el magnífico ambiente que privó en esa velada (empezó a las 20:00 horas) y que se prolongó hasta la medianoche. Podemos imaginar los preparativos de la reunión, para que todo fuese elegante, gracioso y espléndido, pues querían lucirse ante los distinguidos visitantes y quedar bien con las amistades y parientes que les acompañaron.¹⁷

Ángela Bolado cantaba e interpretaba música clásica y de corte nacionalista, lo que nos habla de su refinada cultura musical:

El Sr. Lic. Cipriano Ávila ejecutó al piano algunas piezas de mucho mérito y entre ellas una que encantó a nuestros huéspedes: «Los Aires Nacionales» y que aplaudieron con entusiasmo. La Sra. Ángela Bolado de Díaz de León cantó un dúo de [La] Traviata¹⁸ en compañía del Sr. Bianchi, que fue recibido con aplausos frenéticos y marcadas muestras de satisfacción. En seguida se cantó «La golondrina» y el «Himno Nacional» que agradaron sobremedida a nuestros amables huéspedes.¹⁹

Interpretar música conmemorativa como los *Aires nacionales*, el *Himno nacional*, y otras canciones patrióticas o de corte conmemorativo, se hacía —y se sigue haciendo— con el fin de fomentar el espíritu identitario, se buscaba «que calaran hondo en la sensibilidad de los escuchas y que les exacerbaran el sentimiento nacionalista» (Zárate, 2010, p. 36); de modo tal que promueve el sentido de reafirmación de los valores cívicos, pues tocan fibras sensibles y «contribuye a crear una atmósfera adecuada para exaltar un suceso o recordar a un personaje» (Zárate, 2010, p. 34). La familia Díaz de León Bolado y sus acompañantes fueron, podemos inferir, muy nacionalistas. Pero, como dice Verónica Zárate Toscano, «Paradójicamente, la música genera, al mismo tiempo, una sensación de universalidad, de pertenencia al mundo civilizado [de ahí que Ángela Bolado interpretara *La Traviata*], sin dejar de lado ese sentimiento patriótico privativo de cada país» (Zárate, 2010, p. 35).

17 Gómez Portugal, M. (1 de noviembre de 1887). La recepción de Mr. Talbott. *El Instructor*, pp. 6-11.

18 *La Traviata* (en español *La Extraviada*), ópera en tres actos estrenada en 1853, música de Giuseppe Verdi, libreto de Francesco Maria Piave.

19 Gómez Portugal, M. (1 de noviembre de 1887). La recepción de Mr. Talbott. *El Instructor*, pp. 6-11.

Fragmentos de *La Traviata*, ópera romántica compuesta en la década de los cuarenta del siglo XIX por el italiano Giuseppe Verdi (Snowman, 2013, pp. 166 y 691), se interpretaban con frecuencia en las serenatas en Aguascalientes, así como en el teatro La Primavera y en la entrega de premios, al menos desde 1865.²⁰

Respecto a los *Aires nacionales*, también conocidos como *Ecos de México*, se refiere al repertorio de música popular compilada por el músico mexicano Julio Ituarte (1845-1905), «capricho de concierto cuyas melodías, una por una, despertaron en sus escuchas la más profunda añoranza y el más vasto de los orgullos nacionales».²¹ Melodías como «El atole», «El butaquito», «El palomo», «Los enanos», «El guajito», «El murciélago», entre otras, que —como dijo el escritor decimonónico Ignacio Manuel Altamirano— «saben herir las fibras del corazón del pueblo» (2010, p. 33).²² La partitura fue comercializada por la compañía H. Nagel Suc.

En el siglo XIX, las mujeres ocuparon un lugar de privilegio; tocar al piano y cantar en las casas de familias acomodadas era expresión de lo galante y el buen gusto, era algo común en un evidente proceso de secularización, advierte Arturo Camacho Becerra (2013, pp. 251-253)²³; con frecuencia, las reuniones se organizaban alrededor de este instrumento. Nos dice Ricardo Miranda (2010):

Porque solo iban a las tertulias los conocidos, gente de «buen tono», familiares cercanos, amigos de la familia, gente de bien o personas con quienes pudiera o debiera fraguarse alguna relación ventajosa... los salones de las casas se convirtieron en un espacio privilegiado. (p. 14)

20 (20 de agosto de 1865). Programa de la serenata de esta noche. *La Libertad de México*, p. 4; (3 de septiembre de 1865). Programa de la serenata de esta noche. *La Libertad de México*, p. 4; (12 de octubre de 1865). Teatro. *El Calavera*, p. 4; (25 de abril de 1867). Programa para la solemnidad de la repartición de premios, acordado por la Junta de Exposición. *El Republicano*, p. 3.

21 «Don Julio Ituarte fue uno de los primeros virtuosos notables que tuvo México. Pianista de altos vuelos, ayudó en la República restaurada al establecimiento de la vida musical, lo mismo como maestro de piano que como director de coros de aficionados que una y otra vez dirigió en conciertos populares», Miranda, R. (2010). *Ecos de México. Artes de México*, (97), 58. Para ver una semblanza más amplia de Ituarte véase Pereyón, 2007, 523-524.

22 Originalmente publicado como artículo de periódico, Revista de la semana. *El Siglo XIX*, 20 de septiembre de 1870.

23 El autor advierte que la música se enseñaba —impartida por profesores— en colegios, en las casas, con el apoyo de tratados y revistas que se publicaban.

No solo las señoras y señoritas de la casa tocaban el piano, el violín o la guitarra y mostraban sus encantos, sino también sus allegadas; incluso de los hombres «interesados en la música se esperaba que tocaran instrumentos de viento» (Medrano Ruiz, 2021, p. 107): «En ocasiones, algún invitado también deleitaba a la concurrencia» (Miranda, 2010, p. 14), tal como ocurrió con el señor Bianchi.²⁴

Volviendo a la velada musical en honor a Mr. Talbott, al final de la misma se sirvió el té para luego pasar a las bebidas alcohólicas, en medio de la charla embriagadora. Desde luego, cuando partieron de Aguascalientes, en su vagón de lujo particular, fueron despedidos en la estación del ferrocarril; la esposa del estadounidense, emocionada y conmovida hasta las lágrimas por el detalle, afirma Gómez Portugal, «llorando como un niño, fue a encerrarse a su gabinete porque no podría soportar aquella triste separación».²⁵

Esta velada musical, en casa de una familia de la élite local, no solo es una ventana a la vida social, con sus reglas de cortesía, la etiqueta, las pláticas, la galantería, los discursos, la oratoria, recitar poesía, sino también al mundo de los gustos musicales. De igual manera, da cuenta de una serie de elementos emocionales y afectos, en los que no solo se disfrutó de la música, pues tocaron al piano, cantaron, bebieron, rieron, comieron y departieron los miembros (en parejas) de las principales familias mientras convivían con un par de extranjeros. Esto es, hubo otros sensatos placeres y deleites, que satisficieron sus apetitos.

Conclusiones

El presente trabajo ha sido una aproximación a las experiencias emocionales en torno a la historia de la música. Un mero acercamiento, unos cuantos atisbos, sin duda, de las muchas que debió haber en la época en cuestión.

Definida como el «arte de comunicar diversos sentimientos por medio de los sonidos regularizados» (Paniagua, 1891, p. 5), o «como un sonido humanamente organizado» (Blacking, 2003, p. 149), la música en Aguascalientes, pensada para alegrar, se enseñaba en distintas instituciones, se tocaba en espa-

24 Alberto G. Bianchi (1859-1904) fue un escritor, periodista y dramaturgo. Ruiz Castañeda y Márquez Acevedo, 2000, 117.

25 Gómez Portugal, M. (1 de noviembre de 1887). La recepción de Mr. Talbott. *El Instructor*, pp. 6-11.

cios públicos (plazas, jardines, edificios gubernamentales), así como en privados (casas particulares) y semipúblicos (estación del ferrocarril). Sin embargo, como vimos, no todo fue alegría, orgullo y deleite; también hubo momentos y episodios de frustración y desencanto, de rabia y coraje, de celos y envidias.

De alguna manera, los ejemplos enunciados con base en un mínimo de evidencias empíricas, prueban que las emociones son experiencias muy complejas, que tienen desde luego un alto grado de subjetividad y dependen de la agencia de cada sujeto que las vive. Por ello, para concluir, estoy de acuerdo con Estela Roselló (2023), quien sostiene que las experiencias son culturalmente diversas, evolucionan y se transforman, pues «son particulares, dinámicas y se viven a partir de significados muy específicos que obedecen a construcciones culturales propias de cada época y de cada sociedad» (p. 17).

Referencias

- Altamirano, I. M. (2010). Acordes de amateur. *Artes de México*, edición especial *Música de la Independencia a la Revolución*, 97, 32-33.
- Ariza, M. (2010). Introducción: La apuesta por la inclusión de la dimensión emocional en la investigación social. En M. Ariza (Coord.), *Las emociones en la vida social: Miradas sociológicas* (pp. 7-31). UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales.
- Ariza, M. (2016). La sociología de las emociones como plataforma para la investigación social. En M. Ariza (Coord.), *Emociones, afectos y sociología: Diálogos desde la investigación social y la interdisciplina* (pp. 7-36). UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales.
- Bianchi, A. G. (1887). *Los Estados Unidos: Descripciones de viaje*. N. Lugo Viña.
- Blacking, J. (2003). ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos*, 12, 149-162.
- Camacho Becerra, A. (2013). El arte de tocar y cantar ordenadamente: Enseñanza y profesionalización de la música en Jalisco, siglo XIX. En A. Camacho Becerra (Coord.), *Enseñanza y ejercicio de la música en México* (pp. 247-289). CIESAS Occidente; El Colegio de Jalisco; Universidad de Guadalajara.
- Lara, A., & Enciso Domínguez, G. (2013). El giro afectivo. *Athenea Digital*, 13(3), 101-119. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060>

- Medrano Ruiz, S. (2021). *Las orquestas típicas en México: De la invención a la consolidación de una tradición*. Programa de Apoyos a la Cultura-Apoyo a las Instituciones Estatales de la Cultura.
- Miranda, R. (2010). Ecos de México. *Artes de México*, 97, 58.
- Miranda, R. (2010). La seducción y sus pautas. *Artes de México*, 97, 14-25.
- Moraña, M., & Sánchez Prado, I. (Eds.). (2012). *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América Latina*. Vervuert Iberoamericana.
- Paniagua, C. (1891). *Cartilla elemental de música*. Imprenta La Ilustración.
- Pereyón, G. (2007). *Diccionario enciclopédico de música en México* (Vol. 1). Universidad Panamericana.
- Pérez Salas Cantú, M. E. (2014). Imagen y pentagrama: Partituras ilustradas del siglo XIX. En L. Suárez de la Torre (Coord.), *Los papeles para Euterpe: La música en la ciudad de México desde la historia cultural, siglo XIX* (pp. 176-186). Instituto Mora.
- Ramírez Hurtado, L. (2024). “Salve a unos de la miseria”: El enseñar el divino arte a los niños pobres de Aguascalientes. Fundación y avatares de la academia de música (1881-1885). *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 29(2), 89-110. <https://doi.org/10.18273/revanu.v29n2-2024004>
- Roselló Soberón, E. (2023). *Historia de las emociones para una nueva era: Cuidados, riesgos y esperanzas*. Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- Rosenwein, B. H. (2016). *Generations of feeling: A history of emotions, 600-1700*. Cambridge University Press.
- Ruiz Castañeda, M. C., & Márquez Acevedo, S. (2000). *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- Snowman, D. (2013). *La ópera: Una historia social*. Fondo de Cultura Económica; Editorial Siruela.
- Zárate Toscano, V. (2010). Música conmemorativa. *Artes de México*, 97, 34-43.

Intelectuales cubanos del siglo XVIII y sus aportaciones a la religiosidad católica en México

Manuel Coca Izaguirre¹

Introducción

El siglo XVIII marcó una etapa crucial en la historia intelectual de América Latina, particularmente en los territorios bajo influencia española, donde el pensamiento ilustrado y la escolástica se entrelazaron en un vibrante debate cultural y filosófico. En este contexto, los intelectuales cubanos que emigraron a México desempeñaron un papel significativo en el desarrollo y la transformación de las ideas religiosas y filosóficas. Este texto explora las contribuciones de figuras como Francisco Ignacio Cigala (1712-¿?), José Julián Parreño (1728-1785), Francisco Javier Conde y Oquendo (1733-1799) y Rafael del Castillo y Sucre (1741-1783), quienes, desde diversos ámbitos, enriquecieron el panorama cultural y religioso de su época.

A través de sus escritos y actividades, estos intelectuales abordaron temas que iban desde la defensa de la escolástica frente a las ideas modernas hasta la reforma de la oratoria sagrada, la reflexión sobre la religiosidad popular, como en el caso de la devoción guadalupana, así como en la implementación de reformas que tenían como principal «beneficiario» al indio. Al mismo tiempo, promovieron una mirada crítica hacia las estructuras tradicionales, destacando por sus aportes en el ámbito académico, religioso y literario.

El presente estudio busca resaltar la relevancia de estas figuras en la conformación de la religiosidad católica en México durante el siglo XVIII, al tiempo que ofrece una visión de los debates y transformaciones que definieron esta etapa, en la que las ideas religiosas y filosóficas no solo responden a las inquietudes locales, sino que dialogaban con los cambios globales de la época.

Si bien el corpus documental está predominantemente compuesto por fuentes primarias del siglo XVIII y obras fundacionales de la historiografía, esta base es indispensable para el análisis filológico. En contraste, las interpretaciones aquí presentadas se enmarcan en el debate historiográfico más reciente, el cual dialoga activamente con la erudición contemporánea sobre el pensamiento novohispano y la Ilustración católica (Herrejón, 2009; López, 2012; Pérez, 2014; Medina, 2018, 2019, 2022). Este enfoque garantiza una perspectiva actualizada y crítica de las aportaciones de estos intelectuales cubanos.

El trabajo forma parte del proyecto de investigación «México en la intelectualidad cubana durante los siglos XVIII, XIX y XX», que se desarrolla en el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD) de la Universidad de Guadalajara.

«Diálogos» filosóficos entre Cigala y Feijoo durante el siglo XVIII

Durante el siglo XVIII, el ámbito filosófico se caracterizó por un intenso debate entre los defensores de la modernidad y los seguidores de la filosofía escolástica. En este contexto, los textos de Benito Jerónimo Feijoo desempeñaron un papel central, promoviendo ideas modernas que desafiaban las tradiciones filosóficas y educativas imperantes. Frente a estas propuestas, destacó el cubano Francisco Ignacio Cigala, quien se posicionó como un firme defensor de la escolástica y de los espacios educativos peninsulares y americanos donde esta se practicaba. Su participación en esta polémica quedó plasmada en su obra

Cartas al Ilmô. y Rmô. P. Mrô F. Benito Geronymo Feyjoô Montenegro, que le escribía, sobre el Theatro Crítico Universal: Carta Segunda (1760).

Según Beristáin (1816), Cigala era «natural de la Ciudad de la Havana en la Isla de Cuba, donde estudió las artes liberales con los Padres Franciscanos (...), y en la provincia de Tehuacán halló un cómodo establecimiento» (p. 345). Beuchot (1995) señala que inició sus estudios en La Habana, continuándolos en el colegio de los jesuitas en Veracruz. Posteriormente, se retiró al ingenio azucarero de Titilpán tras residir un tiempo en la capital mexicana (Beuchot, 1995, p. xx).

El desarrollo filosófico del siglo XVIII puede dividirse en dos grandes etapas: la primera (1700-1750), caracterizada por el estancamiento y la decadencia, y la segunda (1750-1810), marcada por la renovación y el auge de una escolástica modernizada (Navarro, 1983; Esquivel, 2011). Esta última se divide en tres momentos claves: la introducción de la filosofía moderna (1750-1767), el apogeo de la escolástica modernizada (1768-1790) y el receso y transición (1790-1810) (Navarro, 1983, p. 22).

Beuchot (1993; 1995; 1998; 2008) también analiza la dinámica filosófica de esta época, identificando tres fases esenciales: el desconocimiento inicial de la modernidad frente a la escolástica, seguido por una reacción hacia las nuevas corrientes y, finalmente, la asimilación de una escolástica ecléctica que culminó en una modernidad autónoma y, en algunos casos, antiescolástica (2008, p. 31). Estas etapas se sustentan en las obras más representativas de los intelectuales de la época.

Las nuevas miradas trajeron consigo divergencias en los círculos de intelectuales y órdenes de la época, así como entre los defensores del pensamiento tradicional, contra las nuevas aristas que «asechaban». En la primera subdivisión propuesta por Navarro: 1750 a 1767, se generó un debate ferviente entre los defensores de la modernidad de España e Hispanoamérica, a través de los textos de *Teatro crítico universal* (a partir de 1726), del escritor y pensador Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), contra los que apoyaban las ideas tradicionales y la escolástica (Ramos, 1943; Pérez, 2014). El texto tuvo gran influencia para los modernizadores seguidores de la Ilustración. Entre los que debatieron y rechazaron con fuerza la modernidad y con ello el texto de Feijoo, se encuentran el P. Cristóbal Coriche y Francisco Ignacio Cigala (González, 1948).

El *Teatro crítico universal* es una colección de ensayos en los que se aborda una amplia gama de temas, que incluyen ciencia, medicina, filosofía, litera-

tura y religión, con el propósito de combatir la ignorancia y las supersticiones predominantes en su tiempo. Sus propuestas se orientaron a ampliar las perspectivas hacia las innovaciones científicas y racionales, enfatizando la observación y la experimentación como herramientas esenciales para la adquisición de nuevos conocimientos. Además, su obra promueve el desarrollo de un espíritu crítico.

Sus argumentos suscitaron respuestas por parte de sectores conservadores, entre ellos algunos miembros de la Compañía de Jesús, quienes defendían una educación basada en la escolástica, una corriente filosófica y teológica medieval que conciliaba la razón con la fe religiosa. Asimismo, diversos opositores a la Ilustración percibieron en Feijoo a un defensor del racionalismo y el empirismo, corrientes que consideraban una amenaza para el orden social y moral establecido.

Entre quienes reaccionaron ante las ideas de Feijoo se encuentra el cubano Francisco Ignacio Cigala, quien no solo respondió desde un nivel académico e intelectual, sino también con una notable pasión personal. Según Bueno (1989), «en el enfrentamiento entre el escolastismo y la filosofía racionalista moderna que ocurre en México por esos años, Cigala se sitúa en el frente más reaccionario» (p. 152). Su participación en este debate quedó registrada en su obra *Cartas al Ilmo. y Rmo. P. Mrô F. Benito Geronymo Feijoo Montenegro, que le escribía, sobre El Theatro Critico Universal, Francisco Ignacio Cigala, americano: Carta Segunda* (1760), publicada por la Imprenta de la Bibliotheca Mexicana de Juan José de Eguira y Eguren.

Cigala enfatiza «las bondades y certezas teológicas, religiosas y científicas de la escolástica frente a la endeble impostura de la mecánica moderna de la filosofía escolástica» (Ortiz, 2004, p. 143), al tiempo que defiende los espacios educativos peninsulares y americanos donde esta corriente era aplicada. Este enfoque es respaldado por dos destacados religiosos de las letras novohispanas, Juan José Eguira y Eguren (1696-1763) y Francisco Xavier Lazcano (1702-1762), quienes redactaron cartas de aprobación que preceden el texto de Cigala. Aunque ambos reconocen los méritos literarios de Feijoo, discrepan con varios de sus planteamientos.

De acuerdo con Beuchot (1993): «la prolongada argumentación de Cigala tiene como objeto desacreditar a la física moderna o, como él la llama, filosofía mecánica, y reivindicar a la filosofía aristotélica, que era la escolástica» (p. 78). Aunque Cigala no rechaza por completo la modernidad, sugiere abordarla con

cautela. Entre sus principales críticas, acusa a Feijoo de incurrir en un racionalismo excesivo y de promover una visión excesivamente empírica del mundo, percepciones que considera una amenaza directa para la fe y las tradiciones.

González (1948) también analiza la controversia entre la filosofía moderna y la escolástica del siglo XVIII, subrayando la relevancia de este debate en el contexto cultural e intelectual de la época:

Cigala atacó a la filosofía moderna por ambos conceptos: el religioso y el científico. La filosofía escolástica era más útil a la religión y podía conocer la naturaleza mejor que la «mecánica». Estos son los aspectos generales del discurso, a los que añade un aspecto puramente personal —desprestigiar a Feijoo— y otro particular: el problema físico que se discute. (p. 121)

Las cartas de Juan José de Eguiara y Eguren, editor, y del teólogo jesuita Francisco Xavier Lazcano (ambas se incluyen en el texto de Cigala) ponderan la obra de Francisco Ignacio Cigala, respaldando su defensa de la escolástica y de las enseñanzas aristotélicas. Los textos representan una postura contraria a las propuestas de Feijoo y lo expresan explícitamente en sus escritos.

Cigala comienza su documento con un mensaje «A las Universidades de España y de la América», donde aparece el primer ataque directo a Feijoo cuando lo nombra «defensor presunto de los criollos», para luego dejar marcado el principal propósito del intelectual español: «extirpar las raíces de sus mas floridas esperanzas en la censura de la Philosophia Escolastica, que nos vino de la España Antigua, y hace todo el fondo de la Literatura de ella, y de la Nueva» (Cigala, 1760). Lo anterior, resaltando las sabidurías de Aristóteles y dudando de los nuevos conocimientos experimentales no apoyados en dichos antecedentes.

En el cuerpo de la carta, Cigala manifiesta que no desprecia los avances de la ciencia y reconoce:

...las ventajas que deben esperarse de ese estudio sencillo de la Naturaleza en si misma, y que solo por ese rumbo de la experiencia podrá el hombre hombre introducirse al goze de los inmensos tesoros de que lo hizo dueño la mano provida de su Autor; quien á precio del trabajo nos vende el provecho (...) No debo, ni quiero negar esto, y que en ello se ocupan utilísimamente los extranjeros. (Cigala, 1760, p. 7)

Y seguidamente derrumba el telón de los supuestos grandes avances versus los beneficios de la filosofía aristotélica ya establecida. Al respecto, Beuchot (1993) hace un resumen de cuatro argumentos que utiliza Cigala para demostrar la superioridad de la escolástica frente a la filosofía moderna:

(i) porque, aun cuando la filosofía moderna presume de poder explicar clara y distintamente todas las cosas, es dudoso que explique siquiera alguna; (ii) porque incluso es discutible que todo lo natural pueda explicarse, «por la absoluta incomprehensibilidad de la Naturaleza»; (iii) porque, aunque la filosofía aristotélica sea menos capaz que la moderna para explicar los fenómenos, es más capaz para el análisis lógico de los experimentos, a fin de decir si son concluyentes o son falaces; (iv) y porque «los mismos Escolásticos, que como V. Ilma, le dan la ventaja á la Philosophia moderna, se adelantan en ella, por el secreto influxo de la de Aristóteles, que saben, y desprecian desagradecidos, para singularizarse, y hacer choro aparte, y mas eminente entre los que la ignoramos». (pp. 80, 81)

Muchos trabajos se hacen eco de esta polémica; sin embargo, los más completos y que hacen una valoración crítica de la misma lo constituyen «Dos reacciones contra la Ilustración: Coriche y Cigala», de Pablo González (1948), «La ciencia y la filosofía modernas en la carta contra Feijóo de Francisco Ignacio Cigala (México, siglo XVIII)» de Mauricio Beuchot (1993) y «Una mirada a la presencia feijoniana en América», a cargo de Alberto Ortiz (2004).

José Julián Parreño Montalvo, un orador a la moderna

El P. José Julián Parreño Montalvo (1728-1785) fue uno de los intelectuales cubanos que dejó una marca significativa en el México del siglo XVIII. Según Beristáin (1819), «se dedicó a la Oratoria sagrada con tanto juicio y tan feliz suceso, que le concilió el aplauso general, y el título de *primer Predicador á la moderna*» (p. 455). Este reconocimiento se refleja también en la biografía *De vita Josephi Juliani Parrenni Havannensis* (1792)², escrita por Andrés Cavo Franco (1739-1803), jesuita e historiador de Guadalajara. Este lo calificó como el «mejor orador de Nueva España». Cavo, discípulo y compañero de exilio de Parre-

2 Para este estudio, se tuvo acceso a la traducción *Vida de José Julián Parreño, un jesuita habanero*, ed. y est. intr. de M.ª D. González-Ripoll Navarro, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.

ño, expresó una profunda admiración hacia él y así se puede notar en su escrito. Esta relación de amistad es analizada por López (2012) en su obra *Andrés Cavo Franco. Hacia la biografía de un humanista*.

Parreño ingresó al noviciado de Tepotzotlán en 1743 y, tras concluir esta etapa, se dedicó al estudio de las humanidades. En 1745 profesó en el Instituto de San Ignacio de Loyola. Durante su trayectoria académica fue profesor de Gramática en el Seminario de San Jerónimo de Puebla (1748) y maestro de Retórica en el Colegio Máximo de México (1754) (Zambrano y Gutiérrez, 1977, p. 341).

En 1764 fue nombrado rector del Colegio de San Ildefonso, según lo documentado en el *Catálogo de los sugetos de la Compañía de Jesús que formaban la provincia de México el día de su arresto, 25 de junio de 1767*, compilado por Rafael de Zelis (1871). Durante su gestión, impulsó becas para estudiantes de teología y propuso reformas al plan de estudios. Sin embargo, muchas de sus iniciativas quedaron inconclusas debido al decreto de expulsión de los jesuitas promulgado en 1767 (Dávila, 1888, p. 110).

En lo referente a la oratoria del P. José Julián Parreño Montalvo, Pimentel (1904) expone:

Después de haber enseñado teología en el Colegio de San Ildefonso de Puebla, se dedicó al ejercicio de la oratoria sagrada, siendo uno de los restauradores de ella en México, y tomando como modelos, principalmente a los oradores franceses del tiempo de Luis XIV, motivo por el cual se decía en Nueva España que Parreño predicaba a la francesa o a la moderna. (p. 392)

Parreño formó parte de una destacada élite de humanistas del siglo XVIII, junto a figuras como José Rafael Campoy (1723-1777), Francisco Alegre (1729-1788) y Francisco Javier Clavijero (1731-1787). Fue reconocido como un innovador de la oratoria sagrada y se le otorgó el título de «primer predicador a la moderna». No obstante, esta distinción no estuvo exenta de críticas, particularmente por su «introducción de novedades al púlpito». Ante estos señalamientos, Parreño respondió: «Yo no introduzco novedades, sigo el ejemplo de Cicerón y lo cristianizo, como lo hicieron los Granadas y Burdalues» (Decorme, 1941, p. 221).

Entre sus contribuciones más destacadas se encuentra el sermón *El ilustre y real Colegio de Abogados, patrón de las causas y derechos de Nuestra Señora*

ra de Guadalupe. Sermón que en la primera fiesta a su titular dixo el día 13 de diciembre de 1761. Esta pieza fue publicada en 1762 por el Real y más antiguo Colegio de San Ildefonso. Según Herrejón (2009), este fue «uno de los primeros sermones que rompieron con los moldes barrocos» (p. 276) por su claridad, fluidez y utilidad, características que lo diferenciaron de las prácticas oratorias predominantes de la época:

Esta pieza de Parreño es moderna por la forma: su claridad y su fluidez en la mayor parte de ella, así como la discreción en citas y referencias, la recomiendan en ese sentido. También es moderna por la inclusión de uno de los valores más apreciados del espíritu neoclásico, la utilidad, que en el caso se endereza a exhortar se fomenten investigaciones en torno a la tradición guadalupana. (Herrejón, 2009, p. 276)

En 1771, el IV Concilio Provincial Mexicano introdujo cambios en la oratoria sagrada, estableciendo normas que subrayaban la consistencia, utilidad y adaptación de los discursos religiosos. Estas pautas consolidaron una transformación en la predicación que había sido anticipada por el estilo innovador de Parreño (Herrejón, 2009, p. 277).

Sobre la oratoria de Parreño, Cavo (2007) también deja sus impresiones:

Su voz potente y clara, unida a una excelente pronunciación, su rostro apropiado, su prestancia viril y su edad en plenitud de facultades le ayudaban admirablemente, y tenía tal aplomo en su discurso, que quienes lo oían estaban todo lo afectados que pretendía José. Y verdaderamente estaba tan dotado con todas las cualidades propias del orador, que parecía tener un don natural para la oratoria. (p. 95)

Ruedas (1966, pp. 868-873), por su parte, documenta varios de los escritos atribuidos al P. José Julián Parreño, respaldándose en diversas fuentes bibliográficas:

- *Certamen poético para la Noche de Navidad de 1754, proponiendo al Niño Jesús bajo la alegoría de Cometa.* Ms. en la Universidad de México.
- *Llanto de la fama. Reales exequias de la serenísima señora Da. María Amalia de Saxonia, reina de las Españas, celebradas en la santa iglesia Catedral de la imperial*

corte mexicana, los días 17 y 18 de julio de 1761. Dispuestas por los Sres. comisarios Lic. D. José Rodríguez del Toro, caballero del Orden de Calatrava y Lic. D. Félix Venancio Malo, del cortejo de su magestad. Y sus oidores en esta real Audiencia. Con las licencias necesarias: En la Imprenta Nueva Antuerpiana de D. Cristóbal y D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros. En la calle de la Palma.

- *Funerales de la Ciudad de México a la señora reina dona María Amalia.* Imp. en México, 1761.
- *El ilustre y real Colegio de Abogados, patrón de las causas y derechos de Nuestra Señora de Guadalupe. Sermón que en la primera fiesta a su titular dijo el día 13 de diciembre de 1761 el R. P. José Julián Parreño de la Compañía de Jesús, prefecto de la doctrina cristiana en la Casa Profesa de México. Dada a luz por el mismo ilustre y real Colegio, siendo su primer rector el señor Dr. D. Manuel Ignacio Beye Cisneros y Quijano, rector así mismo de la Rl. y Pontificia Universidad de la propia corte de México. Con las licencias necesarias: Impreso en el real y más antiguo Colegio de San Ildefonso de dicha ciudad, año de 1762.*
- *Eloquentiæ Præcepta (Preceptos y elocuencia),* Romæ, 1778
- *Carta a los señores habaneros, sobre el buen trato de los negros esclavos.* Imp. en Roma.
- *De Scribendi Cacohete.* Roma
- *Expositio Librorum Melchioris Cani de Locis Theologicis* (Observaciones sobre la obra de Melchor Cano).
- *Historia Concilii Chalcedinensis.*

Francisco Javier Conde y Oquendo y su acercamiento a la imagen de la Virgen de Guadalupe

Francisco Javier Conde y Oquendo (1733-1799), canónigo de Puebla a partir de 1796, fue otro destacado intelectual cubano que dejó su huella en México. Nacido en San Cristóbal de La Habana, Conde y Oquendo se destacó por su elocuencia y habilidades oratorias. Según Beristáin (1816), «pareciera que había nacido para la oratoria, pues estaba dotado de una imaginación fogosa y vehemente, de la elocuencia fluida y brillante, de una figura airosa y animada (...) y de una voz suave y sonora» (p. 373).

El aporte más relevante del apologista Conde y Oquendo a México es su texto *Disertación histórica sobre la aparición de la portentosa imagen de María*

Sma. de Guadalupe de México (1852). En este, el autor reflexiona sobre las perspectivas en torno a la divinidad de la imagen guadalupana, situándose entre las posturas de los «fanáticos» teólogos y las intenciones artísticas, mostrando un profundo conocimiento de ambos enfoques, como él mismo señala:

Mi verdadero asunto es tejer, si puedo, una historia completa de la aparición de *Ntra. Sra. de Guadalupe*, cual la pide el día; esto es, una historia crítica y apolo-gética al mismo tiempo, en la que no tengan mucho que desear el *devoto*, ni el curioso, ni el *incrédulo*. Escribo para todos ellos, y al paso que procuro inflamar al uno en la devoción de la Santísima Virgen, aspiro a saciar en parte la curiosidad del otro; y espero dejar bien domado y castigado al perverso espíritu de crítica que pueda reinar, ya sea en el teólogo, ya en el pintor: porque verán aquí examinado rigurosamente el *milagro* de la *pintura* guadalupana; así por las más severas máximas de la ciencia santa, como por las reglas de la más bella de las artes. En aquella, ninguno me tendrá por forastero; y en esta, no lo soy aunque lo parezca. (Conde, 1852, p. xxvii)

Ello, a partir de un debate que se generó por una publicación en la *Gazeta de México* (1785) referente al interés por reproducir la imagen de la Virgen por «pintores hábiles»:

Queda empeñado, y con la mano ya puesta en la obra, un americano vecino de esta corte, para dar sin pérdida de tiempo, a la estampa (si se le concede licencia) un *Manifiesto satisfactorio* sobre asunto de la aparición de Ntra. Señora de Guadalupe, y hacer ver una copia de la Santa Imagen, de nueva y plausible idea; la qual idea se reduce a verificar dicha copia en un ayate, idéntico al de la capa de Juan Diego, por mano de tres pintores hábiles, y en los mismos *tres estilos de pintura* (que son *al olio, de aguazo, y al temple*) como están en el original, si la cosa fuese asequible; y si no, ya cuidará el autor de pensamiento de exponer sus razones oportunamente. Y de un modo u otro, siempre quedará constancia pública del hecho para memoria de la posteridad. (p. 474)

La publicación mencionada, de autoridad anónima, resultó ofensiva para quienes sostienen la convicción de que la representación guadalupana es producto de un milagro. Este hecho provocó un intenso debate entre dos grupos de mexicanos: por un lado, aquellos que esperaban apreciar la obra artística

prometida por la prensa, y, por otro, quienes, desde su fe, consideraban tal representación una profanación de la imagen celestial. Esta controversia motivó a Conde y Oquendo a escribir su *Disertación histórica*.

En el capítulo I, se realiza un recorrido histórico de la conquista de México, iniciando con la figura de Hernán Cortés y su devoción a la Santísima Virgen María. A lo largo de su narrativa, apoyada en las crónicas históricas, presenta a la Virgen como un agente divino en los acontecimientos de la conquista. Ejemplo de ello son los acápites: «La Santísima Virgen salva a Cortés y al ejército español de su última ruina en la noche triste de su retirada de México hacia Tlaxcala» (Conde, 1852, p. 24) y «Diversas apariciones de la Santísima Virgen en el cerro de Tepeyacac, a tiempo del asedio puesto a México por los españoles, las cuales dieron motivo a su total rendición» (Conde, 1852, p. 27).

El capítulo II se centra en enumerar las «Apariciones de la Santísima Virgen al indio Juan Diego, en el cerro de Tepeyacac, diez años después de la conquista de México», en el mismo sitio «donde los mexicanos tenían un célebre adoratorio, y rendían culto al ídolo Teotenantzin, que quiere decir, madre de los dioses; o Tenantzin, que vale por madre nuestra; y por otro nombre Toci, que significa nuestra abuela» (Conde, 1852, pp. 69, 70). Conde y Oquendo, en su primer tomo, continúa con la «Descripción de la Sta. Imagen de Guadalupe» (cap. III), «De los defectos que se notan a la pintura de la Santa Imagen» (cap. IV) y «Del título de Guadalupe» (cap. V).

El segundo tomo se dedica principalmente a una revisión bibliográfica de los textos relacionados con la aparición guadalupana, organizados en capítulos como: «De los documentos más antiguos que hay, comprobantes de la aparición de nuestra señora de Guadalupe en México» (cap. VI), «Escritores de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe» (cap. VII), «Culto y devoción del reino de Nueva España con su Sta. Imagen de Guadalupe» (cap. VIII) y «De las gracias que ha merecido esta Sta. Imagen a la silla apostólica» (cap. IX).

La relevancia de esta obra entre los estudiosos mexicanos fue tal que quedó incluida en la extensa lista de autores que sustentaron la aparición de la Virgen de Guadalupe, recopilada por José Miguel Guridi (1820) en su *Apología de la aparición de nuestra Señora de Guadalupe de Méjico, en respuesta a la disertación que la impugna*:

El doctor D. Francisco Javier Conde y Oquendo, canónigo de Puebla, escribió en 1794 una historia crítico-apologética de Nuestra Señora que corre manuscri-

ta mereciendo estar impresa mucho ha, pues es la mas completa que se ha escrito en la materia por abrazar cuantos puntos conciernen a ella, y está vaciada en un estilo en que parece se excedió a sí mismo aquel Cicerón americano, tan conocido por otras obras. (p. 163)

Aunque Conde y Oquendo posee notabilidad, las referencias disponibles sobre su figura son escasas y se limitan principalmente a su trayectoria como orador:

- *Elogio de Felipe V de Borbón, Rey de España*. Imp. en Madrid en 1779 (con el que obtuvo el segundo Premio de Eloquencia por la Real Academia Española en junta que celebró el día 22 de junio de 1779). Se reimprimió en México en 1785.
- *Oración fúnebre pronunciada en la Metropolitana de Méjico en las honras de los militares difuntos* (1787).
- *Trisagio celestial* (1787).
- *Prebendado de la Catedral de Puebla* (1787).
- *Discurso sobre la elocuencia sagrada* (1796).
- *Disertación histórica sobre la aparición de la portentosa imagen de María Sma. de Guadalupe de México* (1794). La que aparece en dos tomos en los años 1852 y 1853.

Rafael del Castillo y Sucre, reformador de la educación en México

En torno al lugar de nacimiento de Rafael del Castillo y Sucre (1741–1783) existe una controversia historiográfica, pues su nacimiento tuvo lugar a bordo de una embarcación que se dirigía a Caracas. Aunque algunos lo vinculan con Venezuela, Beristáin (1816) lo identifica como originario de La Habana (p. 311). Bachiller (1861) sugiere que, a pesar de haber nacido en el barco, Castillo debió haber nacido en La Habana, pues su madre se dirigía a América del Sur en ese momento (p. 50). Además, sus padres eran personas distinguidas de la capital cubana, y él desarrolló sus estudios en la ciudad, donde obtuvo los títulos de Bachiller, Licenciado y Maestro en Artes. En 1763, cuando aún era ordenante, fue elegido por el reverendo obispo D. Agustín Morel de Santa Cruz, catedrático propietario de teología escolástica en el Colegio Seminario de la Santa Iglesia de Cuba. Estos elementos refuerzan su asociación con el país del Caribe.

En 1780, Castillo y Sucre se trasladó a México por haber sido nombrado maestrescuela de la Santa Iglesia Catedral de Yucatán. En esta se desempeñó como provisor y vicario general de la diócesis de Yucatán, México, entre 1780 y 1783. Bachiller (1861) y Medina (2018, pp. 185-189; 2019, pp. 237-265; 2022) ofrecen un análisis más detallado sobre su biografía, destacando su origen cubano-venezolano como su estancia y contribuciones en la región mexicana, particularmente en el ámbito religioso y social. A Rafael del Castillo y Sucre se le reconoce como un «gran reformador de la educación»:

Por un lado, invirtió mucho tiempo en el seminario tridentino, siendo el encargado de redactar sus estatutos para tratar de convertirlo en universidad. Inició también en los programas de estudio, proponiendo nuevos libros para los cursos, con el objeto de mejorar y modernizar la educación que se impartía. Por otro lado, tuvo un fuerte interés por la educación de los indios y abrió escuelas para ellos, promoviendo la enseñanza del castellano y de la doctrina. (Medina, 2019, p. 239)

Medina (2018; 2019; 2022) resalta que Castillo y Sucre es reconocido por las reformas que implementó en colaboración con el obispo fray Luis de Piña y Mazo. A continuación, enumera algunas:

La reforma al concurso de curatos, la enajenación de las haciendas de cofradías, la reforma al cobro de los diezmos, y la nueva visión hacia el indio, fueron transformaciones que se basan en ideas como el regreso a los valores originales del cristianismo, sobre todo en lo que concierne al quehacer de los sacerdotes y a los deberes de los feligreses. (2018, pp. 189, 190)

En el Archivo de la Catedral de Mérida se conservan dos certificaciones que documentan el trabajo realizado por Rafael del Castillo y Sucre (Medina, 2022, pp. 200, 201). La primera, 25 de septiembre de 1781, aborda diversas cuestiones relacionadas con su labor como provisor, especialmente en lo que respecta al bienestar de los indígenas, un aspecto ampliamente reconocido. Castillo y Sucre los consideraba individuos inteligentes y capaces de alcanzar grandes logros, lo que lo llevó a establecer una escuela de lengua castellana para ellos. Según Medina (2018), «al indio se le pretende inculcar el valor del

trabajo, pues para los españoles, el maya sería el medio para obtener riqueza al incluirlo en nuevos procesos de producción» (p. 203).

La segunda certificación, del 3 de abril de 1782, se refiere a una serie de reformas en la corrección del clero, la sociedad y la economía diocesana, entre otros aspectos. Estas certificaciones son solo algunos de los documentos que reflejan las diversas iniciativas de Castillo y Sucre, las cuales merecen ser estudiadas con mayor profundidad en posteriores escritos. Aunque no todas se pudieron concretar en la práctica, constituyó un paso importante en el periodo.

Conclusiones

El estudio de los intelectuales cubanos del siglo XVIII y su influencia en la religiosidad católica en México evidencia la profundidad y riqueza de los intercambios culturales entre Cuba y México en esta etapa. Figuras como Francisco Ignacio Cigala, José Julián Parreño, Francisco Javier Conde y Oquendo y Rafael del Castillo y Sucre desempeñaron un papel crucial en la configuración del pensamiento filosófico y religioso de su tiempo.

1. *Aportes al debate filosófico*: La defensa de la escolástica frente a las ideas de la modernidad, liderada por Cigala, resalta la vigencia de las tradiciones filosóficas en un contexto de transformación cultural. Su oposición a la obra de Feijoo ejemplifica el conflicto entre la tradición y las nuevas perspectivas ilustradas.
2. *Innovaciones en la oratoria y la práctica religiosa*: Intelectuales como Parreño y Conde y Oquendo contribuyeron a modernizar la oratoria sagrada y fomentar reflexiones críticas sobre la religiosidad popular, especialmente en torno a la devoción guadalupana. Estas aportaciones enriquecieron la práctica religiosa al adaptarla a las demandas sociales y culturales de la época.
3. *Impacto en la reforma social y educativa*: Rafael del Castillo y Sucre, con sus reformas en Yucatán, destaca por su visión progresista en favor de las comunidades indígenas, promoviendo la educación y reformas económicas que reflejan un enfoque humanista del cristianismo.
4. *Legado literario y cultural*: Los escritos y discursos de estos intelectuales no solo fortalecieron el pensamiento religioso en México, sino que

también dejaron un legado literario significativo, que abarca desde la poesía hasta los ensayos filosóficos.

En síntesis, este trabajo subraya que el valor de retornar a las fuentes primarias y a la historiografía fundacional del siglo XVIII (obras de Cigala, Parreño y Conde y Oquendo) no reside en la mera repetición de la exégesis decimonónica, sino en su capacidad para la relectura a la luz de las tendencias actuales sobre la Ilustración católica y el debate entre escolástica y modernidad, lo que constituye la contribución central de esta investigación al campo de la historia intelectual.

Referencias bibliográficas

- Bachiller y Morales, A. (1861). *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública en la isla de Cuba* (Vol. 3). Imprenta del Tiempo.
- Beristáin de Souza, J. M. (1816). *Biblioteca hispano-americana septentrional, o catálogo y noticia de los literatos que, o nacidos, o educados, o florecientes en la América septentrional española han dado a luz algún escrito, o lo han dejado preparado para la prensa* (Vol. 1). https://catalogo.iib.unam.mx/F/-/?func=find-b&find_code=SYS&local_base=bndm&format=999&request=000020865
- Beristáin de Souza, J. M. (1819). *Biblioteca hispano-americana septentrional, o catálogo y noticia de los literatos que, o nacidos, o educados, o florecientes en la América septentrional española han dado a luz algún escrito, o lo han dejado preparado para la prensa* (Vol. 2). https://catalogo.iib.unam.mx/F/-/?func=find-b&find_code=SYS&local_base=bndm&format=999&request=000020865
- Beuchot, M. (1993). La ciencia y la filosofía modernas en la carta contra Feijóo de Francisco Ignacio Cigala (México, siglo XVIII). *Tempus. Revista de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras*, 1, 77-82. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/5054225>
- Beuchot, M. (1995). *Filósofos mexicanos del siglo XVIII*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Beuchot, M. (1998). *Historia de la filosofía en el México colonial*. Herder.

- Beuchot, M. (2008). Textos filosóficos en la Nueva España. *Nova Tellus*, 26(2), 21-36. <https://doi.org/10.19130/iifl.nt.2008.26.2.272>
- Bueno, S. (1989). México en la literatura cubana. *Texto Crítico*, 40-41, 151-165. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7200>
- Cavo, A. (2007). *Vida de José Julián Parreño, un jesuita habanero* (M. D. González-Ripoll, Ed.). Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (Obra original publicada en 1792)
- Cigala, F. I. (1760). *Cartas al Ilmo. y Rmo. P. Mrô. F. Benito Geronymo Feyjoô Montenegro, que le escribía sobre el Theatro crítico universal: Carta segunda*. Bibliotheca Mexicana. https://catalogo.iib.unam.mx/F/-/?func=find-b&find_code=SYS&local_base=bndm&format=999&request=000020422
- Conde y Oquendo, F. J. (1852). *Disertación histórica sobre la aparición de la portentosa imagen de María Santísima de Guadalupe de México* (2 vols.). Imprenta de la Voz de la Religión.
- Dávila y Arrillaga, J. M. (1888). *Continuación de la historia de la Compañía de Jesús en Nueva España del P. Francisco Javier Alegre* (Vol. 1). Imprenta del Colegio Pío de Arte y Oficios. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/continuacion-de-la-historia-de-la-compaia-de-jesus-en-nueva-es-paa-del-padre-francisco-javier-alegre-tomo-i/>
- Decorme, G. (1941). *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767* (Vol. 1). Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos.
- Esquivel Estrada, N. H. (2011). La recepción de la modernidad europea en Juan Benito Díaz de Gamarra y Dávalos. En N. H. Esquivel Estrada (Ed.), *Pensamiento novohispano* (Vol. 12, pp. 181-198). Universidad Autónoma del Estado de México.
- Feijoo y Montenegro, B. J. (1785). *Teatro crítico universal, o discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes* (8 vols.). Imprenta de Benito Cosculluela.
- Gazeta de México. (1785, diciembre 27). Número 53. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=7f33a9fe-ebf4-446d-9c07-4fe775751e17>
- González Casanova, P. (1948). *El misonéismo y la modernidad cristiana en el siglo XVIII*. El Colegio de México.
- Guridi y Alcocer, J. M. (1820). *Apología de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe de Méjico, en respuesta a la disertación que la impugna*. Oficina de Don Alejandro Valdés.

- Herrejón Peredo, C. (2009). El sermón en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII. En N. Sigaut (Ed.), *La iglesia católica en México* (2ª ed., pp. 275-289). El Colegio de Michoacán; Secretaría de Gobernación.
- López Mena, S. (2012). Andrés Cavo Franco: Hacia la biografía de un humanista. *Literatura Mexicana*, 23(1), 31-41. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358241849002>
- Medina Suárez, V. H. (2018). Actitudes ilustradas durante la gestión de fray Luis de Piña y Mazo, obispo de Yucatán (1780-1795). En M. E. García Ugarte (Ed.), *Ilustración católica: Ministerio episcopal y episcopado en México (1758-1829)* (Vol. 2, pp. 169-205). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales.
- Medina Suárez, V. H. (2019). Utillaje y prebenda: Las reformas del doctor Rafael del Castillo y Sucre en el obispado de Yucatán, 1780-1783. En L. Pérez Puente & J. G. Castillo Flores (Eds.), *Educación y prebenda: Investigaciones sobre la formación y las carreras del alto clero novohispano* (pp. 237-265). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación.
- Medina Suárez, V. H. (2022). *La consolidación del clero secular en el obispado de Yucatán, siglo XVIII*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Navarro, B. (1983). *Cultura mexicana moderna en el siglo XVIII*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ortiz, A. (2004). Una mirada a la presencia feijoniana en América. *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 14, 139-156. <https://doi.org/10.17811/cesx-viii.14.2004.139-156>
- Parreño, J. J. (1762). *El ilustre y real Colegio de Abogados, patrón de las causas y derechos de Nuestra Señora de Guadalupe: Sermón que en la primera fiesta a su titular dijo el día 13 de diciembre de 1761*. Real y más antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Pérez Silva, G. (2014). Panorama general del pensamiento novohispano en el siglo XVIII. En N. H. Esquivel Estrada & A. Díaz Ávila (Eds.), *El entrecruce de la racionalidad en el siglo XVIII novohispano: Tradición, modernidad y ética* (pp. 21-58). Universidad Autónoma del Estado de México; Ediciones y Gráficos Eón.
- Pimentel, F. (1904). *Obras completas* (Vol. 5). Tipografía Económica.
- Ramos, S. (1943). *Historia de la filosofía en México* (Vol. 10). Universidad Nacional de México.

- Ruedas de la Serna, J. (1966). Un poema desconocido del P. José Julián Parreño, jesuita expulso en 1767. *Boletín del Archivo General de la Nación*, 7(4), 863-874. <https://bagn.archivos.gob.mx/index.php/legajos/article/view/1845>
- Zambrano, F., & Gutiérrez Casillas, J. (1977). *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México* (Vol. 16). Editorial Tradición.
- Zelis, R. de. (1871). *Catálogo de los sujetos de la Compañía de Jesús que formaban la provincia de México el día de su arresto, 25 de junio de 1767*. Imprenta de I. Escalante y Ca.

El arte como dispositivo de transmisión de la espiritualidad y el pensamiento de la Compañía de Jesús, en la Provincia Mexicana, de 1965 al siglo XXI

Diana Cárdenas Garza¹

Introducción

Desde su fundación, la Compañía de Jesús se dedicó a «defender y propagar la fe» mediante la fundación de misiones y colegios, donde un instrumento estratégico tanto para comunicar los valores católicos como para servir de herramienta pedagógica, fueron las artes.

El arte jesuita producido en sus primeros siglos, es decir, en la antigua Compañía de Jesús, ha sido ampliamente estudiado y documentado; sin embargo, su relación actual con el arte no lo ha sido. En el caso de la Provincia Mexicana, heredera de la tradición del arte jesuita novohispano, es necesario identificar manifestaciones artísticas actuales, tanto para desentrañar su papel

en el contexto contemporáneo como para valorar su impacto, claramente distinto al históricamente observado.

A partir de 1965, tras el Concilio Vaticano II y el *aggiornamento* de la Iglesia, la Compañía de Jesús, guiada por Pedro Arrupe como general de la orden, se renueva y transita de la «defensa de la fe» al «servicio de la fe y la promoción de la justicia». Así, el arte como dispositivo para la transmisión de la espiritualidad y el pensamiento ignacianos es sustituido en gran medida por otros medios de comunicación.

En el caso de la Compañía de Jesús en México, la orden abraza la renovación alineando sus obras y preocupaciones con la justicia social, lo que tiene un impacto significativo en su relación con el arte, que exige una revisión, análisis y valoración sobre la continuación del mismo como medio pedagógico y vehículo para promover la fe y la espiritualidad.

Por lo anterior, la hipótesis que planteó este estudio es que la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús ya no emplea al arte como un vehículo primordial en sus obras educativas, pastorales y sociales como en el pasado. Si bien en sus instituciones educativas se promueve el arte y existe producción artística por encargo para ocasiones especiales, o incluso arte realizado por jesuitas que lo vinculan a sus apostolados, estas manifestaciones han sido superadas en importancia por el uso de otros medios de comunicación. Es decir, en el México contemporáneo, la relación intensa entre el arte y los jesuitas ha cambiado.

Finalmente, cabe señalar que, como se explicará en el apartado sobre el marco teórico, la investigación está tejida desde la teoría fundamentada y se han utilizado varias técnicas de indagación, tales como investigación documental, entrevistas y observación participante.

Arte jesuita, inculturación y el contexto de estudios contemporáneos

Además de la subsistencia o remanencia de los objetos y construcciones emanados de la producción artística religiosa de la Compañía de Jesús en sus primeros siglos de existencia —desde su fundación en 1540 hasta la supresión en 1773—, también hay abundancia de ensayos, estudios e investigaciones sobre el arte producido por esa antigua Compañía de Jesús. En consecuencia, podemos encontrar una extensa cantidad de materiales sobre el arte jesuita en la

Nueva España, que abordan desde la arquitectura de sus iglesias, colegios, casas profesas y haciendas, hasta la música, pintura, teatro y literatura producida por la orden, y donde la estrategia jesuita de inculturación, es decir, el carácter de modificación del modelo europeo por el local, es clave para dar sentido a lo que suele llamarse «estilo jesuita», por lo que no es uno solo. Una aportación teórica importante es la definición de inculturación en clave ignaciana aportada en el trabajo de Gutiérrez Merino (2015).

... la inculturación pretende señalar el encuentro entre el Evangelio con la nueva cultura, es decir, la interacción del mensaje de Cristo y una cultura determinada. El carácter de mutua modificación no está presente en el término inculturación, pues el horizonte no es la modificación, sino expresar el Evangelio conforme a lo específico de la cultura, que vive procesos de transformación desde la acogida de los valores evangélicos. (2015, p. 18)

Un ejemplo claro de este concepto fue evidente durante la misa de cuerpo presente de los jesuitas asesinados en Cerocahui en junio de 2022, con la intervención de mujeres rarámuri que, honrando a los jesuitas, bailaron una danza matachín dentro del templo, frente a los dos féretros, acción no solo permitida sino, promovida por la orden.

También hay, aunque en menor medida, estudios sobre la producción artística del periodo de la Compañía restaurada y luego, más escasamente, sobre la Compañía de Jesús renovada. Los pocos estudios y análisis que se han localizado sobre producción artística jesuita reciente son, principalmente, realizados en Europa y Estados Unidos, como el trabajo realizado por Gordon L. Fuglie —que se enfoca en artistas plásticos— y el de Bert Daelemans, que se enfoca en la arquitectura de universidades jesuitas en Europa también. En México, existen textos publicados por la Universidad Iberoamericana CDMX sobre el pintor jesuita Miguel Aguayo, así como un par de trabajos sobre la arquitectura de la Ibero Ciudad de México, así como un ensayo sobre el fotógrafo jesuita Christian Jean publicado por la Universidad Iberoamericana León.

En cuanto a la historia reciente de la Compañía de Jesús y su renovación, el trabajo de Madrigal Terrazas, S.J., (2014), *Los jesuitas y el Concilio Vaticano Segundo*, es un texto obligado para comprender el devenir reciente y el paso de la Compañía hacia la justicia social como apostolado fundamental de la orden.

Para delimitar el concepto de arte jesuita, tomamos como referencia el trabajo de Mia Mochizuki, donde se ha encontrado una definición apropiada sobre el arte jesuita:

... la categoría «arte jesuita» se ha utilizado para abarcar objetos hechos en los talleres jesuitas, o por artistas jesuitas o encargados por ellos —los jesuitas como mecenas—; estrechamente asociados con la devoción ignaciana, conducida por los jesuitas, o bien meramente enfocada en lo relacionado a los mismos jesuitas como el tema en cuestión. Abarca desde las vertiginosas alturas de la monumental arquitectura y vasta decoración de sus iglesias, hasta grabados efímeros, uniendo lugares de producción tanto europeos como extraeuropeos. (2020, p. 2)

Categorías y dispositivos en el devenir del arte jesuita en México

Las primeras categorías para entender la evolución de la relación de arte y la Compañía de Jesús, se han extraído de análisis documental histórico, que implican el ordenamiento y distinción de cada etapa histórica de la orden:

- Desde su fundación hasta su supresión (1540-1773): antigua Compañía de Jesús.
- De la supresión a la Restauración (1773-1814): Compañía de Jesús suprimida.
- De la Supresión hasta el Concilio Vaticano II (1814-1965): Compañía de Jesús restaurada.
- Posterior al Concilio Vaticano II (1965-actualidad): Compañía de Jesús renovada.

En un segundo nivel de clasificación, se definieron como categorías de orientación los apostolados a los que la Compañía en la Nueva España —y luego México— ha dirigido sus esfuerzos en cada etapa, así como la expresión estilística predominante en dicha época, que permiten comprender posteriormente los dispositivos concretos de transmisión utilizados:

- *Antigua Compañía de Jesús*: Defensa y promoción de la fe, manifestada en acciones de expansión, misiones de evangelización y educación. Y por supuesto un arte absolutamente barroco, pues este estilo permitió la intensa expresividad que requería la apropiación sensorial del evangelio y la fe católica en la Nueva España.
- *Compañía de Jesús restaurada*: Promoción de la fe, expresada en acciones de reconstrucción y adaptación, labor pastoral, social y educativa. La restauración de la orden llegó en la etapa del arte neoclásico, pero su producción fue mucho menor, no solo porque la prioridad era el restablecimiento de la orden y la recuperación de espacios tanto físicos como de influencia social, sino porque el momento histórico en la nueva nación, estuvo pleno de convulsiones políticas y sociales durante todo el siglo XIX y el inicio del XX. A partir de los años cuarenta del siglo XX, puede verse la influencia del eclecticismo y las vanguardias en la también reducida producción plástica y arquitectónica.
- *Compañía de Jesús renovada*: Promoción de la fe y la justicia social: expresada en acciones interrelacionadas de labor misional, pastoral, social y educativa. La etapa está marcada más que por expresiones estilísticas, por la aparición o reforzamientos de nuevos dispositivos comunicacionales: prensa, radio, cine y fotografía y por la aparición de los medios digitales, en consonancia con la época posmoderna que permite incorporar nuevas formas de expresión, tales como la ilustración, el diseño digital e incluso el art pop y la fotografía, como nuevos dispositivos en los que también se van manifestando el arte producido por los jesuitas en las últimas décadas.

Lo anterior da lugar para definir otra línea de categorías, que son justamente los dispositivos de transmisión concretos que pueden encontrarse como formas artísticas de expresión, recurrentes, por etapa, y que fueron emergiendo tanto en la recopilación documental como en entrevistas realizadas, donde fueron mencionadas expresiones propias de los nuevos medios y la posmodernidad:

- *Antigua Compañía de Jesús*: arquitectura, pintura, escultura, decoración de iglesias y recintos, música, teatro, danza y literatura.

- *Compañía de Jesús restaurada*: arquitectura, pintura, literatura, medios de comunicación impresos, tales como la editorial Buena Prensa y la revista *Christus*.
- *Compañía de Jesús renovada*: arquitectura, pintura, fotografía, escultura, cine, teatro, diseño gráfico y editorial en la comunicación impresa; diseño digital de las nuevas tecnologías de comunicación, tales como el diseño de páginas *web* de las diversas Provincias de las Conferencias² y de las redes institucionales de las preferencias apostólicas de la Compañía³ plataformas de *streaming*, redes sociales, y aplicaciones.

Una subsecuente categorización que fue emergiendo también de la recolección fue el tipo de obra artística significativa en México en los últimos sesenta años.

- *Obras significativas por encargo*: arquitectura de universidades, colegios y parroquias, como cinco campus de Universidad Iberoamericana o las parroquias de San Judas Tadeo en Torreón o de San Ignacio en el Valle de Chalco.
- *Obras realizadas por encargo para conmemoraciones especiales*: pintura, escultura, murales, generalmente presentes en sus espacios, y la producción de cine, música, obras de teatro, conmemorando momentos significativos como *La expulsión* o a jesuitas destacados, como la película *Pro*, la obra de teatro *Mateo Ricci* o la ilustración digital *Nuestros padres*, dedicada a los dos jesuitas asesinados en Chihuahua en 2022.
- *Obras realizadas por jesuitas*: literatura, pintura, escultura, música y fotografía, donde destacan el pintor y escultor Miguel Aguayo, S.J., y el fotógrafo Christian Jean, S.J., o más recientemente, el también fotógrafo Enrique Carrasco, S.J.

Y finalmente la categoría artista jesuita, que sirvió para la realización de un inventario de creadores propios de la Compañía de Jesús en diversos mo-

2 Las Conferencias agrupan a varias Provincias por regiones y son seis. Por ejemplo, la CPAL, agrupa a las provincias de México, Latinoamérica y el Caribe; o JCEP, que agrupa a las Provincias Europeas.

3 Por ejemplo, la Red JRS, del Servicio Jesuita a Migrantes y Refugiados, o la red IAJU, la Asociación Internacional de Universidades Jesuita, entre otras.

mentos históricos, que da cuenta de la disminución en el apostolado del arte en la Provincia Mexicana, comparada con otras.

Análisis del arte jesuita en México desde la teoría fundamentada

Este trabajo ha sido orientado conforme a la metodología de la teoría fundamentada. De las tres escuelas principales de autores de la teoría fundamentada —estas son, la clásica u ortodoxa de Glaser y Strauss,⁴ la escuela reformulada de Strauss y Corbin,⁵ y la constructivista que planteó K. Charmaz—,⁶ es la de Strauss y Corbin la que ha orientado más significativamente esta investigación, por su naturaleza cualitativa, exploratoria y descriptiva, cuyo tema requirió de un ordenamiento conceptual de categorías, así como descripciones y comprensión del pasado, para confrontarlo con la descripción del presente y comprenderlo.

La comprensión del modo de proceder de la actual Compañía de Jesús en la Provincia Mexicana permite dilucidar su pensamiento ignaciano y sus apostolados; asimismo, comprender la producción de obras relevantes y detectar expresiones artísticas o dispositivos comunicacionales actuales para la transmisión de su espiritualidad y pensamiento. Transitar por esa recolección de información a través de varias técnicas, permitió también el registro de artistas relevantes y reconocidos de la orden, que iban surgiendo tanto del pasado como del presente. Se registraron, a la fecha de este trabajo, 110 jesuitas creadores desde inicios de la orden hasta la actualidad. Y de esos, en el periodo de los últimos cincuenta años ha habido activos cinco jesuitas mexicanos relacionados con el arte, mientras que en el mismo periodo existen 16 jesuitas de la Provincia Norteamericana haciendo producción artística.

La selección eslabonada de las técnicas de indagación empleadas en las diversas etapas fueron elegidas conscientemente según fueron emergiendo ha-

4 Donde se combinan elementos como el empirismo cuantitativo y elementos cualitativos como el interaccionismo simbólico con la finalidad de construir teoría.

5 La segunda época de la TF es propuesta por el mismo Strauss acompañado de Juliet Corbin, la cual rompió con la clásica, al impulsar de manera significativa al interaccionismo simbólico (reinterpretación y redefinición de significados por parte de los sujetos), lo que permitió su aplicación a distintas disciplinas.

6 Su propuesta es un rediseño mediante un enfoque sistemático que fomenta la integración de (1) la experiencia subjetiva del investigador, como prioridad y (2) las condiciones sociales propias del objeto de estudio.

llazgos y, por tanto, cada uno de estos orientó la elección, de la que sería la siguiente forma de recolección de información: de una recolección documental se pasó a entrevistas, luego a observación participante y nuevamente a entrevistas, para poder hacer entonces el reordenamiento conceptual. Como señala Glaser, citado por Trinidad, Carrero y Soriano (2006): «la metodología de la teoría fundamentada no se inventa, sino se descubre».

Entendemos los tres conceptos fundamentales de esta teoría, de acuerdo a lo que señalan Strauss y Corbin (2002):

Descripción: uso de palabras para expresar imágenes mentales de un acontecimiento, un aspecto del panorama, una escena, experiencia, emoción o sensación; el relato se hace desde la perspectiva de la persona que realiza la descripción.

Ordenamiento conceptual: organización (y a veces clasificación) de los datos, de acuerdo con un conjunto selectivo y especificado de propiedades y sus dimensiones.

Teoría: conjunto de conceptos desarrollados vinculados por medio de oraciones de relación, las cuales juntas constituyen un marco conceptual integrado que puede usarse para explicar o predecir fenómenos. (p. 25)

Cada etapa de la indagación llevó a otra por necesidad metodológica, al irse revelando información y al analizarla a la par, tal como indica la teoría fundamentada. Es decir, el análisis continuo de la información lleva necesariamente a una nueva pesquisa para responder preguntas que fueron surgiendo durante el transcurso de ese proceso y también para ir confirmando los resultados previos.

Corbin explica que:

Los datos de la teoría fundamentada vienen de entrevistas, observaciones, documentos y también de videos u otras fuentes de información con datos cualitativos, o que se consideran datos cualitativos. Los procesos básicos de análisis para desarrollar teoría y para integrar conceptos son 1) hacer comparaciones constantes y 2) hacer preguntas generadoras. (2016, p. 17)

Por ejemplo: para entender la relación inicial del arte con la Compañía de Jesús y la importancia que dicha orden le daba en el pasado a las expresio-

nes artísticas, se realizó una investigación documental histórica, primero para comprender la esencia fundante de la orden a través de la biografía de San Ignacio, su pensamiento y la fundación de la Compañía, hasta los acontecimientos que llevaron a la expansión y misión evangelizadora de la orden en la Nueva España, posteriormente su expulsión, supresión y posterior regreso paulatino a la nueva nación Mexicana. De acontecimientos descritos en textos historiográficos jesuíticos, se fueron extrayendo no solo los momentos más significativos sino también aquellos relacionados con las artes y se señalaba el cruce; por ejemplo, la fundación de Colegios implicaba producción arquitectónica; la afirmación teológica implicaba producción literaria pero también ornamentación de iglesias, colegios y noviciados; y en las acciones misioneras y de expansión, el uso de imágenes retóricas proporcionadas por las artes plásticas, el teatro y la música. A la par se fueron anotando a manera de memos, no solo obras artísticas, sino nombres de jesuitas implicados en las producciones artísticas de la compañía.

Posteriormente, se documentó la hagiografía jesuita, sus atributos y representaciones para tener un panorama más completo de la relación entre la iconografía y sus expresiones artísticas con la espiritualidad ignaciana de los siglos XVI y XVII, que luego permitiría la comparación con la relación actual del arte y Compañía de Jesús mediante la comparación de diversas categorías en el arte producido por la orden y la posible reinterpretación iconográfica.

En este proceso descriptivo, y gracias a las anotaciones en memos, se realizó también, como ya se mencionó, un inventario de artistas jesuitas, tanto del pasado como contemporáneos. De la misma manera, al tratarse de un estudio descriptivo en dos dimensiones: pasado y presente, requería verificación constante de la información, por lo que la metodología de la teoría fundada ayuda a dar sentido, orden y un procedimiento descriptivo.

En las entrevistas realizadas, las personas entrevistadas, en su mayoría jesuitas —y algunos colaboradores laicos— relacionados con el arte y la cultura, manifestaron su pensamiento jesuítico, delinearon sus opiniones respecto al arte como un medio de comunicación de la compañía y transmisión de su espiritualidad, y señalaron acontecimientos relacionados no solo con el arte, sino con el propio devenir de la Compañía de Jesús en los últimos tiempos, etc. Según Strauss y Corbin, «la descripción se nutre del vocabulario ordinario para expresar ideas sobre cosas, personas y lugares» (2002).

Resultados

A través de investigación documental se han recolectado datos, entrevistas, registros y observación participante, los cuales se han analizado de manera continua, lo que ha permitido identificar el pensamiento jesuita, tanto de la antigua Compañía de Jesús como la actual; sobre todo ideas y patrones en cuanto a la relación de la Provincia Mexicana de Jesús actual con el arte. Con estos primeros datos se realizó una línea de tiempo; posteriormente, la investigación y documentación de su hagiografía y estudio iconológico permitió la codificación de la iconografía ignaciana, fundamental para el análisis del arte jesuita contemporáneo. Tanto de la investigación documental como de las entrevistas, se recolectaron datos para la realización de un inventario de artistas jesuitas que hasta el momento tiene 110 registros, pero en el que se sigue registrando nueva información conforme se va obteniendo.

Las entrevistas con jesuitas, guiaron hacia la comprensión del cambio de rumbo y renovación de la orden hacia la promoción de la fe y la justicia social. Otro hallazgo importante, fue esclarecer la orientación de la Compañía de Jesús en México respecto al arte en comparación con otras provincias. En primer lugar, si bien reconocen la importancia del arte, sobre todo para la contemplación y sensibilización de la persona al modo de los ejercicios espirituales y por tanto de su pedagogía, aparece en sus discursos una especie de culpa ante el dispendio que ha implicado —sobre todo en el pasado— el mecenazgo y producción de arte en un país de grandes desigualdades. Por otro lado, la priorización del trabajo social y educativo como apostolados fundamentales, en una orden cada vez más reducida numéricamente. Mientras que en otras provincias europeas y americanas se les permite a los jesuitas hacer de la expresión artística un apostolado espiritual, a los jesuitas mexicanos con inclinación a producir arte se les dificulta y no es bien acogido por sus superiores. También por ello, a diferencia de países más desarrollados, con economías prósperas y mayor cantidad de jesuitas, la producción de arte jesuita y la importancia que le dan en nuestro país, es bastante menor. No por ello está suprimido. Se observa que su valor se ha transformado y no es tan evidente como en sus dos primeros siglos de existencia, especialmente durante la época del barroco, cuando la orden fue una importante productora y mecenas de arte. En la actualidad, es posible identificar arte y artistas jesuitas en la actual Provincia Mexicana, aunque con menos intensidad que en la producción de la antigua Compañía de Jesús.

A ello, se suma que la orden genera ahora su mensaje evangelizador y defensor de la justicia social, a la par que promueve su identidad, no solo a través de la producción de arte, sino a través de nuevos dispositivos culturales como los medios masivos impresos, a través de libros de la Editorial Buena Prensa, la revista *Christus*, las editoriales universitarias, etc., así como el uso de los nuevos medios de comunicación digital: páginas *web*, plataformas *streaming*, radios universitarias, redes sociales y *apps*. Todo ello implica la gestión y producción de diseño editorial, gráfico y digital, así como fotografías e ilustraciones.

El arte y la espiritualidad en la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús se revela fundamentalmente en la moderna arquitectura de sus colegios y universidades, tales como la Ibero CDMX o la Ibero León, en la funcionalidad de sus nuevas parroquias y también en obra por encargo para celebraciones o conmemoraciones especiales. En menor medida, la orden en México ha producido también cine, teatro y música que refleja sus intereses identitarios y también favorece la espiritualidad y la reflexión social. Como ejemplos: la película *Pro*, sobre el mártir jesuita mexicano Miguel Agustín Pro; las obras de teatro producidas por Enrique González Torres, S.J.: *La expulsión*, sobre dicho acontecimiento y el pensador Francisco Javier Clavijero como protagonista; *El corazón de la materia*, sobre el científico Teilhard de Chardin; y *Ricci*, sobre el misionero y matemático Mateo Ricci; todos ellos jesuitas relevantes. También se manifiesta en obra individual realizada por jesuitas, como en la producción del pintor Miguel Aguayo, los fotógrafos Christian Jean y Enrique Carrasco o el músico Jorge Ochoa.

Figura 1. Cuadro comparativo: el arte como dispositivo de transmisión de la Compañía de Jesús, de la llegada de la orden a la Nueva España hasta el México del siglo XXI.

<i>Etapas de la Compañía</i>	<i>Época</i>	<i>Propósitos</i>	<i>Pensamiento predominante</i>	<i>Estilos predominantes</i>
<i>Antigua Compañía:</i> Llegada de la orden a la Nueva España.	1571-1767	Defensa y propagación de la fe.	Racionalismo y empirismo. Puente entre el humanismo y la racionalidad emergente. Reforma y contrarreforma.	Barroco novohispano.
Expulsión de la Nueva España y supresión de la orden. ⁷	1767-1814	Obediencia al papa.	Ilustración.	Neoclásico.
Restauración de la orden.	1814	Reorganización.	Idealismo.	Neoclásico.
<i>Compañía restaurada, s. XIX:</i> Regreso a México, s. XX: Nueva expulsión y nuevo regreso. Conformación de la PM actual.	1816 1914-1919 1920-1961	Reconstrucción de la orden y promoción de la fe. Retomar posición, fundación de inst. educativas y promoción de la fe.	 Idealismo positivismo.	Neoclásico, <i>art nouveau</i> y <i>art déco</i> . Eclecticismo en arquitectura y vanguardias en la pintura. Modernismo.
Participación en el Concilio Vaticano II.	1962-1965	<i>Aggiornamento</i> de la iglesia.	Marxismo y existencialismo sociedad de posguerra.	Modernismo, funcionalismo, racionalismo, etc.
Generalato de Pedro Arrupe.	1965-1974	Renovación de la orden.	Modernismo.	Modernismo.
<i>Compañía renovada.</i>	1974 y a la fecha	Promoción de la fe y la justicia social.	Modernismo y posmodernismo.	Arte moderno. Posmodernidad. (contemporáneo, abstracto, diseño digital, cómic, etc.) Prevalencia de plataformas y medios digitales.

Nota: Este cuadro muestra la diferencia en cada etapa de la orden respecto a sus propósitos, el pensamiento y estilos predominantes de la época y, finalmente, medios de transmisión preponderantes y ejemplos de ello. Tabla de elaboración propia. Abreviaturas: PM, Provincia Mexicana; CJ, Compañía de Jesús.

7. En Rusia y Prusia, gracias a la intervención de Catalina la Grande, se conservó un reducto de jesuitas a quienes se encargó la educación de sus nobles. Más adelante, esos sacerdotes fueron hombres claves en la formación de los nuevos jesuitas para la restauración.

Medio de transmisión, tipo de arte o expresión encontrados

Arquitectura: iglesias, colegios, misiones y haciendas. *Pintura:* decoración de templos y colegios. *Música:* litúrgica, himnos y alabanzas; celebraciones (óperas, piezas para teatro, procesiones, etc. *Teatro:* para la enseñanza y celebraciones. *Literatura:* teológica, epistolar,⁸ filosófica, histórica, lingüística, científica y poética. Escultura y arte objeto religiosos.

Propiedades y patrimonio decomisados, encargados a la jerarquía diocesana u otras órdenes religiosas; otra gran parte destruida. Los jesuitas expulsos Fco. Javier Alegre (Ver.), Fco. Javier Clavijero (Ver.), Rafael Landívar (Guat.), Andrés Cavo (Gdl.), escriben y propagan ideas sobre la identidad y construcción de la nación mexicana, convirtiéndose en precursores de la independencia.

Siglo XIX: *Arquitectura:* Recuperación de algunos espacios religiosos, readaptación de propiedades recuperadas como Tepotzotlán y otras nuevas recién otorgadas. Siglo XX: *Arquitectura:* Construcción de parroquias: Verbo Encarnado y la Sagrada Familia (1911 Col. Roma), Inst. Patria (1930), Cd. de los Niños (Guadalajara 1934), Inst. Lux (León, 1941), Escuela C. Pereyra (Torreón, 1942), Ibero México (1943), ITESO (GdJ, 1957). *Pintura:* Gonzalo Carrasco. *Literatura y comunicación:* fundación de Ed. Buena Prensa (1935) y revista Christus.

Arquitectura: Parroquia San Ignacio (1961, Polanco), Colegio Cultural (Tampico, 1962).

Comunicaciones: la Compañía de Jesús y la Asociación Civil Fomento Cultural y Educativo se hicieron cargo del proyecto de Radio Huayacocotla (1973). *Literatura:* teológica, filosófica y social. Narrativa y poesía. Edit. Buena Prensa amplía géneros y temáticas y produce más de seis millones de libros.

Arquitectura: Ibero León (1978), Ibero Torreón (1982), Iberos Tijuana y Puebla (1983), Parr. San Judas Tadeo (1990, Torreón), Parr. San Ignacio de Loyola (Valle Chalco, 90s); ISIA Ayuuk (Oaxaca, 2006), TUVCH (Chalco, 2017). *Pintura:* Miguel Aguayo y obras por encargo de las universidades y la Provincia Mexicana, como la obra de Juan M. Gauche, *Nuestros padres*, en honor a los jesuitas asesinados en Cercoahui, Chih. *Fotografía:* Christian Jean y Enrique Carrasco. *Música:* Jesuitas acústico, Jorge Ochoa (música para la liturgia y el entretenimiento devocional: pop, rock, rap, popular, etc.). *Cine:* Padre Pro. *Teatro:* 3 obras producidas por Enrique González Torres: *La expulsión*, *El corazón de la materia* y *Mateo Ricci*. *Literatura:* teológica, filosófica y social. Narrativa y poesía. Edit. Buena Prensa amplía géneros y temáticas. *Comunicaciones:* Fundación de Radio Huayacocotla (1965) y radios universitarias (CDMX, León, ITESO, Chalco, etc.). *Nuevos medios:* página web, YouTube, Facebook, Instagram, Spotify; acceso a sitios y plataformas en español y a redes internacionales de la curia y sus producciones.⁹

8. La escritura epistolar, sobre todo las famosas Cartas Anuas, tiene mucha importancia en el funcionamiento de la Compañía de Jesús como una orden poderosa, organizada, controlada, global y muy consciente de la importancia del registro detallado de acciones, eventos, recursos y resultados, así como de funciones, ubicaciones, tareas y capacidades de sus miembros.
9. Es vital comprender que la Compañía de Jesús tiene un entramado amplio de organizaciones conectadas entre sí.

Conclusiones

En el siglo xx, después del Concilio Vaticano II, la Compañía de Jesús marca un punto de inflexión que implica el *aggiornamento* de la orden y tiene impacto en la Provincia Mexicana. El arte como vehículo para promover la fe y la espiritualidad, así como medio pedagógico, ya no es la herramienta privilegiada por la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús actual, pero se sigue utilizando. Aunque no se ven iglesias exuberantes como en el barroco, existen modernas universidades y colegios, así como jesuitas que representan el pensamiento ignaciano a través de su creatividad artística. El arte jesuita se manifiesta en expresiones como la arquitectura funcional de sus instituciones, cierta producción plástica contemporánea, principalmente pintura y fotografía. Pueden encontrarse también algunas escasas pero prestigiosas producciones de cine y teatro, y coproducciones musicales con otras provincias.

El arte ha sido sustituido en gran medida por los medios de comunicación actuales. Si bien en sus instituciones educativas se expone y promueve el arte, esto ha sido superado en importancia estratégica por el uso de otros medios de comunicación, sobre todo los nuevos medios y plataformas digitales.

Este estudio muestra que los objetivos comunicativos de la orden han evolucionado hacia otros medios y dispositivos culturales para la promoción de la fe y la justicia social. A pesar de que la producción de arte no es tan prominente como en el pasado, la Compañía de Jesús en México continúa produciendo arte, aunque en menor medida, y mantiene la promoción de la cultura en sus instituciones educativas y en su labor pastoral y social. Así mismo, la espiritualidad ignaciana y su énfasis en la sensibilidad siguen influyendo en los mensajes transmitidos en esos nuevos dispositivos de comunicación, utilizando formas como la fotografía, el diseño gráfico, la ilustración e incluso el cómic.

Referencias

- Álvaro Zamora, M. I., & Ibáñez Fernández, J. (2014). *La Compañía de Jesús y las artes: Nuevas perspectivas de investigación*. Universidad de Zaragoza.
- Arrupe, P. (1973). Art and the spirit of the Society of Jesus. En A. A. Spirituality (Ed.), *Art and the spirit of the Society of Jesus* (Vol. 3, pp. 83-92). Saint Louis University.

- Daelemans, B. (2012, abril). Tillich and the spilled coffee cup: The breakthrough of the spirit in contemporary church architecture. *Bulletin of the North American Paul Tillich Society*, 38(1), 35-53. <https://www.napts.org/pages/newsletter.html>
- Fuglie, G. L. (2017, winter). Ways of proceeding: The art of three contemporary Jesuits. *Image: Art, Faith, Mystery*, 95. <https://imagejournal.org/article/ways-proceeding-art-three-contemporary-jesuits/>
- Gutiérrez Merino, J. C. (2015). *Inculturación desde una clave ignaciana: Formación del sujeto apostólico inculturado* [Tesis de maestría, Universidad Pontificia de Comillas]. <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/6561/TFM000230.pdf>
- Hanhaussen Cole, M., Pérez Walters, P., & Morales García, L. (2005). *La pintura y la palabra: Dos artistas jesuitas mexicanos: Gonzalo Carrasco (1859-1936) y Miguel Aguayo (1934-)*. Universidad Iberoamericana.
- Jean, C. (2015). *De silencios y laberintos*. González Ibarra.
- Jesuitas México. (2017, julio 7). *Fe y arte. Miguel Aguayo, S. J.* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=FW97PklBz3U>
- Loyola, I. de. (1997). *Ejercicios espirituales*. Sal Terrae.
- Madrigal Terrazas, S. (2014). Los jesuitas y el Concilio Vaticano II: Meditación histórica en el bicentenario de la restauración de la Compañía de Jesús. En *Lección inaugural del curso académico 2014-2015* (pp. 25-39). Universidad Pontificia Comillas.
- Mochizuki, M. M. (2022). Jesuit art. En *Jesuit art*. Brill. https://doi.org/10.1163/9789004498228_002
- Plazaola, J. (2005). Ignacio de Loyola y el arte de los jesuitas. *Arte y espiritualidad jesuitas*, 2(76), 9-19.
- Rodríguez G. de Ceballos, A. (1974). Las “Imágenes de la historia evangélica” del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma. *Traza y Baza: Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, 5, 77-95. <https://revistes.ub.edu/index.php/trazaybaza/article/view/27835>
- Sánchez, A. R., Plazaola, J., Pfeiffer, H., Corsi, E., Criveller, G., Kircher, A., Fabrè, P. A., & Alfaro, A. (2006). *Arte y espiritualidad jesuitas: Contemplación para alcanzar el amor* (Vol. 76, Edición especial). Artes de México.
- Strauss, A., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Universidad de Antioquia.

Trinidad Requena, A., Carrero Planes, V., & Soriano Miras, R. M. (2006). *Teoría fundamentada (Grounded theory): La construcción de la teoría a través del análisis interpretacional*. Centro de Investigaciones Sociológicas.

No somos gente buena: espectros de la revuelta y fisuras ocultas en la historia de Aguascalientes

Juan Manuel Vizcaíno Martínez¹

*A toda la gente buena de Aguascalientes le digo que vienen
los mejores tiempos para esta tierra. Vienen las soluciones
que cambiarán la vida e historia de este gran y noble estado.*

*Tere Jiménez, gobernadora constitucional
del estado de Aguascalientes, 2022*

*Devenimos minoritarios cuando nos embarcamos en procesos de
desidentificación o subjetivación mediante los cuales buscamos
desmarcarnos de los códigos existentes, incluso cuando quienes se alejan
de ellos no se van a ningún lado. (...) Quienes devienen minoritarios
(...) «nomadizan», mediante la desobediencia civil (...) o mediante la
adopción de modos alternativos de vida (...) comienzan a alejarse del
orden existente sin irse a ninguna parte. Son parte de su periferia interna.*
Benjamín Arditi, La política en los bordes del liberalismo

Figura 2. *La Exedra en llamas. La caída del Águila 1*, 24 de mayo del 2023 en el andador principal de la Universidad de las Artes, Aguascalientes, México.



Fotografía de archivo personal.

El equívoco de la revolución

En la imagen observamos un monumento de cartonería en llamas; es la Exedra, monumento principal que se erige en la plaza de armas en el municipio de Aguascalientes. En el firmamento pintado al fondo del mural se encienden estrellas rojas destellando, insurgentes, en las esquinas en espejo la leyenda: NO SOMOS GENTE BUENA. Esta imagen es el testimonio del muro performativo *La exedra en llamas. La caída del Águila 1*, mural que fue censurado inmediatamente después de su ejecución el 24 de mayo del 2023 sobre una de las paredes de la Universidad de las Artes, testigo gráfico de un acto de educación crítica en el despliegue paródico de un proceso de celebración insubordinada, un acto contencioso de desobediencia contra el mandato de un régimen totalitario

comandado por el narcoestado hidrocálido con su correspondiente aparato de representación administrativa e institucional, en el corazón del bajo aridoamericano, la ciudad de la «gente buena», Aguascalientes, México.

Esta descripción es una franca declaratoria gráfica de las afinidades que orientan esta investigación académica, acción-investigación que insiste en rastrear los procesos de subjetivación, incorporación y territorialización en una secuencia de experiencias comunales situadas que, con el paso del tiempo, han traído a la conciencia —por intuición y reflexividad— la afirmación de una lucha manifiesta de la que presento en breve su contexto.

Después de la controversia levantada por esta pieza de educación artística comenzó un proceso gradual de intensificación de la conflictividad en el plantel educativo que dio lugar a la causa docente por demandar y exigir el cese de la violencia institucional por continuos actos de censura, negligencia, desplazamiento, no recontratación y despidos injustificados por parte de la administración partidista, provocando la congregación de una asamblea docente y un plantón que desató un proceso velado de hostigamiento laboral y difamación, persecución y desmoralización, hasta que gradualmente más de 12 docentes y administrativos fuimos desplazados y despedidos de la Universidad de las Artes, terminando así con un proceso de lucha que fue desarticulado hasta la erradicación del pensamiento crítico y, en consecuencia, el destierro de nuestra comunidad educativa.

Para profundizar más en este extenso proceso se han publicado dos artículos académicos que exponen otros momentos de esta lucha (Vizcaino, 2024; 2025), que aunque en este texto no me será posible exponer todos los episodios que son el contexto de comprensión de este complejo proceso histórico del que participamos activamente, por el momento me evocaré específicamente a la censura del comentado mural performativo, acontecimiento que me afectó de forma directa y que, en el análisis, me permitirá compartir con las y los lectores algunas observaciones de aquella lucha, de la cual aún persisten sus consecuencias.

En entrevista con Leo Martínez, docente de artes y compañero de lucha, me compartió que durante el periodo más intenso de la afrenta contra la administración de la comentada universidad, sentía culpa, pues persistía (comparto la impresión) la sensación de equívoco envuelta en incertidumbre y duda por la lucha de la que participamos, a lo que es posible inferir que esta sensación no es fortuita, sino que corresponde a una realidad material concreta y a un

consecutivo histórico afectivo (Ahmed, 2015) incorporado en las poblaciones, experimentable en la singularidad del titubeo de las palabras, en el sudor de nuestros cuerpos y en las pesadillas laborales durante las noches de insomnio.

De entre las configuraciones subjetivas que por tradición se encuentran en lucha manifiesta, figura la subjetividad revolucionaria, y «en este punto, es necesario admitirlo, nosotros los revolucionarios hemos sido derrotados (...) hemos sido despojados, continuamente, de la revolución *como proceso*» (Comité Invisible, 2015, p. 15).

Sin la intención de hacer un extenso recuento histórico, bastaría con traer a la memoria la pretendida «dictadura perfecta» durante el siglo xx del Partido *Revolucionario* Institucional (PRI), o al día de hoy en el contexto local, señalar las posiciones en el aparato de Estado de Alejandro Zúñiga en los institutos municipales y estatales de turismo y cultura durante los últimos 10 años en Aguascalientes, artista, filósofo y empresario exitoso, militante ejemplar del Partido de la *Revolución* Democrática (PRD), amigo cercano de la ultraderecha local y personaje en quién, en última instancia, recayó la decisión de desintegrar a nuestra comunidad educativa, siendo juez y verdugo de las artes y las culturas en Aguascalientes.

Estas revoluciones nominales son testimonio del despojo de la tentativa de revolución territorializada, a partir de la desactivación institucionalizada y democratizada (gubernamental) de las luchas sociales cooptadas por los partidos políticos *revolucionarios* y sus ejecutores. En consecuencia, la posibilidad de asumirse revolucionaria o revolucionario, además de anacrónica, ya se ofrece sospechosa en el periplo de la política mexicana partidista.

El derrotero de la subjetividad revolucionaria latinoamericana del siglo xx persistía en las luchas populares con el lema «hasta la victoria siempre», pero ahora, entonces, ¿qué pasa con las luchas que no son populares, sino que se inscriben en el discurrir de las minorías? En términos prácticos, nos enfrentamos a un problema de escalas; en un contexto en el que gobiernan las mayorías vía representación democrática y sufragista, cuantitativamente toda lucha minoritaria está de antemano perdida. Es evidencia también de que los discursos oficiales, que pretenden promover, procurar y defender las garantías, los derechos y las libertades individuales, no son otra cosa que falaces.

Nosotros los revolucionarios, no podemos evitar tener la certeza de que estamos perdiendo una tras otra todas las batallas debido a que estas son libradas

en un plano cuyo acceso no siempre hemos encontrado, porque concentramos nuestras fuerzas en torno a posiciones ya perdidas, porque los ataques son dirigidos ahí donde no nos defendemos. Esto proviene principalmente de que seguimos figurándonos el poder bajo la especie del Estado, de la Ley, de la Disciplina, de la Soberanía (...) cuando el poder se manifiesta (...) en la incesante disolución de todas las formas. (Comité Invisible, 2015, pp. 72 y 73)

También Emma Goldman advertía una condición similar, por transferencia, cuando afirmaba que «el Estado es solo la sombra del hombre, la sombra de su ininteligibilidad, de su ignorancia y sus miedos» (2010, p. 37). Striner (s.f.), por su cuenta, radicaba la idea en una fantasmagoría que espectraliza cualquier entidad absoluta, llámese Dios, Sociedad o Estado. Otro de los clásicos de la literatura anarquista, Thoreau, manifiesta una personificación: «Al pensar en mi país se me estropea el paseo. En mis pensamientos asesino al Estado e involuntariamente tramo complots contra él» (2018, p. 81).

En la práctica, no es posible comprobar la existencia del Estado, sino es a través de sus fetiches y sus representaciones, ya objetivadas o personificadas, transferidas o espectrales, en las consecuencias fácticas y materiales de las prácticas gubernamentales, generalmente jerarquizadas y oligárquicas. Así también como la idea de Estado, la idea de revolución resulta improbable, sino como un deseo o un advenimiento, un espectro social experimentable solo en sus consecuencias materiales y existenciales derivadas de una lucha fantasmática.

Así entonces, mientras luchábamos como docentes en defensa de la dignidad educativa, dudamos de nuestras luchas al exponernos a las fuerzas fácticas de un Estado espectral instalado en la culpa anticipada frente al equívoco y el miedo ante la tentativa de la derrota, pues quizá era cierto que si luchamos, NO SOMOS GENTE BUENA.

La vulnerabilidad en lucha: poner el cuerpo

Para experimentar cualitativamente la experiencia de Estado, desde las entrañas, es posible identificar los procesos que conducen la experiencia social para su administración al interior del aparato estatal en sus instituciones, en la imagen radical de una máquina espectral de sometimiento que organiza la violen-

cia, un aparato de gobierno por encomienda y encargo para la administración y gestión colonial —afinada progresivamente durante siglos de modernización— que sostiene una estructura de sustitución y cargos móviles ocupando sillas vacías distribuidas en un laberinto kafkiano, como una versión actualizada de la máquina virreinal.

Tanto en los filtros de accesos y de salidas, en los pasillos y en los corredores, salas de espera y de juntas, oficinas, cubículos y celdas, se puede experimentar cualitativamente el susto de quien atraviesa con prisa una mansión embrujada. Asediados por espectros, recorreremos palacios poblados de ausencias, hasta la costumbre por recurrencia, hasta la posesión de ley. «No soy Yo quien vivo, es la Ley la que vive en mí» (Stirner, s. f., p. 20).

Como cualquier entidad trascendental fundada en el sometimiento, las universidades disponen, administran y gestionan el maná de las dádivas presupuestales como medio de control salarial y sujeción contractual que refuerza el orden social organizado en clases. Fanon lo explica cuando escribe que «en su monólogo narcisista, la burguesía colonialista, a través de sus universitarios, había arraigado profundamente, en efecto, en el espíritu del colonizado que las esencias son eternas a pesar de todos los errores imputables a los hombres» (1973, p. 40 y 41).

Atrapados en este orden colonial, como trabajadoras y trabajadores, docentes de la universidad, intuíamos que la tentativa de revuelta dentro del aparato estatal nos vulneraba, situación que explica la culpa ante y durante la acción insubordinada, la duda, el titubeo, el susto frente al desorden: quizá sea mejor guardar silencio y adaptarnos, «naturalmente», porque «aquellos que corren menos peligro son los más asustados» (Ahmed, 2015, p. 114). Durante la revuelta, el susto amenazaba con paralizarnos como táctica de autopreservación; algunos abandonaron la lucha o la atacaron, y otros, inexplicablemente, persistimos.

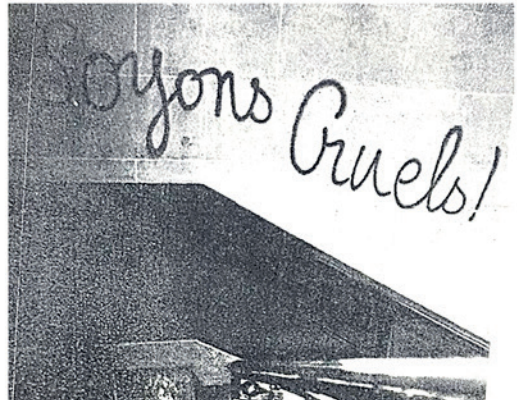
Teniendo en cuenta que el trabajo de campo es parte constitutiva de esta investigación, en aquel momento encontré en las relatorías de Viénet un pasaje similar, cuando recuerda que

La I.S. sabía muy bien, como tantos obreros privados de la palabra, que la emancipación de los trabajadores tropieza en todas partes y siempre con las organizaciones burocráticas constituidas en clase (...) por la apropiación del estado-totalitario; o estrato social de cuadros privilegiados. (s. f., p. 11 y 12)

En el caso del grupo de los «iracundos» de la Internacional Situacionista, «se proponían perturbar sistemáticamente el insoportable orden de cosas, comenzando por la universidad» (Viénet, sf., p. 25). En su momento, previo a nuestra insurgencia, me resultaba alentador el testimonio de Viénet: «Se vieron obligados a escribir sus slogans (...) en todos los muros, inaugurando así una forma de agitación cuyo éxito fue fulminante, y que iba a devenir una de las características originales del periodo de ocupaciones» (sf., p. 33).

Considerando que la excepción no hace la regla, el 12 de mayo del 2023 a mediodía se rayó sobre el muro la consigna: NO SOMOS GENTE BUENA. Me interesa insistir en este punto, al que regresaré más adelante, dado que permitirá ampliar el análisis crítico y sus implicaciones afectivas y discursivas en términos psicosociales y socioterritoriales, porque en este mismo sentido es necesario situar las diferencias entre un ejercicio insurreccional europeo, en París de finales de los años sesenta del xx, y otro latinoamericano, en Aguascalientes a principios de los años veinte del xxi.

Figura 3 y 4. Izquierda, *Ni dios ni amo*, derecha, *¡Seamos crueles!*, pintas del periodo de ocupaciones de 1968, París, Francia.



Imágenes de Viénet (s. f., pp. 61 y 95).

Atendiendo a las cualidades de la experiencia, a estas alturas ha quedado claro que el estudio de caso presenta el binomio emocional lucha-vulnerabilidad, para lo que Suely Rolnik observa que la vulnerabilidad disuelve el régimen representacional, es decir, dejamos de ser representaciones y objetos

proyectuales, para volvernos presencia viva y sensible, «con la cual construimos nuestros territorios de existencia y los contornos cambiantes de nuestra subjetividad» (Hernández, 2020, p. 709).

La experiencia de vulnerabilidad en lucha incorporada y territorializada en la Universidad de las Artes actualizaba las potencias históricas de inscripción material, es decir, que la escuela era experimentada como «espacios cargados de afectos, vinculados a otras historias que facilitan e intensifican el movimiento de las emociones, adhiriéndose a los espacios, las imágenes y los cuerpos y haciéndolos vibrar» (Hernández, 2020, p. 704).

Esta vibración situada en las instalaciones educativas significó la actualización de las potencias históricas en un doble sentido, uno moderno y otro colonial, como una historia fragmentada: fisuras que atraviesan el bloque de la historia universal en contingencia localizada en Aguascalientes del siglo XXI. Para el caso, me interesa señalar las fisuras insurreccionales que nos relacionan con los anarquismos ferrocarrileros (fisura moderna-anti-moderna) y con las sublevaciones de los pueblos confederados durante la guerra del Mixtón (fisura colonial-anti-colonial), fisuras que parecen disipar las dudas en tanto que quizá NO SOMOS GENTE BUENA.

La fisura moderna-anti-moderna: anarquismos ferrocarrileros

En el extremo del último cambio de siglos, la *fisura moderna* se estabiliza en un proceso gradual de ocupación estatal operada entre el 2008 y el 2010, periodo en que la Universidad de las Artes se instalaba sobre las ruinas de última generación de los antiguos talleres de Ferrocarriles Nacionales de México, como parte de una campaña de reivindicación, blanqueamiento y borramiento de la tradición obrera, sindical y anarquista de la primera mitad del siglo XX, resultado del saqueo y desmantelamiento de esta empresa federal por la campaña neoliberal de privatización en el periodo de entre 1996 y 1998, durante la presidencia de Ernesto Zedillo. Para identificar el trayecto de la fisura y cómo opera al día de hoy, es oportuno identificar desde qué punto se extiende en el pasado, para rastrear el otro extremo del agrietamiento en lucha a lo largo del bloque histórico.

A la otra orilla de la fisura, hace más de cien años, en 1923, la Confederación de Ferrocarrileros se organizó para movilizar y recibir en peregrinación

fúnebre y cargando en hombros el ataúd de Ricardo Flores Magón, de quien recorrían sus restos embalsamados los territorios desde la prisión de Leavenworth, Kansas, hasta la Ciudad de México, haciendo tierra en Aguascalientes el 13 de enero de 1923, acompañado por una multitud de niños, mujeres con niños en brazos, jóvenes, agremiados y sindicalistas ferrocarrileros con estandartes y una extensa congregación que se pierde en hilera desvaneciéndose en la penumbra de la arbolada en la alameda, junto al templo del Barrio de la Purísima, edificación que se encontraba emparedada a manera de fortín durante el periodo insurgente revolucionario, dando lugar a «un «espectro» o fantasmagoría que habita en nuestra memoria» (Peña, 2018), el fantasma del anarquismo territorializado.

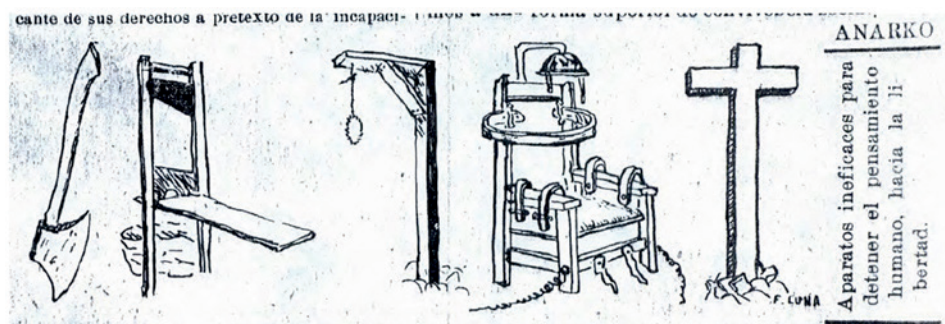
Figura 5. *Procesión fúnebre de Ricardo Flores Magón*, 13 de enero de 1923, Barrio de la Purísima, Aguascalientes, México.



Fotografía digital dispuesta por el historiador Luis Arturo Sosa Barrón.

En este mismo agrietamiento existen registros de la memoria material impresa de los grupos ferrocarrileros en el número uno de *Ni dios, Ni amo*, en el que manifiestan: «Condenamos a la autoridad porque ninguno tiene el derecho de obedecer a otro ni de imponerse a nadie. Condenamos al Gobierno porque él solo está formado para apoyar la explotación del hombre sobre el hombre. Por eso somos anarquistas» (Cultura Racional, 1926, p. 1). Sobre la misma plana, en horizontal, atraviesa una ilustración gráfica con un hacha, una guillotina, una horca, una silla eléctrica y una cruz, con una contundente leyenda (imagen adjunta).

Figura 6. *Aparatos ineficaces para detener el pensamiento del ser humano hacia la libertad.*



Gráfica anarquista (Cultura Racional, 1926, p.1)

La fisura insurreccional atraviesa otros registros durante los movimientos obreros contra la Gran Fundición Mexicana, empresa que fue expulsada del territorio en 1924, tradición obrera que continuó aún hasta el levantamiento ferrocarrilero generalizado de 1958 y 59 por mejoras salariales y democracia sindical. Esta trayectoria también es observable en los movimientos de guerrilla urbana de los años setenta del xx con un asalto bancario en el mismo municipio durante la época del claudestinaje de la guerra sucia, y en el siglo xxi con las huelgas sindicales de trabajadores de la planta Nissan instaladas en nuestros territorios. Todas estas luchas son luchas contra los poderes fácticos del Estado espectral que nos antecedieron y que nos inscriben en una genealogía olvidada, colocándonos en una historia mutilada, esta a la que Mariana Botey (2014) denomina acertadamente *infrahistoria*.

Esta fisura persiste entonces hasta cien años después del paso del cuerpo sin vida de Flores Magón, en el mismo resquicio ferrocarrilero, pero ahora saqueado y abandonado, pero rehabilitado y ocupado por las autoridades gubernamentales, donde es posible identificar que el ejercicio educativo emancipatorio realizado en mayo del 2024 con la quema de la Exedra se inscribe en las prácticas tardías de movilización social de una tradición desprestigiada, olvidada y amordazada por el mismo proyecto universitario, dado que la vocación política —oculta— de la misma institución busca identificar, controlar, neutralizar y disolver las formaciones comunales de organicidad social, como aquellas de los grupos ferrocarrileros del xx.

El ejercicio de educación artística, crítica y popular, en este intersticio material, se desprende como una contradicción manifiesta, confrontando a la comunidad étnica que habíamos sostenido durante veinte años con el proyecto educativo desde las bases sociales a inicios del siglo xxi, contra los grupos advenedizos de administrativos recién llegados, colonos partidistas y políticos profesionales de oficio, quienes se escandalizaron al enterarse de que NO SOMOS GENTE BUENA.

La fisura colonial-anti-colonial: la defensa del Mixtón

En otra cara del mismo bloque universal, la *fisura colonial* atraviesa el cuerpo social con la irrupción de esta movilización educativa que produjo un punto de inflexión que actualizaba el mito fundacional de la conquista, en el que los grupos europeos recién llegados al continente se encontraron, inadvertidos y horrorizados, con los rituales paganos de grupos autóctonos incivilizados que, por misión santa promovida por edicto papal, debían ser conquistados para su pacificación por vía de las masacres sistematizadas, y de aquellos sobrevivientes, colonizados para su domesticación evangélica y servidumbre a la corona (Botey, 2014).

En el caso de Aguascalientes, se cuentan registros de las primeras irrupciones de las huestes españolas para 1530, teniendo que la avanzada «causó honda inquietud entre los indígenas; en todas partes la columna hispana fue recibida en son de guerra por los aborígenes, quienes combatieron fieramente contra los invasores al ver amenazada su libertad y su dominio en la comarca» (INEGI, 1989, p. 2).

Aguascalientes, ubicado en la Región de la Cazcana, en el Reino de la Nueva Galicia, enclave indispensable en el paso de la «ruta de la plata», en el «camino de México a Zacatecas, uno de los principales emporios mineros de la Nueva España» (INEGI, 1989, p. 1), escenario en el «teatro de sangrientas guerras entre los conquistadores y los indígenas, que lucharon con denuedo en defensa de sus posesiones y en varias oportunidades pusieron al ejército español al borde de la derrota, como en la batalla del Mixtón» (INEGI, 1989, p. 2). Para inducir la lectura histórica de esta fisura, las relatorías de la pluma colonial discurren durante el periodo de las expediciones, haciendo «cargos» en los que se describe que

ciertos indios de las sierras y Zacateclas hechiceros vinieron a los pueblos de Talténango y Suchipila y a otros de la Nueva Galicia, y subvertieron y engañaron los dichos pueblos, diciendo y haciendo creer a los indios que habían resucitado sus abuelos y todos sus antepasados, y que habían de matar a todos los cristianos que estaban en aquella provincia, (...) les hicieron entender otras muchas hechicerías y liviandades, por lo cual los de los dichos pueblos se alteraron y levantaron, y comenzaron a idolatrar y hacer ritos y idolatrías de infieles: digan los testigos lo que saben. (Tello, 1547)

Este periodo intenso de insurgencia de los pueblos de Nueva Galicia comenzó, según se relata, en el peñol de Tepetistaque en alianza con Xalpa y Nochistlán, poblados en colindancia con los territorios actuales de Jalisco, Zacatecas y Aguascalientes. Los hechiceros con el *tlatol* —habla del diablo— multiplicaron las células insurreccionales en Juchipila, asentando con mucha fuerza en el peñol del Mixtón, iniciando un proceso de contraviolencia en circularidad con las violentas avanzadas de los grupos colonos. Respondieron ejecutando matanzas de españoles, esclavos y de los llamados «indios amigos» o «indios en paz», es decir, de grupos sometidos al proceso de conquista y colonización.

que los dichos indios que se alzaron, quemaron y derribaron las iglesias, y mataron muchos cristianos, entre los cuales mataron a Fr. Juan de Esperanza, fraile de la orden de S. Francisco, y lo quebraron los dientes, diciendo: «ya no nos dirás más palabras de tu Dios con esta boca». (Tello, 1547)

La sublevación se extendió con mucha velocidad por las pueblos bordeando la villa principal de Guadalajara, de lo que se relata que «estar alzados y rebelados los dichos indios en los dichos peñoles y sus comarcas, toda esta Nueva España y los indios della estaban muy alterados, y los españoles muy temerosos y escandalizados, temiendo no se alzase toda la tierra» (Tello, 1547), abriendo un proceso reaccionario de pacificación y negociaciones de fe, a lo que los sublevados «antes respondieron muy grandes blasfemias contra Dios nuestro Señor y S. M.» (Tello, 1547), provocando continuas retiradas de grupos colonos cristianos a manos de los grupos alzados en la defensa de los peñoles, que en la negativa a la pacificación, extendieron los levantamientos, instalando una confederación² de pueblos endemoniados,

que los dichos indios alzados enviaron sus mensajeros a muchas partes y tierras y lugares de indios, con unas flechas atadas en un cuero, que eran insignias del demonio, persuadiéndoles que renegasen la fe, y mostrándoles cierto cantar que llaman el *tlatol* del diablo, y que idolatrasen y no sirviesen más a los cristianos. (Tello, 1547)

Esta intensa fisura insurreccional, manifiesta desde su irrupción contra el exterminio colonial, entró en la villa de Guadalajara, en donde se quemaron la iglesia y la casa principal. A esto se desató el desesperado reforzamiento de las fuerzas cristianas, encabezados por el visorrey quién agrupó frentes de guerra multitudinarios, altamente armados, pasando por Coima, Nochistlán y Juchipila, no sin batallar, hasta sitiar el peñol del Mixtón, que luego de mucha guerra, fue abandonado por los sublevados quienes se dispersaron por los territorios, y de los pocos que quedaron fueron capturados, herrados, torturados y asesinados en la horca en una rabiosa manifestación de arrojo insumiso.

se hizo justicia de algunos indios de los rebelados, dándoles nuevo género de muerte, fue necesario porque sonase el castigo, teniendo respeto a que cuando

2 La Confederación se fue ampliando por etapas: 1) «Tlaltenango, Tepatitlán, Teúl, Apozol», 2) «Nuchistlan, y Contla, y Azatique, y Coima, y Mazcala, y Achimacapulí, y la barranca, y Tlacotlan, y Elagualica, y Mizquituta», 3) «Matlatlan, Ameca». 4) A lo que continúa el relato que «tomaron gran soberbia e orgullo, y se alzaron y rebelaron parte de lo de Tonalá, y parte de Cuiseo y Oconabal, y los peñoles de la laguna de Izatlan, y Tenamaztlan, y una parte del valle de Millpa, y Tequila, y el Abaluco, y Aguacatlan, y Xala, y el valle de Guaxacatlan, e Istlan, e Ciguatlan, e Xalacingo, y Amatlan, y Xistique y otros muchos pueblos de la jurisdicción de Compostela». (Tello, 1547)

los ahorcaban lo tenían en tan poco, que ellos mismos se subían a la escalera y se echaban el lazo, y tentaban si estaba firme el palo de que se habían de colgar, y ellos mismos se arrojaban y colgaban. (Tello, 1547)

En esta fisura me interesa arrojar una interpretación inferida, esta que nos coloca a las y los docentes como grupos naturales, autóctonos del programa educativo en el que se desató una lucha contra las fuerzas coloniales encarnadas aquí por las administraciones partidistas que, en su rotación gubernamental desestabilizan y violentan repetidamente, una y otra vez, cada vez, a las comunidades que dicen representar, despojándonos de autonomía y de nuestra facultad de decidir sobre nuestros destinos.

La coartada que justifica la violencia de la lógica colonial se funda en el terror ante los ritos demoníacos de las comunidades autóctonas, similar al terror que experimentaron los directivos de la institución al leer la salvaje expresión NO SOMOS GENTE BUENA, que dio lugar a un proceso de censura, persecución y erradicación que se asemeja en mucho al testimonio de los conquistadores al presenciar los ritos diabólicos de los pueblos aridoamericanos.

Así entonces la democracia representativa no es otra cosa que el disfraz ejecutivo y parlamentario de la terrorífica heteronomía colonial en la que las clases políticas no hacen otra cosa que usurpar justificadamente y por ley las fuerzas de los pueblos para la gestión y administración del saqueo y la explotación de los territorios y las comunidades en nombre de la democracia partidista de Estado, haciendo evidente que, como naturales que somos, al recurrir al pensamiento crítico y en desobediencia manifiesta NO SOMOS GENTE BUENA, y por lo tanto, debemos ser pacificados.

Actos de hechicería: la persistencia barroca

Las fisuras son hondas en tanto la profundidad histórica de la que devienen sus potencias, que permanecen inadvertidas, porque la advertencia de su posibilidad persiste oculta y abierta a través del tiempo, es decir que la posibilidad de desobedecer permanece en el tiempo mientras exista una estructura de dominación y sea visible la potencia de su fisura.

Es en tanto condición de potencia, posibilidad y devenir —oculta y abierta— que se experimenta como aparición espectral y fantasmagoría de la me-

moria, como se observa en la resurrección de los «abuelos muertos» y todos «los antepasados» en la batalla del Mixtón, o en el espectro anarquista durante el cortejo funerario de ferrocarrileros magonistas. Es por la aparición inadvertida de estas potencias espectrales que se califican como apariciones fortuitas, dado que ante la lógica de la dominación parecieran irrumpir sin móviles, ni motivos ni causas, aparecen deslocalizadas y ubicuas, revueltas y endemoniadas, como emanaciones de una herencia maldita y actos de hechicería.

En cuanto a la direccionalidad y amplitud de las fisuras, la organicidad de los levantamientos sociales aquí expuestos con prontitud no responde a una organización jerárquica, vertical, sino a la multiplicación horizontal de su recurrencia en contra del sometimiento indiferenciado, pero contingente en la impronta jerárquica de alguna figura, ya el cristianismo, alguna figura patronal o estatista. El hecho de que estos levantamientos se hayan extendido y multiplicado hasta congregar organizaciones confederadas y sindicas se explica en función de la amplitud del bloque histórico de dominación que atraviesa la misma fisura, y es solo por la fisura que es posible conocer la consistencia interior del bloque, que de otra forma permanece impenetrable y monolítica, clausurado para la indagación.

En esta indagatoria podemos atinar las causales del miedo y la sensación de vulnerabilidad de la lucha manifiesta y directa de la comunidad educativa en disputa, atendiendo a las consecuencias de la movilización: persecución, conflicto, enfrentamientos, sanción, condena, encarcelamiento, tortura, asesinato, exterminio. El bloque universal de la modernidad-colonialidad está cimentado en la monolítica del terror social.

Veremos que, teórica, empírica y operativamente, estas fisuras históricas se actualizaron en la paródica revolucionaria del muro en llamas con inscripciones gráficas, descriptando líneas de fuga de entre los archivos de la memoria espectral y territorial a partir de un *shock* psíquico táctico de la obra barroca latinoamericana, «una conmoción inmediata y fugaz (...) inductora de la experiencia de lo paradójico, es decir, la experiencia de una crisis de la percepción, (...) perturbación inicial —profunda pero pasajera— del equilibrio psíquico del receptor» (Echeverría, 2016, p. 187). Es así que quienes participamos y compartimos el contexto existencial de *La Exedra en llamas. La caída del águila 1* podemos experimentar la paradójica conmoción que nos coloca en uno de los extremos de la fisura que nos atraviesa, experimentando así la fragilidad del bloque histórico en el que coexistimos.

La paradoja reviste una fantasmagoría que atraviesa un proceso de extrañamiento por anomalía, desbordando un excedente perturbador, en tanto que excede la norma perceptual desbordada en el acontecimiento afectivo, experimentándose en exceso, perturbando la contención de la norma existencial del dominio por extrañamiento festivo (Chauvin y Taccetta, 2017, p. 360), danzando en torno al fantasma de la revuelta, conjurándola, atravesando la fisura al advertir que NO SOMOS GENTE BUENA.

La monolítica de las emociones: la violencia embestida

Para contrastar el argumento, es necesario continuar la indagatoria de la consistencia del bloque histórico que se fisura, bloque que se presenta bajo la apariencia de unidad, una totalidad aparente, integrada e integradora que busca contener y conservar tanto su apariencia como su consistencia. El 15 de febrero de 1946, la administración de Gobierno del Estado de Aguascalientes lanza una convocatoria para desarrollar los escudos de armas del estado y el municipio, seleccionados en ambos casos los escudos entregados por Bernabé Ballesteros, en la imagen gráfica, y Alejandro Topete del Valle, en los lemas escritos en latín. De los lemas se obtuvo la siguiente relación: en el municipio, VIRTUS IN AQUIS FIDELITAS IN PECTORIBUS, es decir, FORTALEZA EN LAS AGUAS FIDELIDAD EN EL PECHO; en el estado, BONA TERRA, BONA GENS, AQUA CLARA, CLARUM CÆLUM, traducido como, BUENA TIERRA, BUENA GENTE, AGUA CLARA, CIELO CLARO (Esparza, 2018; Periódico Oficial, 1946, pp. 1 y 2).

La nomenclatura es clara: un escudo de armas es justo un instrumento de defensa, emblema de los protectorados; contiene la afrenta y anticipa el ataque. En este punto es indispensable observar la emocionalidad en los textos, en este caso en los lemas, que, más allá de la contingente solemnidad heráldica, podemos identificarla al descomponer las dos secuencias textuales, en las que encontramos binomios de sentimientos o cualidades ligados a objetos de la emoción. En la primera secuencia: fortaleza-agua y fidelidad-pecho, en la segunda: buena-tierra, buena-gente, agua-clara y cielo-claro.

Para adelantar el análisis, Sara Ahmed observa que las con-figuraciones retóricas nos permiten analizar cómo las figuras quedan pegadas unas a otras, y esta adherencia es resultado de «historias pasadas de asociación que en general «funcionan» mediante el encubrimiento. La emocionalidad de los textos

es una manera de describir cómo se están «moviendo» o cómo generan efectos» (Ahmed, 2015, p. 39).

La cualidad emocional de las figuras retóricas de los lemas no solo presenta la progresión racional e histórica que, lógicamente, llevó a Alejandro Topete del Valle a esta síntesis textual en 1946, sino la historia de las emociones que circulan en estas figuras emblemáticas. Estas representaciones no solo pretenden sintetizar la historia oficial de un territorio social, sino que la misma enunciación embiste una historia emocional y afectiva de los territorios de existencia, pues los sentimientos que estos lemas producen están atados «a una historia de lecturas, en el sentido de que el proceso de reconocimiento (de este o aquel sentimiento) está ligado con lo que ya sabemos» (Ahmed, 2015, p. 55).

Si las figuras de los lemas se mueven en los textos produciendo emociones: la fuerza del agua, la fidelidad relacional, la tierra y la gente buena, el agua y el cielo claro, se entiende el consecutivo y popular eslogan de la ciudad: «Aguascalientes, tierra de la gente buena», expresión de virtuosismo que al mismo tiempo que adula, sanciona la tradición psicosocial en territorio y promueve el fetiche de un comportamiento moral, imperativo categórico de un orden social.

Para que esta operación sea posible, «los «sentimientos» se vuelven «fetiches», cualidades que parecen residir en los objetos, solo a través de un borramiento de la historia de su producción y circulación» (Ahmed, 2015, p. 37), es decir, el borramiento de las fisuras que, en este caso, no dejan lugar para disentar, ni para la desobediencia ni la revuelta; nada queda de la tradición confederada de la guerra del Mixtón, nada de la confederación ferrocarrilera, anarquista, sindicalista ni obrera.

«Aguascalientes, tierra de la gente buena», es expresión afectiva territorializada, diferencial y excluyente, en tanto que niega la pertenencia territorial de quien no atienda el imperativo categórico de bondad, declaración anticipada que produce grupos de exclusión social por desarraigo y destierro en defensa de un principio de propiedad relacionado a la tenencia de la tierra, a criterio del mismo principio de bondad: cristiana, católica, apostólica y romana.

El negativo de la expresión se articularía más o menos así: «Si no eres gente buena, no perteneces a esta tierra», o en excedente, «la gente mala será expulsada de esta tierra». En Aguascalientes no hay inocencia cuando se declara que es la «tierra de la gente buena», pues para la indagatoria de Solano-Bece-

rril, «este calificativo ha ayudado a configurar una identidad regional que, con un juicio de valor a priori descalifica y rechaza otras identidades» (2018).

Para explicarlo, el autor adelanta que esta expresión produce un endogrupo o grupo interior que se defiende produciendo exogrupos identificados en los foráneos y personas de paso, todos forasteros (o, en su defecto y como se ha visto, grupos naturales, alternos y subalternos). En el mismo desarrollo argumental, se explica que una manifestación más radical de esta tendencia arraiga «identidades predatorias» en las que «la identidad local requiere la minimización en todo sentido de la otredad» para garantizar y organizar su sentido de existencia por oposición antagónica y adversarial (Solano-Becerril, 2018, p. 150).

Por su parte, Reyes Sahagún, quién además de columnista y cronista de Aguascalientes, fue director del Instituto Cultural de Aguascalientes, institución de la que depende la universidad en cuestión, señala que la expresión funciona al interior del endogrupo al «identifica a [la] gente buena como gente manejable, controlable, dejada; gente a la que se le pueden imponer cosas y por pudor; porque ¿qué van a decir los demás?, se quedará callada y apachugará» (Reyes, 2023), simpatizando con la declaración de un entrevistado, quién, durante la investigación *Aguascalientes frente al espejo*, identifica algunos «rasgos de carácter impresos en la vida social: “porque somos buenos, los otros se aprovechan de nosotros”, “somos mensos”, “somos dejados”» (Esquivel, 2009, p. 100).

El sentimiento existe antes de la expresión, y se vuelve «real» como un efecto, dando forma a diferentes tipos de acciones y orientaciones. (...) Como tal, las emociones son performativas e incluyen actos de habla que dependen de historias pasadas, a la vez que generan efectos. (Ahmed, 2015, p. 40)

Las acciones y las orientaciones derivadas de la expresión son conductores de la producción y performatividad de las emociones sociales, pues tiene efectos en la reparación, conservación y repetición de futuros, y «por otro lado, la performatividad depende de la sedimentación del pasado; reitera lo que ya se ha dicho, y su poder y autoridad dependen de cómo evoca aquello cuya existencia ya ha producido» (Ahmed, 2015, p. 149), sedimentando un mandato secular que enviste, sin saberlo de cierto, el presentimiento de un mandamiento de la tradición conservadora del bajío aridoamericano, fundamento de

un «mito central» que refiere «la manera en que tal grupo primero cree, luego expresa y explica, y en un momento posterior da por hecho como fenómenos naturales y presupuestos, sus esquemas para interpretarse a sí mismo, sus propias definiciones y sus maneras de autoanalizarse» (Esquivel, 2009, p. 96).

Esto explica con mayor profundidad la consistencia del bloque histórico al encontrar en su centro un mito que se actualiza en la expresión «gente buena», teniendo como fuente el lema del escudo de armas del protectorado estatista, inventado en 1946, e integrado a la campaña de producción identitaria del Estado-nación posrevolucionario, que produjo concéntricamente regionalismos de Estado a lo largo del tiempo, y de forma paralela al proceso de institucionalización-neutralización de las revoluciones organizadas en partidos políticos, con registros en la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) en 1929, que se transformó en Partido de la Revolución Mexicana (PRM) en 1938, y, finalmente, en Partido Revolucionario Institucional (PRI) en 1946, mismo año de la creación del escudo de Aguascalientes.

En relación concéntrica, en la superficie inmediata del bloque histórico observamos los actos de habla como expresión del proceso de regionalización diferencial de identidades estatales que, consecutivamente, se desprende de la

Figura 7. *No somos gente buena*, estarcidos para *La Exedra en llamas*. *La caída del Águila 1*.



Fotografía de archivo personal.

neutralización revolucionaria del nacionalismo del Estado mexicano, fundado en un mito al centro de nuestro diagrama centrífugo, produciendo la normalidad naturalizada embestida en el signo-fetiche de la «gente buena», normalidad fisurada que nos convirtió en forasteros, fugitivos, prófugos, forajidos: en definitiva NO SOMOS GENTE BUENA.

Arrojase a la fisura

Después de la celebración de *La Exedra en llamas. La caída del águila 1*, durante la tarde del viernes 12 de mayo a las 15:13 horas, por órdenes de Iván Sánchez Nájera (presidente del Partido de la Revolución Democrática y quien nada tenía que hacer en la universidad) se interrumpió una conferencia en la que nos encontrábamos el coordinador de la licenciatura en Artes Visuales, Leonardo Martínez, y yo, profesor del mismo programa académico. Fuimos llamados por el director Adrián Ruiz a la oficina principal de la universidad.

En la mesa experimentamos el relámpago de la fisura y el peso asfixiante del bloque unitario, sosteniendo un encuentro de aproximadamente 40 minutos en el que Leonardo y yo fuimos capturados, sujetos de coerción y hostigamiento laboral, cautivos del desacuerdo y las políticas de la corrección, pues en el entendimiento del director universitario y el presidente de partido, la *Exedra en llamas. La caída del águila 1* ponía en riesgo el proyecto de la universidad, pues era un ejercicio contestatario que promovía políticas antisistémicas, lo que generaría conflictos con la gubernatura (evidenciando el investimento jerárquico de la violencia descendente del aparato de Estado) situación hipotética que nos perjudicaría a todas y todos, dejando a más de uno sin trabajo, según declararon como amenaza encubierta. En nuestra defensa, señalamos que las actividades paródica y crítica son constitutivas de las prácticas artísticas contemporáneas y del modelo educativo de la escuela, que en lugar de representar un problema tendría que ser causa de celebración conjunta.

Después de varios minutos de discusión en franco desacuerdo, en el punto definitivo en el que los conflictos se vuelven irreconciliables y el ambiente intersubjetivo insostenible, Leonardo propuso que se nos levantase un acta administrativa en el que se establezca la falta por escrito, iniciativa a lo que se negaron ambos, Adrián e Iván, probablemente por lo improcedente de la supuesta falta en función del desarrollo argumentativo, pues así como en la relatoría de

la guerra del Mixtón escrita por Tello en 1547, hay hechos que no pueden ser escritos sin revelar la fisura del bloque, pues los textos administrativos son el disfraz racional-histórico de la violencia que operan en el campo existencial, violencia procesada en los registros normativos, legislativos y jurídicos de las fuerzas represivas que ocultan y embisten su posición de poder tras los instrumentos burocráticos como recursos unilaterales de inmunidad y blindaje discursivo para quien detenta la ley, de nuevo: «No soy Yo quien vivo, es la Ley la que vive en mí» (Stirner, s. f., p. 20).

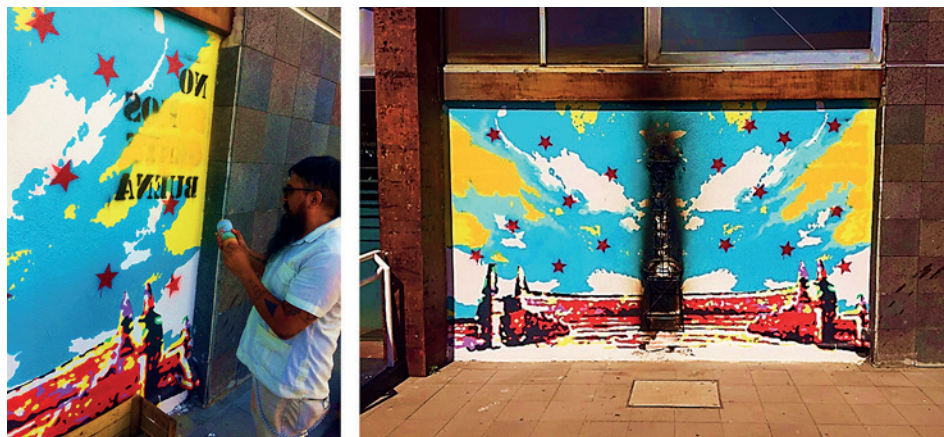
Dejar por escrito el asunto que nos convocaba en aquella reunión significaba dejar evidencia de la arbitrariedad imputada a la causa, tratada como falta, crimen o delito. La posesión del aparato burocrático, desde siempre, coloca, alinea y conduce subjetividades, cuerpos y territorios en una posición de inmunidad legislativa ante la que aparecen invisibles, neutrales, posesos por espectro de ley. Del otro lado, las y los acusados, desposeídos por defecto de ley.

Emma Goldman y Stirner, antes, lo señalaban con claridad al manifestar que «los intereses del Estado y los del individuo difieren fundamentalmente y son antagónicos. El Estado y las instituciones políticas y económicas que soportan, pueden existir solo modelando al individuo según sus propios propósitos» (Goldman, 2010, p. 43). Mientras «el poder del Estado emplea la fuerza, el individuo no debe hacerlo. En manos del Estado, la fuerza se llama derecho; en manos del individuo, recibirá el nombre de crimen. (...) Crimen significa el empleo de la fuerza por el individuo» (Stirner, s. f., p. 64).

En términos sociales, la manifestación de un crimen es la expresión de las perturbaciones y perversiones sintomáticas del cuerpo social que lo provoca, y en este diagrama la culpa, la sanción y las consecuencias legales y judiciales han de ser imputadas al individuo aislado en el ejercicio del punitivismo ejemplar, dejando así los espectros de la dominación estructural imperturbables al entregar víctimas sacrificiales como costo racional y justificado del orden político.

Esa tarde en la sala de juntas, para el cierre de la afrenta, puse en cuestión la pinta sobre el muro, NO SOMOS GENTE BUENA, a lo que Adrián e Iván declararon que ese no era el problema, porque en realidad estaban de acuerdo con la afirmación: NO SOMOS GENTE BUENA. Ahora entonces, colonos y colonizados nos encontrábamos enredados en el mismo bloque histórico unitario, para lo que decidí arrojarme a la fisura: reconocer la afrenta, autocensurar el muro y salir de esa oficina lo antes posible, para ponerme el lazo al cuello, tentar la firmeza del palo y colgarme sin lamento.

Figura 8. Censura y vestigio de *La Exedra en llamas. La caída del Águila 1*.



Fotografía de archivo personal.

Consideraciones finales

La parodia revolucionaria que performó en el muro el 12 de mayo del 2023 en la Universidad de las Artes conjura algunas tradiciones insumisas e insurreccionales de los movimientos sociales, particularmente la acción directa a muro del grupo de «iracundos» situacionistas, el antiestatismo de los anarquismos ferroviarios del Círculo Racional y la ritualidad blasfémica de la confederación de pueblos sublevados en la defensa del Mixtón, tradiciones abiertas y ocultas en tanto posibilidad, potencia y devenir minoritarios que fisuraron el bloque del historicismo universal moderno y colonial del protectorado inacabable del dominio social embestido en los encargos de ocupación institucionales del partidismo de Estado, fundado en la espectralidad mítica del terror social.

La fragilidad de los signos de autoridad, solemnidad, honor y orgullo es directamente proporcional a la violencia desproporcionada con que se sanciona a las personas que disienten de las formas protocolarias y «correctas» de sentir y conducirse, es decir que el conflicto no radica en la cualidad moral de la «gente buena» (si lo somos o no lo somos), sino la distribución de las subjetividades, los cuerpos y los territorios en torno a las emociones que produce y reproduce la expresión en su recurrencia cifrada.

Negar la existencia de la bondad en la gente no hace otra cosa que invertir la función de la expresión en tanto que expone su violenta reversibilidad en el credo social conservador que asegura su dominio, actualizando las fisuras borradas en cada pronunciamiento, que insisten en su borramiento, ya en la censura sobre el muro como en la imposibilidad administrativa de dejar registro escrito de la fisura.

En cualquier caso, el hecho de que Aguascalientes sea «la tierra de la gente buena» no es otra cosa que una caricatura que ha sido tomada por prescripción moral y advertencia de proscripción contra el disenso, desobediencia que implica el drama para quienes asumen la misión devocional de su cumplimiento por efecto del autoritarismo moral, así como la tragedia de quienes decidan contravenir lo pre-escrito a favor de la ampliación de campos de actuación orgánica y emancipación comunales.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. UNAM.
- Arditi, B. (2011). *La política en los bordes del liberalismo*. Gedisa.
- Botey, M. (2014). *Zonas de disturbio: Espectros del México indígena en la modernidad*. Siglo XXI; UNAM; UAM.
- Círculo Racional. (1926). ¡Anarquistas! ¡Ateos! En *Ni Dios ni amo*, 1(1). Círculo Racional.
- Comité Invisible. (2015). *A nuestros amigos*. Pepitas de Calabaza.
- Depetris, I., & Taccetta, N. (2017). *Giro afectivo y artes visuales: Una aproximación interdisciplinaria sobre América Latina*. Imagenografía.
- Echeverría, B. (2016). *Modernidad y blanquitud*. Era.
- Esparza, V. (2018, mayo 28). Mueve la historia. *Página 24*. <https://pagina24.com.mx/2018/05/28/columnas/mueve-la-historia-27/>
- Esquivel, M. (2009). Los aguascalentenses frente al espejo. En *Vivir juntos en una ciudad en transición: Aguascalientes frente a la diversidad social*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Fanon, F. (1973). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.
- Goldman, E. (2010). *La palabra como arma*. Terramar.
- INEGI. (1989). *Diccionario de nombres geográficos: Cabeceras municipales del estado de Aguascalientes*. INEGI.

- Jiménez, T. (2022). A toda la gente buena del estado de Aguascalientes (...). *Twitter*.
- Martín-Hernández, I. (2020). Prácticas artísticas contemporáneas y circulación de afectos: Relaciones entre imagen, experiencia, agencia y afectividad. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(3), 697-714. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/65203/4564456553621>
- Peña, L. (2018). Una lectura familiar de *El regreso del camarada Ricardo Flores Magón*. Cuicuilco. *Revista de Ciencias Antropológicas*, 25(71), 267-271. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-84882018000100267&lng=es&tlng=es
- Periódico Oficial. (1946). *Tomo X, número 23*.
- Reyes, C. (2023). ¿Gente buena? ¿Así como para qué? (1/2). *El Heraldo de Aguascalientes*. <https://www.heraldo.mx/gente-buena-asi-como-para-que-1-2/>
- Solano-Becerril, L. (2018). Discriminación y racismo en Aguascalientes, ciudad de la gente buena. *Ra Ximhai*, 14(2). Universidad Autónoma Inter-cultural de Sinaloa.
- Stirner, M. (2012). *El único y su propiedad*. Confederación Sindical Solidaridad Obrera. https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Max%20Stirner%20-%20El%20unico%20y%20su%20propiedad.pdf
- Tello, F. (1947). Fragmento de la visita hecha a don Antonio de Mendoza. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/coleccion-de-documentos-para-la-historia-de-mexico-version-actualizada—o/html/21bcd5af-6c6c-4b27-a9a5-5edf8315e835_34.html
- Viénet, R. (s. f.). *Enragés y situacionistas en el movimiento de ocupaciones*. s. l.; s. e.
- Vizcaíno, J. (2024). La caída del águila 1: La exedra en llamas. Análisis postanarquista de insubordinación militante. *Artilugio Revista*, 10, 191-211. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/46254/46705>
- Vizcaíno, J. (2025). Luchas minoritarias: Causa docente, la Asamblea de lxs +8 y la piedra de la autonomía. *Política y Cultura*, 63, 201-227. <https://polcul.xoc.uam.mx/index.php/polcul/article/view/1599/1515>

Segunda parte: Investigación y pedagogías aplicadas





Ojo de vidrio: Aportes ecopedagógicos de la creación colaborativa en dos audiocuentos

*María Esther Díaz Zamora¹
Karla María Reynoso Vargas²
Irma Susana Carbajal Vaca³*

Introducción

En este capítulo exponemos los resultados de un proyecto eco-musicopedagógico de producción radiofónica con el que se promovió la reflexión crítica en niñas y niños que participaron en la realización de los audiocuentos *Ojo de vidrio. Raíces* y *Ojo de vidrio. Sueños*. El proyecto se diseñó en el contexto de vinculación institucional entre investigadoras de la Universidad Autónoma de Aguascalientes y de la Universidad Juárez del Estado de Durango, quienes, de manera colaborativa y solidaria, han desarrollado proyectos de investigación que aportan al campo de la educación artística y educación ambiental desde la perspectiva ecopedagógica.

1 XHHD 100.5 FM Radio de la Universidad Juárez del Estado de Durango.

2 Escuela Superior de Música de la Universidad Juárez del Estado de Durango.

3 Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

En el primer apartado exponemos la perspectiva ecopedagógica en relación con la necesidad de atender las crisis ambientales y de resignificar la concepción de bienestar. Posteriormente, dedicamos un espacio a la exposición de los conceptos de cognición encarnada y afectividad ambiental, sobre los cuales se sustentó la producción radiofónica. Continuamos con la exposición del proceso de producción de los dos audiocuentos *Ojo de vidrio. Raíces* y *Ojo de vidrio. Sueños*, minificciones de creación colectiva⁴ producidas por y para niños, que considera la producción radiofónica como medio educativo. Concluimos con algunas reflexiones sobre los aportes ecopedagógicos de la elaboración de los audiocuentos.

Ecomusicopedagogía: una respuesta a la crisis ambiental y la resignificación de bienestar

Si aceptamos que la cultura de consumo que caracteriza a la civilización posmoderna ha tenido consecuencias devastadoras para el planeta y para la humanidad misma (Luna-Nemecio, 2023), podemos asumir también que esta puede estar relacionada con una noción imperante de *bienestar*, cuyo sentido ha sido reemplazado por el de *bien-tener*. Desde la lógica capitalista, conseguir este *bien-tener* implica la sobreexplotación de recursos naturales, así como la explotación humana. Algunas de las consecuencias son la polarización de recursos —que implica la pobreza—, el dominio de corporaciones y potencias económicas que, a su vez, desembocan en diversas violencias sociales. La mayoría de las personas anhela simplemente pertenecer al sector que sí tiene, que sí puede, con lo que se refuerza este sistema dañino que afecta tanto nuestra calidad de vida como nuestra salud física y mental. Como lo señala el Artículo 72 de la Ley General de Salud, tenemos derecho a gozar de «un estado de bienestar físico, mental, emocional y social determinado por la interacción del individuo con la sociedad y vinculado al ejercicio pleno de los derechos humanos» (LGS, 2024, p. 29).

Pese a este mandato legal, actualmente evidenciamos diversas problemáticas en aspectos cotidianos como los siguientes: la abrumante cantidad de

4 Autores de los audiocuentos: Alám Leonardo Carreño Vallín, Alphonse Lestat Saldaña Díaz, Isabella Alejandra Esparza Díaz, Victoria Catalella Gutiérrez Hernández, Ana Victoria Díaz Zamora, Karla Valentina Díaz Zamora, Daniel Emiliano Hipólito Bermúdez, Mateo García Láinez y Diego García Láinez.

trabajo que una persona promedio debe realizar —al menos en América Latina— para poder alcanzar ese nivel de *bienestar*; el hiperprocesamiento de la comida que consumimos; la mala calidad del agua que tomamos y del aire que respiramos. Asimismo, en diversas regiones del planeta ya se vive el desabastecimiento de servicios básicos, encarecimiento de los alimentos, crisis alimentaria, entre otras problemáticas, por lo que estamos convencidas de que el estilo de vida que socialmente se ha impuesto como *deseable* simplemente no es sostenible porque está deteriorando nuestra salud y, al margen de las discusiones científicas sobre el fenómeno de cambio climático, el deterioro de los ecosistemas se hace cada vez más notorio, sobre todo en las zonas urbanas. No podemos negar que, como especie, en las sociedades más industrializadas se han destruido ecosistemas completos; se han tomado los recursos del planeta como si estos estuvieran destinados únicamente para la conservación de la *comodidad* de los seres humanos. En las últimas décadas, nuestra forma de vida ha impactado en la extinción de muchas especies (Semarnat, 2016) y, además, ahora vemos también la degradación que provocamos en nosotros mismos al ser dependientes del dinero, volvernos sedentarios, alimentarnos mal, pasar menos tiempo con nuestras personas queridas y tener menos tiempo para nuestro cuidado personal. Ante este panorama, es razonable que las enfermedades crónicas y los trastornos mentales se hayan vuelto tan comunes. El daño ecológico es tal, que la realidad podría mirarse fácilmente con una perspectiva catastrófica. Las problemáticas actuales ya son fuente de material para muchos novelistas y cineastas que en su trabajo artístico nos presentan ficciones que conducen a la destrucción humana y, paralelamente, alejados de la ficción, se han documentado sucesos y vivencias reales de personas afectadas por las condiciones sociales que han vulnerado su estado de bienestar, como lo evidencia el trabajo realizado por Sebastián Rico Esenaro (2023).⁵

En relación con las actitudes que tomamos hacia el problema ambiental, estas van desde la incredulidad y apatía hasta la preocupación constante por el fin del mundo. Incluso disponemos actualmente del término «ecoansiedad» (Chávez, 2024)⁶ para designar el miedo constante hacia las problemáticas ambientales. Este miedo depende de la conciencia que ha desarrollado cada uno de nosotros respecto de lo que vemos y cómo lo vemos, de modo que pode-

5 Cigarras: disonancias disidentes. <https://www.youtube.com/watch?v=lTBbKeMpl1A>

6 Ecoansiedad. Esa angustia descontrolada por lo que le sucede al planeta. *UNAM Global TV*. https://www.youtube.com/watch?v=i_qwi9Q6Fdk

mos desarrollar desesperanza e impotencia, o bien, encontrar una motivación genuina para hacer algo por ayudar al planeta.

Una alternativa, modesta pero sana, es el ejercicio de deconstruir nuestro estilo de vida y de la noción que tenemos de progreso y de bienestar: deconstruirnos para no destruirnos, hacer cambios pequeños pero sustanciales. En el contexto del discurso del Antropoceno, concepto que puede ser entendido literalmente como un tiempo geológico o únicamente como una metáfora cultural para señalar las afectaciones planetarias provocadas por los seres humanos (Trischler, 2017), autores como Jessie L. Beier y Jan Jagodzinski (en Carbajal-Vaca, 2024) han señalado al menos tres preguntas educativas de las que tendríamos que ocuparnos en estos tiempos. La primera es sobre si la existencia humana está condenada a extinguirse a causa de la industrialización desmedida. La segunda versa sobre si estaremos los seres humanos en condiciones de experimentar nuevas formas de relaciones con existencias no-humanas, es decir, con el mundo animal, vegetal, mineral; e incluso inhumanas, como la inteligencia artificial. Y la tercera, si es posible ofrecer una esperanza para un mundo que se encuentra en constante crisis ante tantas realidades cambiantes.

Tomando como referencia el potencial de las artes para lograr el cambio social que requerimos en nuestras sociedades actuales, hemos vislumbrado la ecomusicología como una posibilidad. La ecomusicología es una disciplina de frontera ubicada en la intersección de la música, el sonido, la cultura, la sociedad, la naturaleza y el medio ambiente (Welch *et al.*, 2023 en Carbajal-Vaca, 2024). Puede ocuparse tanto de aspectos musicales y sonoros, como textuales y performativos, relacionados con la ecología y el medio ambiente natural. Reconoce que las experiencias son fenómenos complejos, por lo que se comprende como una disciplina holística y sistémica. Estudia fenómenos que atañen a la etnomusicología, la ecología acústica, la zoomusicología, la educación musical, la teoría musical, los estudios de comunicación y la bioacústica. Por su naturaleza interdisciplinaria, incorpora conocimientos de la ecología, geografía, las ciencias políticas, la sociología, educación, psicología, entre otras disciplinas. Sus métodos de análisis, de corte narrativo, semiológico, de género y de discurso, atienden los significados de los textos lingüísticos que acompañan a la música (Pedelty *et al.*, 2022 en Carbajal-Vaca, 2024). Esta perspectiva, al relacionarla con la ecopedagogía, desembocó en el enfoque ecomusicopedagógico (Carbajal-Vaca, 2023) que implementamos para estudiar prácticas sonoras diversas que incorporan los elementos del nicho ecológico en el que se sitúa el

aprendizaje. Esto implica aprender a leer el entorno y comunicarse —a través de los sonidos— con lo aprendido.

Entendemos el nicho ecológico como un espacio multidimensional que no solamente se refiere a la flora y la fauna, sino a todo lo que rodea a un organismo: territorio, recursos existentes y cultura. Así, el entorno urbano es también un nicho ecológico que reconoce a su vez otros nichos más pequeños —cada barrio o cada escuela—. En el ejercicio didáctico que hemos implementado, la música fungió como un elemento conectado con la realidad externa, pero también con la realidad interna; es decir, con los sentires, las emociones y los anhelos que produce una experiencia en el mundo. La ecomusico-pedagogía, a través de la estética auditiva, facilitó que las personas —niños y niñas— conectaran con su realidad ecológica, promoviendo un pensamiento eco-crítico y de respeto.

Cognición encarnada y afectividad ambiental: una vía educativa esperanzadora

En la actualidad, nuestras sociedades tienen un ritmo acelerado de producción y consumo que genera un cambio continuo en los ecosistemas de todo el planeta que responde, principalmente, a la interconectividad promovida por la globalización. En este contexto, Morin y Delgado Díaz (2017) nos proponen reflexionar sobre el concepto de policrisis, el cual no se refiere a un cúmulo de crisis desconectadas, sino a un fenómeno cuyo origen se ubica en la crisis de la humanidad, por lo que se vuelve evidente la importancia de la educación para promover la conciencia política.

[...] A la globalización de la dominación debemos oponer la globalización de la solidaridad y necesitamos aprender y concientizar sobre el fenómeno actual para que esto sea posible. Nada escapa a la crisis de la humanidad que constituye el contexto de nuestro quehacer. (Morin y Delgado-Díaz, p. 51)

En este camino educativo han transitado ecólogos, abogados, activistas ambientales, académicos, politólogos, entre otros; casi desde cualquier campo ha habido contribuciones. Algunos alertan sobre lo que no hay que hacer y otros formulan ideas sobre cómo podríamos crear otro estilo de vida más sa-

ludable. Aunque observamos la urgencia de atender las regulaciones ambientales y generar una ética político-ambiental, nosotras trabajamos por el cambio social a través de la educación vinculada a expresiones artísticas.

Desde el campo educativo apuntamos primeramente a reconocer que somos entes senti-pensantes. Como dice León (2011), más que seres racionales, somos una afectividad encarnada, somos materialidad corporizada sin divisiones entre la mente y el cuerpo, la razón y los sentimientos. La encarnación afectiva es continuidad y entrelazamiento; conjuga la racionalidad y las afectaciones del cuerpo, la consciencia y la inconsciencia, las apreciaciones, las sensaciones, las estimaciones, las emociones, las temperancias y los sentimientos.

Coincidimos con Giraldo y Toro (2020) en sostener que la respuesta efectiva ante la catástrofe ambiental es una revolución que requiere la transformación radical de las relaciones materiales, político-económicas y tecnológicas del conjunto de la sociedad, por lo que debe atenderse «con toda la seriedad posible la dimensión afectiva, sensible y sintiente de nuestro Estar en el mundo» (p. 11).

Como vía educativa, sostenemos que, desde la perspectiva de la cognición encarnada, es posible lograr la afectividad encarnada en aras de una afectividad ambiental. Partimos de dos supuestos: 1) los aprendizajes más básicos requieren de nuestro contacto directo con el mundo: oler una flor, tocarla, pincharse con sus espinas, mirar su color y observar día a día cómo se marchita. Estos conocimientos no pueden ser suplidos por ningún texto y ningún medio audiovisual; 2) la afectividad es un elemento indispensable para generar el cambio social. La carencia de afectividad por lo que sucede en el entorno impide que las infancias y las adolescencias comprendan la policrisis generada por la humanidad, por lo que la tarea educativa es comprender las estrategias de poder que se ciernen sobre los cuerpos humanos en esta civilización en colapso y abrir las puertas afectivas que requerimos para aprender a habitar amorosamente el mundo.

La exploración del mundo desde una perspectiva estética es necesaria; de ahí que las artes sean una excelente vía para llegar hasta las entrañas de la destrucción planetaria y para entrar en las conciencias de las infancias, las adolescencias e, incluso, las personas adultas. Como sostienen Giraldo y Toro (2020), se requiere una revolución ético-estético-política que «reincorpore la potencia del cuerpo y que ponga en primer plano la sensibilidad, los sentimientos, las emociones, la estética y la empatía» (p. 11), lo cual es viable a través del arte.

Por el contexto en el que nos desenvolvemos las autoras, elegimos las expresiones sonoras de la música, así como el acompañamiento en las exploraciones del paisaje sonoro, para estudiar la afectividad provocada por los estímulos auditivos. Insertas en la temática general de nuestras investigaciones —música y ecología—, avanzamos en el campo orientadas por la ecomusicopedagogía, una propuesta teórico-práctica que conjunta saberes de los campos de la ecopedagogía y de la ecomusicología (Carbajal-Vaca, 2023; Díaz-Zamora, 2024).⁷

Como lo planteó Paulo Freire, la ecopedagogía propone transformar la educación bajo los principios de la sostenibilidad y el respeto por el medio ambiente (Ruiz-Peñalver *et al.*, 2021 en Carbajal-Vaca 2024). Básicamente, la ecopedagogía indica que todo educador, en cualquier contexto o nivel en que se encuentre, enseñando cualquier área de conocimiento, puede propiciar aprendizajes a las nuevas generaciones para crear una conciencia de ciudadanía planetaria.

Ojo de vidrio, raíces y sueños: dos minificciones radiofónicas de creación colectiva producidas por y para niños

La elaboración de los audiocuentos conjuntó varios intereses académicos de las autoras de este texto: la participación en el seminario «Ecomusicopedagogía y cambio social»;⁸ la vinculación con dos proyectos de investigación diseñados por Carbajal-Vaca en la Universidad Autónoma de Aguascalientes: 1) PIE22-1 Así cantan los árboles de mi región. Voces de esperanza para México; y 2) PIE24-1 Música y ecología. El mundo sonoro de Volker Staub,⁹ los cuales han motivado el diseño de dos proyectos de investigación en la Escuela Superior de Música de la Universidad Juárez del Estado de Durango: 1) Así cantan los árboles de Durango y 2) Música y ecología. Exploraciones ecomusicopedagógicas. Esta vinculación institucional ha permitido llevar a cabo una reflexión

7 Díaz Zamora, M. E. (6 de noviembre de 2024). Entrevista a Irma Susana Carbajal Vaca y Karla María Reynoso Vargas. Radio UJED: <https://www.facebook.com/RadioUJEDOficial/videos/584873547538074>

8 Ofrecido de enero a junio de 2024 en la Universidad Nacional Autónoma de México por la Dra. Irma Susana Carbajal Vaca, como parte de los seminarios de temas selectos del programa de Maestría y Doctorado en Música.

9 Investigaciones registradas ante la Dirección de Investigación y Posgrado de la Universidad Autónoma de Aguascalientes con las claves PIE22-1 y PIE24-1 respectivamente por la Dra. Irma Susana Carbajal Vaca, integrante del Cuerpo Académico UAA-CA-117, Educación y conocimiento de la música.

teórico-metodológica interdisciplinaria entre las ciencias musicales, las ciencias de la educación, la psicología educativa y las ciencias de la comunicación. El proyecto más reciente marcó la pauta para orientar nuestros esfuerzos hacia un trabajo de investigación que tuviera impacto social, no solamente por su contribución académica, sino principalmente por su contribución directa con un público infantil. Se consideraron los siguientes aspectos: que tuviera carácter ecopedagógico, que implicase hacer exploraciones sonoras, que trabajara principalmente con el sonido y que diera cabida a la creatividad. Con estas características en mente, en Durango planteamos una investigación-acción con un grupo de niñas y niños. Nos pareció pertinente que el ejercicio se llevara a la radio, para que los niños dispusieran de un espacio para hacer escuchar su voz —figurativa y literalmente— y sensibilizar al público radioescucha infantil, con lo que ponemos en tela de juicio lo que Fernando Mejía Barquera aseverara en 2016 respecto de la nula participación de los niños en el consumo radiofónico (Silva-Doray-Ledezma y Carbajal-Vaca, 2020, p. 133).

En el proyecto participaron 4 niñas y 5 niños de entre 8 y 12 años. El grupo estaba previamente formado por algunos integrantes que tenían ya más de un año de experiencia como conductores del programa «Mestiza: valorando el pasado y vislumbrando el futuro», transmitido por la Radio Cultural de la Universidad Juárez del Estado de Durango XHHD 100.5 FM¹⁰ y a este se unieron algunos principiantes. Quienes tenían experiencia previa como conductores pudieron mostrar mayor soltura en las actividades de producción; los principiantes, a su vez, tuvieron oportunidad de dialogar con los más experimentados. Ambos perfiles lograron intercambiar y comprender nuevos significados, fenómeno que se explica mediante la teoría de la zona de desarrollo próximo de Vygotski: «las funciones mentales en desarrollo deben ser evaluadas en actividades cooperativas, no independientes ni aisladas. [...] lo que un niño puede hacer cooperativamente o con ayuda hoy, lo puede hacer independiente y competentemente mañana» (Moll, 1990, p. 247).

La producción radiofónica está ligada al concepto del programa e involucra procesos creativos complejos de exploración sonora y narrativa, propios de la voz, por lo que se requirió poner en práctica diferentes técnicas que partieron de los siguientes cuestionamientos: ¿qué se quiere comunicar?, ¿cómo se quiere comunicar?, ¿con qué formato?, ¿qué tipo de producción es?, ¿a quién

10 Mestiza, Radio UJED: <https://www.facebook.com/RadioUJEDOficial/videos/801114075288207/>

está dirigido?, ¿qué tipo de lenguaje narrativo es conveniente utilizar? Paralelamente, se realizó un proceso de investigación documental para la creación de textos —cuento, poesía, novela, prosa— que posteriormente fueron adaptados al formato de guion radiofónico.

Para fines prácticos, estructuramos la información siguiendo las etapas de la producción radiofónica propuestas por Araya Rivera (2006, pp. 166-167):

1. Determinación del tema y preparación del proyecto de producción.
2. Organización y asignación de tareas.
3. Investigación.
4. Redacción de guiones.
5. Búsqueda de recursos.
6. Verificación de últimos detalles.
7. Realización de ensayos.
8. Señas manuales: altos, silencios en estudios, comienzo de grabación, indicaciones del uso del equipo de grabación.
9. Uso y manejo de voz: presentaciones, intencionalidad, cierres.
10. Posproducción: montaje, edición, copiado, transmisión, distribución, en este último incluso los *podcast*.

Es importante destacar que la determinación del tema para la preparación del proyecto de producción aún no había surgido del interés de los niños, por lo que tuvimos que crear esa necesidad. En un primer momento, las niñas y niños que participaban en el programa de radio *Mestiza* tuvieron una charla con la Dra. Karla Reynoso (Díaz-Zamora, 2024). Esta dinámica permitió que se acercaran a conceptos como exploración sonora, ecomusicopedagogía y educación ambiental. Realizamos recorridos por las áreas verdes de la ciudad capital en el sendero de aves del parque Sahuatoba con la guía de los responsables del Jardín Etnobiológico Estatal de Durango. Fue un acercamiento a la flora y fauna de ese espacio que primordialmente es utilizado para ejercitarse. En nuestro quehacer, lo indispensable era explorar el espacio y realizar el registro sonoro.

El siguiente paso fue la organización y asignación de tareas. Como referimos anteriormente, el proceso de producción requiere la creación de textos, que pueden ser cuentos, la adaptación radiofónica, la selección o creación musical y de efectos, la grabación con las respectivas orientaciones para el uso de la voz y las emociones, la edición y la presentación del producto. En todos estos

procesos también participaron los niños con alguna actividad de acuerdo con algún interés inicial. Conforme se efectuaban las actividades, los niños fueron descubriendo su potencial para la creación literaria, musical, manejo de voz y producción, por lo que se reasignaron y reorganizaron las tareas. Todas las personas participaron con su voz durante la producción; algunas intervenciones fueron breves, ya que su mayor interés estaba en los procesos de producción o incluso en la orientación de uso de voz al interpretar un personaje. Observamos que su sentido de escucha se agudizó, por lo que les fue posible cuidar detalles en su dicción, pronunciación, entonación, respiración, volumen, proyección, improvisación, interpretación del texto, de los personajes y sus escenarios, e incluso modificar la postura para lograr lo que les parecía más adecuado. Los participantes se involucraron en las acciones de montaje, edición, transmisión y distribución; compartieron su experiencia en la participación del proyecto y respondieron algunas inquietudes relacionadas con su colaboración.

Respecto del proceso de investigación, destacamos que, gracias a la experiencia de más de un año de ser locutores en un programa radiofónico, el grupo de niños tenía claro el deber de la investigación, incluso para la realización de una entrevista o los segmentos que preparan para la misma. Está claro que no son el objeto de estudio, sino los agentes activos e informados, tal como lo establece el artículo 12 de la Convención sobre los derechos de los niños de la Organización de las Naciones Unidas que entró en vigor el 2 de septiembre de 1990:

El niño tendrá derecho a la libertad de expresión; ese derecho incluirá la libertad de buscar, recibir y difundir informaciones e ideas de todo tipo, sin consideración de fronteras, ya sea oralmente, por escrito o impresas, en forma artística o por cualquier otro medio elegido por el niño. (ONU, 1989)

Bajo este principio, para un proyecto de esta magnitud, la investigación incluso se multiplicó. Fue necesario brindarles la información de una manera agradable, mas no minimizada. La inmediatez de la información ha transformado la forma en la que nos comunicamos y en la que las infancias adquieren aprendizajes y saberes; por ello fue importante ir de la mano de los expertos, quienes resolvieron dudas e inquietudes de manera inmediata para no trabajar solo bajo supuestos. Aunque la exploración sonora estaba destinada a ser un trabajo de ficción, esto no significaba que la información recabada carecie-

ra de cierto rigor científico; por el contrario, contar con un conocimiento claro permitió la construcción de un texto con mayor impacto y comprensión.

Aunado a lo anterior, es importante enfatizar que en los procesos radiofónicos de corte cultural se involucra la creación de textos, ya sean publicitarios, cápsulas, guiones de programas, cuentos, poesía, prosa, microrrelatos, adaptaciones radiofónicas, por mencionar algunos ejemplos. A diferencia de la creación literaria deseable para un libro, en el aspecto radial debemos tener en claro que la producción es dirigida al oyente, por lo que debemos atender ese sentido de escucha.

Las aulas y las familias son contextos que viven los participantes, de ahí que ellos se vean reflejados en las producciones e involucren su experiencia escolar en las áreas de lectura y escritura, lo que coincide con lo expresado por Frank Smith: «el desarrollo de la composición en la escritura no reside en escribir solo; requiere leer y ser leído. Solo a partir del lenguaje escrito de otros pueden los niños observar y comprender convenciones e ideas en conjunto» (Smith en Escalante y Caldera, 2008, p. 673).

Entendiendo el principio anterior, reconocemos que los niños participantes en el programa radiofónico contaron con esta estimulación literaria, lo cual permitió realizar de una manera más accesible el taller de creación literaria, consolidando los aprendizajes esperados: estructura de los tres actos de un cuento: introducción, desarrollo del conflicto y resolución o desenlace; creación y desarrollo de un personaje y creación de escenarios. Bajo esta premisa, los niños crearon de manera colectiva el cuento *Ojo de vidrio. Raíces*.

Ojo de vidrio. Raíces

Una luz rojiza iluminaba el cuarto, una sombra se posaba en el muro, un ser extraño lo miraba fijamente; su ojo derecho parpadeaba para humectarse, el ojo izquierdo era de vidrio; en él guardaba sus recuerdos.

En el 2024, un niño plantó un árbol; por cuatro generaciones el niño y su descendencia cuidaron de él. Ese árbol se convirtió en la herencia familiar más preciada, pues sin proponérselo, se convertiría en uno de los últimos testigos del planeta vivo; el viento sopla y levanta una polvareda, el árbol siente en su corteza los más de 100 años de vida sobre el planeta.

Él fue plantado por Leonardo y su abuelo; se sentía amado, pues gracias a sus cuidados su frágil tronco creció fuerte y abundante, floreció hermoso y correspondió a ese amor regalando sus deliciosos frutos. Durante muchos años lle-

naron de sabor a la familia, pero lo que más disfrutaban eran las tardes en las que les regalaba su cobijo y protección; incluso en las noches entre sus ramas se podía ver cómo se asomaba la luna. Era tan maravilloso.

Al ser un anciano Leonardo, le heredó el árbol a su nieta Victoria, quien hizo de él su mejor amigo, era su mayor confidente, un diario de voz, a él le decía lo difícil que era escuchar las noticias sobre la guerra, el miedo de perder a su familia, el miedo de perderlo, la guerra había provocado tantas muertes inimaginables que ella empezaba también a marchitarse, pero llegó una esperanza, el papá de Victoria había encontrado un poco de agua, estaba contaminada, pero esta lo mantuvo vivo con el tronco agrietado, con el viento parecía hacerse uno con el desierto, pero se mantenía fijo, sus hojas verdes se hicieron amarillas, curiosamente bajo la luna parecían rojizas, pero un día dejaron de brotar, la falta de agua lo estaba transformando, al igual que Victoria se había transformado, el limón había dejado de ser su diario, ahora su principal preocupación era su único hijo Mateo.

Mateo se convirtió ahora en el mejor amigo del árbol; cuando lloraba, le regalaba sus lágrimas al árbol para alimentarlo. Había veces en que los dos sentían lo mismo por esta mágica conexión.

Tras la guerra, las enfermedades crecieron y, a pesar de que la tecnología avanzó, muchas personas se vieron obligadas a convertirse en híbridos o andróides, con partes humanas y partes robóticas, pero cuando los órganos vitales enfermaban, en pocas horas llegaba la muerte.

Victoria enfermó nuevamente; ya le habían quitado un brazo y ahora su pierna presentaba malestares; seguramente también sería sustituida por metal. Tuvieron que viajar a la ciudad a la clínica más cercana.

El día que la muerte llegó por Victoria, Mateo dejó de ser un niño; al igual que su mejor amigo, se había quedado solo y recordó aquel día en el que jugaron frente al limón, a pesar de que solo podían jugar de noche, pues era imposible hacerlo de día o podían enfermar por la radiación.

Ese recuerdo llevó a Mateo de regreso a casa; ya había entregado el cuerpo de su madre, así como unas niñas habían entregado el cuerpo de su padre. Su casa en la lejanía era más segura que ese lugar, pero, ahora no podía irse solo; tantos niños abandonados, decidió marchar con todos a casa.

Viajaron durante horas hasta llegar a la casa, vivieron algunos años felices hasta que los niños se fueron marchitando como las flores ante la falta de agua. Vivir tanto tiempo cerca de lo que un día fue la ciudad es aún más peligroso que los

desiertos; generaron enfermedades que los obligaron a partir, hasta que Mateo volvió a quedarse solo.

El viejo limón partió con los niños; Mateo no podía con esta triste realidad, enfermó de sus ojos, perdiendo uno; ahora es de vidrio, tan frágil y transparente como los recuerdos.

Está a punto de partir, lo siente en algunas partes de su cuerpo; incluso las metálicas lo intuyen. Partirá desde casa donde alguna vez estuvo aquel árbol.

La creación de este cuento colectivo involucró escuchar las ideas principales de todos, hacer una selección de las más viables y, con base en ellas, dar paso a la creación de la historia en la que todos iban aportando en voz alta el desarrollo de los tres actos del cuento, haciendo algunas pausas reflexivas con un diálogo democrático de la construcción de nuestra historia. De esta manera desarrollamos el proceso creativo de los niños, pero también el crítico, fomentando la responsabilidad social que tenemos como ciudadanos en un ejercicio de preservación del medio ambiente, entendiendo que formamos parte de él, pero el reto que se imponía era cómo llevar esta experiencia al escucha.

La producción radiofónica estuvo pensada para ellos, por lo que buscamos algunas estrategias para lograr nuestro objetivo, adaptando un guion con un hilo lógico de secuencias, que incluyera la participación de diversas voces para que la escucha fuera dinámica, con un lenguaje coloquial que respetara las metáforas visuales, la música y los efectos congruentes a los escenarios que se estaban planteando crear, y construir esos espacios imaginarios en nuestra audiencia.

Al sentir que el trabajo había concluido sin experimentar en el escucha una sensación de esperanza, y que la humanidad tiene en sus manos la posibilidad de transformar la realidad, decidimos trabajar sobre la segunda parte de esta exploración sonora, ahora denominada *Ojo de vidrio. Sueños*.

Con el bagaje de habilidades ya adquiridas en la anterior producción, esta fue mucho más accesible en su creación. Fue casi natural escribir el cuento de manera colectiva; el trabajo democrático prevaleció en todo momento, incluso sin decirles que este debería estar presente; tenían una consigna: dar esperanza.

Ojo de vidrio. Sueños

La guerra nuclear terminó hace 58 años, y desde entonces solo conocemos el invierno.

Emiliano, un joven científico, inició una exploración para encontrar el famoso «Ojo de vidrio de Mateo», del que se cree que contiene el alma de su creador; algunos más le llaman conciencia ambiental. Todos sus estudios e investigaciones buscaban los restos de las viejas raíces de un árbol de limón, aunque su principal objetivo era encontrar tierra sana, tierra fértil; se rumoraba que, al morir Mateo, su cuerpo en descomposición se fusionó con la tierra, quedando entre ella el ojo de vidrio.

Emiliano pasó por muchas penas, cada territorio que exploraba era desolado y peligroso, principalmente por la exposición a la radiación, pero un día tuvo suerte y por fin lo halló, encontró el ojo de vidrio, al principio solo creyó que era una piedra más, pero las yemas de sus dedos sintieron un borde demasiado liso para ser una roca, lo colocó frente a él y sopló con fuerza, la tierra se desprendió con el aliento exhausto del científico, lo miró detalladamente mientras la luz del sol le arrancaba un destello al curioso objeto, Emiliano miró más de cerca y vio una pupila impresa, su cara se iluminó de felicidad.

Ahora que Emiliano tenía tan preciado tesoro, era necesario ponerlo a salvo, descontaminarlo y después analizarlo y explorarlo; tal vez podría encontrar las respuestas que tanto había buscado.

Conforme escuchaba las narraciones de aquellos niños con el viejo limón, una idea vino a su mente: empezó a construir un robot para darle otro cuerpo físico al ojo, un cuerpo metálico, pero con su conciencia. Tenía más calidez que muchos humanos que habían logrado sobrevivir, porque el ojo tenía algo extraordinario, el amor por la naturaleza.

Emiliano logró construir un androide parecido a Mateo y le dio voz. Este le comentó que se tenía otro problema, uno que provenía del espacio exterior. Emiliano empezó a investigar los fenómenos estelares, y descubrió que un cometa, anteriormente llamado AF-105, estaba por impactarse con la Tierra; el miedo los empezó a invadir.

A través de breves señales de radio, Emiliano y Mateo advertían de la catástrofe que estaba por llegar. Las señales eran cortadas; por ello, todos los sobrevivientes trataban de retransmitir el mensaje. No lo podrían creer: tantos años de guerra, de hambre, del calor y frío extremo, los sismos dividiendo territorios, tantas esperanzas perdidas... tantos sueños, despertar para abrir los ojos y darse cuenta de que otra vez viene el final.

Emiliano y los suyos construyeron un búnker; todos a su alrededor se metieron en él. Cada grupo de sobrevivientes que habían escuchado los mensajes

creó sus propios bunkers y se resguardaron. Las semanas pasaron, se convirtieron en meses y en años encerrados; no querían salir, no sabían qué encontrar, tenían miedo de ver una realidad aún más dolorosa; pero tenían que salir, ya no había alimento.

Mateo, sabiendo que su cuerpo metálico podía resistir cualquier adversidad, fue el primero en exponerse a ese nuevo mundo. Caminó varios kilómetros por la oscuridad del túnel, hasta que una luz tenue empezó a guiarlo sobre el camino, cada vez era mayor, más clara, más hermosa, y de pronto su ojo detectó la humedad y observó un pálido color verde que cada vez ganaba más brillo: ¡cómo hubiera querido tener un cuerpo!, para sentir el pasto, el agua, la brisa, el viento, así que volvió de inmediato para avisar a Emiliano y a los demás; incrédulos salieron del búnker, no podían creerlo, podían sentir cómo respiraba la tierra y la vida regresó a sus cuerpos.

Emiliano explicó que aquel cometa AF-105, al chocar con el planeta, había regenerado la tierra; aquello había sido un milagro insospechado.

La conciencia ambiental almacenada en el ojo de vidrio ayudó a sensibilizar a los hombres; aprendieron a usar la tecnología para preservar la tierra y preservarse; todo ha cambiado.

Mateo quería seguir siendo eterno; alrededor de su nueva casa no solo había un árbol de limón, sino cientos de ellos, y le gustaba ver a los niños bailar y nadar, pero él no podía sentirlo, así que preguntó a los niños cómo era el caer del agua sobre sus cuerpos. Una niña dijo: «Como si cayera un chorro de cristales que relajen cada parte de tu cuerpo»; con solo imaginar la sensación, Mateo era feliz. Ahora los hombres caminan sobre una nueva tierra, la misma de siempre, pero distinta; los techos son verdes de tantos huertos, las ciudades parecen bosques, selvas; los humanos habían cambiado física y mentalmente.

En los trabajos de adaptación del guion radiofónico, los niños clarificaron aún más la idea; incluso al escribirla, iban brindando ideas respecto a la musicalización y los efectos sonoros que podrían formar parte del texto, consolidando algunos cambios en el final de la historia que para ellos resultaba aún más insospechado para el escucha.

La idea de que todo fue un sueño, la alarma que ahora no es quien nos despierta del placentero sueño, sino la alarma que nos brinda una esperanza de saber que estamos a tiempo; esa fue la última metáfora que se quiso proyectar a los escuchas.

En relación con la búsqueda de recursos, destacamos que las grabaciones se hicieron desde diversos espacios, desde el sendero de aves del Parque Sahuatoba de la ciudad de Durango con una Tascam DR-60DMKLL DSLR. Se realizó el registro sonoro de aves, viento, caída de agua e incluso de vehículos de carga pesada que pasan por la carretera cercana al sendero. Algunos efectos fueron grabados con sus dispositivos celulares y en el estudio de grabación de XHHH 100.5 FM de Radio Universidad Juárez del Estado de Durango, donde también se llevó a cabo la grabación de la voz en *off* de los participantes. Dado que los participantes eran menores de edad, se solicitó una carta de autorización a sus padres para hacer uso de voz e imagen y compartir libremente la creación literaria, adaptación de guion radiofónico y producción sonora del mismo en diversos espacios públicos, frecuencia radiofónica, redes sociales y plataforma de *Spotify*.

La musicalización de la exploración sonora estuvo a cargo del compositor duranguense Adrián Sandoval; para ello contamos con una carta de uso de música para las siguientes piezas: *Bitácoras de una hoja muerta*, *Bosque de piedra*, *El último piso*, *Ingravity*, *Entre el silencio y su desierto* y *Retorno*.

Se realizaron ensayos previos a la grabación, momento en el que los niños tuvieron la oportunidad de experimentar diversas interpretaciones de textos, de personajes y escenarios, para que ellos mismos encontraran los rasgos distintivos que querían para su historia y personajes. Sin lugar a duda, el escenario era catastrófico, sombrío; por ello la voz y entonación debían sonar desconsonadas, pero, con el rasgo que caracteriza a todo niño, la curiosidad, en el segundo audiocuento la voz tenía un tono de esperanza y, con ello, calma y armonía.

Se trabajaron señas manuales con las que se marcaron altos, silencios en estudios, comienzo de grabación, indicaciones del uso del equipo de grabación. La seriedad, compromiso y entrega de los integrantes del equipo, los llevó a identificar a la perfección las señas manuales de hacer altos, volver a iniciar, repetir un fragmento, o bien solicitar tiempos para brindarse asesoría mutua durante la grabación, comprendiendo a la perfección el lenguaje corporal de quienes están a cargo de la grabación desde la cabina y de sus compañeros con quienes comparten los micrófonos.

El uso y manejo de voz en las presentaciones para expresar la intencionalidad y los cierres requirieron, al igual que en la construcción del cuento y la adaptación del guion radiofónico, la implementación de un ejercicio democrático, el cual, en este punto de la creación sonora, resultaba indispensable para

que los niños sintieran suyo el proyecto y fueran ellos quienes dirigieran el proceso de uso y manejo de voz. Entre ellos se hacían comentarios de cómo hacer la interpretación del personaje o decidían volver a grabar una palabra que no contara con una buena dicción o pronunciación. En el censo se acordó el uso de una voz cálida que, en ocasiones, se quiebra para lograr en el escucha una invitación a la acción y que, a través de la empatía, resaltara la urgencia de entender y atender los problemas ambientales.

En el proceso de posproducción se integraron la música y los efectos. Como lo referimos anteriormente, la música estuvo a cargo del compositor duranguense Adrián Sandoval. Algunos sonidos que acompañan la producción radiofónica fueron grabados y producidos por los niños y otros más se tomaron de bibliotecas digitales de libre acceso. En el proceso de edición, los niños solo expresaron sus opiniones, escuchando los avances del ensamble sonoro y proporcionando sugerencias, hasta que este cumplió las expectativas de los involucrados.

Las producciones radiofónicas fueron emitidas en XHHD 100.5 FM de Radio Universidad Juárez del Estado de Durango, bajo la locución y producción de Esther Díaz (Díaz-Zamora y Reynoso-Vargas, 2024). Las producciones se adaptaron como *podcast* y se colocaron en la plataforma *Spotify*, como materiales auditivos de libre acceso. Se puede localizar buscando el título *Ojo de vidrio. Raíces* o a través del siguiente enlace <https://podcasters.spotify.com/pod/show/mara-esther-daz-zamorao>

Aportes ecopedagógicos de la elaboración de los audiocuentos

Creación colaborativa

En el proceso de creación colaborativa, la mediación de los adultos resultó indispensable. Los adultos estuvieron con los niños durante los recorridos al parque, impartieron charlas sobre el medio ambiente y talleres de creación literaria y guion radiofónico, participaron en la dirección, en la producción y la posproducción del audiocuento, así como en su presentación. Consideramos que las exploraciones ecomusicopedagógicas fueron las que permitieron generar las cogniciones encarnadas que favorecieron el desarrollo de la afectividad ambiental. Por una parte, los participantes adquirieron y reafirmaron

los conocimientos sobre árboles, plantas, aves, abejas, etcétera. Por otra parte, las diversas capacitaciones permitieron a los niños desarrollar habilidades en el uso de los equipos de grabación. La *magia* surgió en el desarrollo del guion; allí la imaginación y la creatividad pusieron en juego sus saberes, sus sentires y sus valores éticos. Fue particularmente valioso que el grupo de niñas y niños se organizara, que dialogaran para elegir el tema, que lo desarrollaran. Fue un acierto que hubiera una moderadora no adulta, que con toda la franqueza y ligereza pudiera dar argumentos a su nivel, como: «eso ya está muy descabellado». Tal como lo sugieren las pedagogías de la tierra, debe haber alguien que observa, alguien que cuenta, alguien que apoya, que valide las ideas, las emociones y los sentimientos que surgen en la invención de una ficción; alguien que las fomente y las lleve más allá. La vivencia de contrastar las opiniones, de conducir el hilo del argumento, fue tal vez una de las tareas más difíciles, pero también más enriquecedoras de este ejercicio ecopedagógico. Subrayamos la importancia de que fueran los propios niños quienes regularan sus dinámicas.

Brindar un espacio para el sentir de los niños

En la edad adulta tendemos a minimizar las preocupaciones de las infancias, tratamos los miedos infantiles como si fueran algo menor, solemos descalificar la experiencia de niñas y niños porque suponemos que todavía no entienden bien el mundo. El adultocentrismo impide ver que los niños entienden el mundo desde su subjetividad, la cual es tan válida como la de los adultos, e impide ver con claridad que sus preocupaciones y preguntas tienen sentido.

Los miedos y preocupaciones reprimidos en la infancia no desaparecen, permanecen y a menudo se acrecientan. Una preocupación infantil fácilmente puede convertirse en una ansiedad adulta. ¿Cómo se supone que los niños deben procesar sus miedos e inquietudes si no pueden hablar de estos? ¿Cómo encuentran la solución a esa tensión? ¿Cómo les ayudamos a pasar de la preocupación a la ocupación? Una opción es el diálogo consciente con ellos, dar espacio para hablar de sus problemas, ayudarles a detectar los miedos y deconstruir esas lógicas irracionales que los sostienen, pero claro, para eso debe haber un adulto sensible y dispuesto. Otro recurso es la creatividad. Las historias ficticias permiten que cada lector acompañe a los personajes y aprenda algo de ellos.

El cuento ofrece un mundo donde es posible depositar y procesar las emociones disruptivas, aquellas que son difíciles de procesar. Los personajes ficticios permiten explorar diferentes maneras de actuar. En este proceder es tan importante lo que uno puede y debe hacer como lo que uno no puede o no debe hacer. No por nada los cuentos para niños están llenos de terribles situaciones e historias de aventuras. Allí, en el mundo simbólico, todo puede pasar; allí se plasma de una manera segura, pues allí se queda.

En los audiocuentos *Ojo de vidrio*, observamos que estos permitieron a los niños plasmar diversas inquietudes. El primer cuento, desde un inicio, fue planteado desde una perspectiva apocalíptica. En un primer nivel, versa sobre una policrisis que lleva a la guerra y a la destrucción. Generación tras generación, los personajes narran el deterioro del mundo, que se refleja a su vez en el debilitamiento de un árbol de limón. Crea una realidad apocalíptica que termina con la especie humana. En él hay diversas temáticas entrelazadas por las niñas y niños. Observamos preocupaciones y temas dolorosos proyectados como la escasez, falta de agua, la guerra, la orfandad, la muerte, la devastación, la enfermedad y la toxicidad de zonas urbanas. Notamos también algunas ausencias, como la de la figura paterna y de animales, y la incorporación de la tecnología y aplicaciones médicas como elementos cotidianos. Algunos de estos temas pueden ser relacionados fácilmente con la vida de ciertos participantes, quienes durante la pandemia vivieron situaciones complicadas.

Los cuentos describen reminiscencias de una realidad que fue favorecedora en algún tiempo, expresan añoranza por ella, dotada de aprecio por un ecosistema que no fue bien valorado. Aunque plantea una realidad distópica, es un cuento que constantemente alude a la solidaridad entre sus personajes. El valor de la educación permanece. Aún en el escenario apocalíptico, mencionan los libros. La amistad y la familia son los elementos que sostienen la interacción de los personajes. La comunidad es vista como un elemento básico para la sobrevivencia. El cuento devela la necesidad del cuidado ambiental y el ajuste de nuestros comportamientos ante una crisis ambiental, cambios en las dinámicas de vida necesarios para sobrevivir en un mundo de escasez y peligros ambientales. Se ve, por ejemplo, el racionamiento del agua y la restricción de acceso a las zonas de riesgo.

Desarrollo de pensamiento ecológico y afectividad ambiental

Observamos la consideración del árbol como un ente vivo fundamental para el sostenimiento de la vida. Los personajes desarrollan una relación especial con el árbol de limón. Los niños, a su manera, lograron romper la visión de supremacía de los humanos sobre la naturaleza. Además de reconocer su valor ambiental, trataron al árbol de limón como un ser vivo que requiere cuidados, pero que también proporciona compañía. Lo hicieron parte de la familia. Fue dotado de valor axiológico y dignidad, adquiriendo una posición igualitaria con los humanos, lo cual, dirían los teóricos, es una transgresión a la visión antropocéntrica imperante.

En suma, el primer audiocuento, *Ojo de vidrio. Raíces*, ofrece material suficiente para suscitar reflexiones, aun sin ser estas expresas. Esto resulta conveniente, porque el lector debe tener la posibilidad de elaborar por sí mismo sus conclusiones. Quizá uno de los errores más comunes al hacer cuentos infantiles es hacer demasiado obvias las moralejas.

En el segundo audiocuento, *Ojo de vidrio. Sueños* hay un resarcimiento. Es un cuento que fue orientado a crear reflexiones sobre las posibilidades de acción. Se valora el conocimiento de quienes se dedicaron a tratar la tierra y su preservación; se construye un androide que funge como receptor de conocimiento, como mediador. De igual manera, genera una entidad ética cuya relación con los humanos se da de igual a igual. Reconocemos un importante llamado de atención que subyace a la historia, que puede resumirse en valorar el conocimiento ecológico y asumirlo para posibilitar la vida.

En la elaboración de estos audiocuentos, las niñas y los niños participantes se involucraron con su medio, expresaron sus preocupaciones y, de manera inherente al proceso creativo, de manera natural y no impuesta, reflexionaron sobre las preguntas que Beier y Jagodzinski (2022) consideran indispensables para enfrentar el antropoceno. En el primer ejercicio, «Ojo de vidrio, Raíces», los niños contestaron a la cuestión sobre si la existencia humana está condenada a la extinción por causa de la excesiva industrialización. Se reconoce que su intencionalidad fue crear una ficción apocalíptica que se dirigía a la confirmación de la extinción humana. A la pregunta sobre si es posible experimentar nuevas formas de relaciones con existencias no-humanas, respondieron esbozando escenarios en donde los elementos naturales se valoran como iguales; asimismo, reconocen que existen entidades humano-tecnológicas híbridas.

Respecto de la última pregunta, sobre si es posible ofrecer una esperanza exploratoria para un mundo que se encuentra en constante crisis y que es cambiante por los heterogéneos contextos emergentes actuales, reconocemos que fue contestada, con un halo esperanzador, en el segundo ejercicio *Ojo de vidrio. Sueños*.

Estos aportes cognitivos y afectivos, sin duda, tienen un impacto en la noción de bienestar de los niños. Si bien no podemos verificar si han impactado directamente en su salud actual, nos gusta pensar que han provocado reflexiones y disrupciones que se integrarán a sus conciencias. De esta manera, lo que se llevan les servirá para desarrollar su pensamiento ecocrítico. En un primer nivel podrán tener un sentir acerca de los problemas ambientales, al menos en los temas que plasmaron en los cuentos: el agua, la guerra, la sobreexplotación del planeta o la formación de seres híbridos con la tecnología. En un segundo nivel, habrán generado deseos, reclamos, propuestas. Se quedarán con dudas. En un tercer nivel, el ejercicio ha contribuido al desarrollo de su pensamiento ecológico, el mismo que incidirá en un futuro en sus acciones. Tal vez, incluso a corto plazo, puedan pensar y actuar para mejorar el planeta. Esto tendría un beneficio en la calidad de vida de todas las personas. Aunque a gran escala, los cambios en la toma de decisiones día a día puedan parecer poco, y parezcan un «granito de arena en una playa infinita», sabemos que los cambios pequeños sumados sí importan. Como dice Javier Urbina (en Chávez, 2024, p. 11): «la gente cree que, si no es en colectivo, no funciona: toda acción es importante para el ambiente; aunque la parte más difícil es modificar los comportamientos cotidianos que lo afectan».

En suma, consideramos que las creaciones artísticas llevadas a cabo con una orientación ecopedagógica resultan útiles porque fomentan reflexiones ricas, profundas y significativas en favor del pensamiento ecocrítico y para desarrollar la formación estética en relación con el medio circundante.

En este trabajo hemos expuesto este ejercicio creativo colaborativo planteado desde la ecomusicopedagogía, pero reconocemos que hay otras muchas aproximaciones artísticas que pueden incentivar el acercamiento a estos temas, provocando afectos, simbolismos, creaciones y recreaciones. Exhortamos al lector a implementar y experimentar pedagógicamente con el arte en pro de la salud en nuestro estilo de vida, de una concepción de bienestar que nos lleve a prácticas y relaciones respetuosas y sostenibles.

Agradecimientos

Agradecemos a las niñas y niños del programa *Mestiza* que participaron en este proyecto; a las madres y los padres de familia que tuvieron la apertura para incorporar a sus hijos en ello. Al compositor musical Adrián Sandoval por permitirnos utilizar sus composiciones en los audiocuentos, a Luis Leonardo Delgado por su apoyo en la musicalización de las producciones, a la Mtra. Norma Leticia Piedra Leandro y el Mtro. Heriberto Ávila González del Jardín Etnobiológico Estatal de Durango por su asesoría en el sendero de aves del parque Sahuatoba, al profesor Esbardo Carreño Díaz, director del Museo Francisco Villa, por facilitar los espacios para los encuentros y permitir la difusión del mismo en el programa «Tardes de relatos y leyendas ¡Llueva, truene o relampaguee!», a los docentes de educación primaria que han compartido este material con sus alumnos y compañeros.

Referencias

- Araya-Rivera, C. (2006). Cómo producir un programa de radio. *Revista Educación*, 30(2), 165-172.
- Carbajal-Vaca, I.-S. (2023). Socioecología, ecomusicología y ecopedagogía: Una propuesta transdisciplinaria de compositores en México. En I.-S. Carbajal-Vaca (Coord.), *Así cantan los árboles de mi región, voces de esperanza para México: Una propuesta ecomusicopedagógica* (pp. 29-48). Universidad Autónoma de Aguascalientes. <https://doi.org/10.33064/UAA/978-607-8909-72-8>
- Carbajal-Vaca, I.-S. (2024). Música y ecología: Una reflexión ecopedagógica en el Antropoceno. *Arte Imagen y Sonido*, 4(7), 96-106. <https://doi.org/10.33064/7ais4651>
- Chávez, P. (2024, 8-12 de agosto). ¿Qué es eso de la ansiedad? Impactos emocionales a causa del cambio climático en el planeta. *Gaceta UNAM Ecoansiedad*, 10-11. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Díaz-Zamora, M.-E. (2024, 21 de abril). *Charla con la Dra. Karla Reynoso sobre el proyecto Ecomusicopedagogía* [Programa de radio]. *Mestiza: valorando el pasado y vislumbrando el futuro*. Radio UJED 100.5, Universidad Juárez del Estado de Durango.

- Díaz-Zamora, M.-E. (2024, 6 de noviembre). *Ecomusicopedagogía. Entrevista a Irma Susana Carbajal Vaca (UAA) y Karla María Reynoso Vargas (UJED)* [Programa de radio]. *Redes de Investigación*. Radio UJED 100.5, Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Díaz-Zamora, M.-E., y Reynoso-Vargas, K.-M. (2024, 24 de julio). *Ojo de vidrio Raíces, proyecto afiliado al proyecto Música y Ecología. Exploraciones ecomusicopedagógicas* [Programa de radio]. *Mestiza: valorando el pasado y vislumbrando el futuro*. Radio UJED 100.5, Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Escalante, D., y Caldera, R. (2008). Literatura para niños: Una forma natural de aprender a leer. *Educere*, 12(43), 669-678.
- Giraldo, O.-F., y Toro, I. (2020). *Afectividad ambiental: Sensibilidad, empatías y estéticas del habitar*. El Colegio de la Frontera Sur / Universidad Veracruzana.
- León, E. (2011). *El monstruo en el otro: Sensibilidad y coexistencia humana*. Sequitur.
- Ley General de Salud. (2024). *Ley General de Salud*. Diario Oficial de la Federación, reforma del 7 de junio de 2024.
- Luna-Nemecio, J. (2023). Devastación planetaria de los sistemas socioecológicos y conflictividad epidemiológico-ambiental en el siglo XXI. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 28(102), 1-9.
- Moll, L.-C. (1990). La zona de desarrollo próximo de Vygotski: Una reconsideración de sus implicaciones para la enseñanza. *Infancia y Aprendizaje*, 13(51-52), 147-168.
- Morin, E., y Delgado-Díaz, C.-J. (2017). *Reinventar la educación: Abrir caminos a la metamorfosis de la humanidad*. UH.
- Organización de las Naciones Unidas. (1989). *Convención sobre los derechos del niño*.
- Rico-Esenaro, G.-S. (2023). *Cigarras: Disonancias disidentes* [Tesis de maestría en Artes Visuales, Universidad Nacional Autónoma de México].
- Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales. (2016). *Informe de la situación del medio ambiente en México. Compendio de estadísticas ambientales: Indicadores clave, de desempeño ambiental y de crecimiento verde. Edición 2015*.
- Silva-Doray-Ledezma, K., y Carbajal-Vaca, I.-S. (2020). Ventana al sonido: Desde la radio al arte en el paradigma de cognición situada. En R.-W.

Capistrán Gracia (Ed.), *Arte, cultura y sociedad: Provocaciones, intervenciones e investigaciones* (pp. 133-145). Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Trischler, H. (2017). El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos? *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, (54), 40-57. <https://doi.org/10.29340/54.1739>

RaZa, una técnica viva para la expresión de la danza

*Perla Damara Cruz Reyes
Isolda Rendón Garduño¹*

Introducción

En la danza como en las diversas manifestaciones artísticas, la técnica es parte fundamental para lograr cada obra y dentro de estas se han desarrollado a través del tiempo formas y estilos distintos. Esto hoy nos parece lógico pero su estudio dentro de las manifestaciones humanas ha logrado diferenciar las acciones cotidianas de las acciones artísticas, las primeras con la intención de cubrir necesidades básicas de supervivencia del ser humano, enfocadas principalmente a cuestiones fisiológicas, las segundas como parte de las necesidades para su bienestar mental y emocional, que si lo observamos a conciencia, podremos caer en cuenta de que forman parte también de necesidades básicas de supervivencia. Pero no es el caso filosofar al respecto ni

¹ Universidad de Colima.

llegar a la polémica añeja de si realmente son básicas o no y quién lo determina, sino por ahora comprender cómo estas necesidades forman parte del desarrollo humano y han estado presentes en su evolución a través del tiempo.

Si esta situación la observamos desde la historia del arte, tendremos claramente identificables diversas corrientes nacidas de momentos históricos y situaciones sociales con necesidades expresivas definidas. Tenemos como ejemplo muy a la mano y muy a propósito al expresionismo nacido en Alemania a inicios del siglo xx. Aunque no es la idea profundizar, recordemos que esta corriente pone de frente el atender la necesidad expresiva por medio de los elementos técnicos que las diversas disciplinas artísticas ofrecen y no a la inversa. (Behr, 2000), a diferencia de las corrientes artísticas anteriores al impresionismo (base del expresionismo), era muy importante el dominio de la técnica pues ello definía la perfección artística, por ejemplo, se priorizaba el empleo específico de la línea, forma, luz, sombra y color para definir la obra y acercarla a la perfección.

Pero ciertamente no es nuestro tema principal las artes visuales; sin embargo, partiremos de quien fundó la técnica dancística, pues se formó inicialmente en ese campo artístico, así que conocedor de estos elementos, los empleó posteriormente en la formación profesional de bailarines.

Por ello, antes de entrar de lleno al tema, es importante comprender un poco sobre Francisco Rafael Zamarripa Castañeda, creador de la técnica RaZa, denominada así a partir de su nombre, aunque no por iniciativa propia. Nació en la ciudad de Guadalajara en el seno de una familia de artistas el 8 de febrero de 1942. Creció al lado de siete hermanos; su madre, Luz María Castañeda, pianista, y su padre Francisco Zamarripa, pintor, lo apoyaron para iniciar sus estudios en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara.

Desde muy joven obtuvo reconocimiento a su trabajo por ser un alumno destacado y, durante sus años de estudiante, no solamente le interesaron las artes visuales; se integró al grupo de danza folclórica de la escuela, en donde disfrutaba de la danza y compartía con su pareja de baile, que describe como alguien talentosa para la danza (Zamarripa, 2002).

Un dato interesante es que su maestro en esta agrupación era del estado vecino de Colima, Mario Pizano Kareem, quien notificó a sus integrantes que serían visitados por una personalidad. Para su sorpresa, se trataba de la maestra Amalia Hernández, quien para entonces ya contaba con su compañía en la Ciudad de México.

Es conocida esta anécdota que narra el maestro respecto a este momento, pues entonces él no estaba tan interesado en la danza como en su formación en las artes visuales; sin embargo, la maestra le ofreció incorporarse a su compañía y ella, en cambio, le otorgaría una beca para estudiar en Italia y especializarse en su primera opción: la escultura.

Así tuvo oportunidad de viajar por muchos países del mundo y conjugar las tareas de pintor, escultor y coreógrafo; conoció personas, culturas, arquitectura, gastronomía, sonidos, instrumentos, movimientos, entre muchas otras cosas.

Durante su estancia en la compañía de la maestra Hernández, aprendió que la formación técnica era fundamental para el control del cuerpo, pues los bailarines se entrenaban con la danza clásica y la naciente danza contemporánea, además de aprender los fundamentos para el zapateado de la danza folclórica mexicana escénica que se desarrollaba al interior de la compañía. Los resultados mostraban el logro de movimientos precisos que dotaban a cada coreografía de la estética, dinámica y fuerza que la idea de la autora requería para ellas.

En 1964, después de dejar la compañía, fundó el Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara, en donde aplicó algunas de las herramientas que aprendió, pero además inició la experimentación propia de ejercicios que se fundamentaban en las técnicas aprendidas, pero que se enfocaban en la integración de nuevos elementos basándose en herramientas de otras categorías dancísticas.

Después de varios años y la creación de obras coreográficas originales, fue invitado a dirigir el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, donde se encontró con una situación peculiar, pues la energía de los integrantes de esta agrupación le invitaba a entregarse a su nueva misión; sin embargo, la formación corporal y entrenamiento, distaba de lo que él había experimentado con la maestra Amalia y de lo que había logrado con la compañía de Guadalajara.

Decidido a quedarse a trabajar con la agrupación, también inició de forma sistemática la elaboración de ejercicios que pudieran apoyar su habilitación técnica-corporal pues la proyección escénica expresiva ya era parte del sello de los jóvenes, lo que debía aprovechar y complementar para lograr la calidad escénica que visualizaba para su trabajo.

El desarrollo de este sistema se dio de manera paulatina, con los años, en el laboratorio que la misma compañía otorgaba durante los ensayos. La for-

mación en las artes visuales, la experiencia dancística y el conocimiento del escenario, así como de diversas manifestaciones dancísticas nacionales e internacionales, hicieron que los ejercicios se fueran construyendo con características únicas que la técnica de la danza folclórica mexicana académica no tenía para ese momento y que aplicó directamente en la formación de sus bailarines.

Solo con la intención de que más adelante se comprendan las características de las que se hablan, abriremos un paréntesis y diremos que la situación técnica de la danza folclórica académica en México, en este momento caminaba con la intención de consolidar una metodología que pudiera aplicarse de forma general en el mundo académico de esta categoría dancística, a partir de las escuelas profesionales de danza, sin embargo, la riqueza del repertorio en cada región cultural y la diversidad de formas para desarrollarlo en el aula, produjeron un sin fin de mecanismos, nomenclaturas y métodos que cada profesor solucionó bajo su propia experiencia.

Una de las características que en este momento podría señalarse es que la solución metodológica que se generalizó para la enseñanza de la gran cantidad de material folclórico dancístico se hizo bajo un concepto del cuerpo segmentado. Es decir que si bien la manifestación coreográfica y performativa incluye en la mayoría de las manifestaciones tradicionales, todo el cuerpo, para su enseñanza se segmentaron las partes, dando prioridad al tren inferior, de ahí que se trabajaran los pasos, pisadas y zapateados en primera instancia y posteriormente al tren superior en el caso del empleo de faldas para el floreo de estas o elementos complementarios de la música o parafernalia como sonajas, palos, arcos, espadas, machetes, entre otros.

Estamos hablando de los años sesenta a los noventa aproximadamente del siglo xx, en donde la danza folclórica escénica mexicana se desarrolló de forma paralela a la situación que vivía la compañía de Amalia Hernández, en donde, al no ser parte de la oferta educativa profesional, tuvo la oportunidad de desarrollar su propio sistema educativo y formativo tanto para su compañía como para su naciente escuela, de donde formó parte el maestro Rafael Zamarripa y en donde aprendió dicho sistema. Por ahora cerraremos el paréntesis, retomaremos la información más adelante y regresaremos al proceso que se vivía de forma particular en la Universidad de Colima.

La técnica RaZa dentro de la Licenciatura en Danza Escénica

La preocupación de las autoridades universitarias, así como del maestro Rafael Zamarripa Castañeda, ya como director del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, acerca del futuro de los integrantes se hizo presente. Ellos entonces sabían bailar y tenían dominio de la técnica, pero no había manera de acreditar sus conocimientos y capacidades, así que surgió el proyecto de estudios profesionales y dio inicio la escolarización del actual Departamento de Danza, perteneciente al Instituto Universitario de Bellas Artes. Ciertamente es también que, como se mencionó anteriormente, dicha agrupación había fungido como un semillero formativo, desarrollador de procesos de investigación, de creación y por supuesto artísticos, haciendo con esto que de manera genuina se asentara una filosofía que caracterizaría significativamente todo un legado en la cual se concibe que un bailarín debe ser integral, es decir, que debe tener una formación y entrenamiento que le permita interpretar cualquier papel que se le presente para la puesta en escena.

Gracias a la visión de Zamarripa, la Licenciatura en Danza Escénica de la Universidad de Colima se fundó en 1997 y se implementó tomando en cuenta dos cosas sumamente trascendentales, el eje de la creatividad, motor primordial de todo el programa de estudios, y la convicción de creer que los profesionales de la danza necesitaban una formación integral, esto querría decir que estaba proponiendo una escuela pionera en donde los estudiantes tendrían la oportunidad de formarse con diversas técnicas, lo que en aquel entonces conformó la triada de ballet, danza contemporánea y danza folclórica. Para este momento no existía una escuela con estas características, pues aún se promovían los programas que especializaban al estudiantado en una sola técnica dancística.

El maestro Zamarripa, impregnado de aquello que se comentaba al inicio con la corriente expresionista, confiaba en que la técnica debía estar al servicio del proceso creativo y la necesidad expresiva y no a la inversa.

Este programa se adelantó un par de décadas a la época en la que el bailarín es quien obliga a la danza a actualizarse, a buscar nuevas formas, a enriquecer los sistemas, los procedimientos, las formas de entrenamiento, para que de este modo logren adquirir un mayor rango de acción y reacción y no en sí su manifestación artística.

Podemos decir que el maestro Zamarripa pertenece a la corriente innovadora de este arte desde sus inicios, pues se formó en ella y la concibe aún dentro de la danza folclórica, la que, desde otra perspectiva y en la época en la que el maestro inició su formación escénica, por alguna tergiversación del concepto de lo folclórico, se pensaba inamovible.²

Así pues, el maestro, su equipo docente y estudiantado se forman bajo la filosofía de la creación, pero también de la diferencia en las necesidades creativas y expresivas y, por ende, de la diversidad de los procesos; es decir, al igual que el hombre, la danza también evoluciona y los recursos formativos y técnicos son parte de esta realidad. De tal modo que podemos cerciorarnos de ello a través de métodos ya diseñados como el Graham, Limón, Horton, Release, etc., y así una enorme lista donde las capacidades del ser humano reflejan los procesos y las exigencias para revalorizar la expresión de la danza.

Ahora bien, RaZa no estuvo de manera formal dentro del currículo del programa de la licenciatura desde sus inicios, durante la primera década de este programa educativo, los elementos establecidos como las primeras células de la técnica, se incorporaron de forma orgánica a las clases de la asignatura de Danza Folclórica Mexicana formando parte del inicio de la clase, esto es en el calentamiento y habilitamiento técnico, independientemente del repertorio específico que se fuera a trabajar en cada semestre.

Aunque en esta primera fase académica el maestro no tenía una participación directa, los docentes consideraron la importancia y valor de lo que estaba ocurriendo con ella, tanto por los evidentes resultados con los bailarines de la compañía como por la práctica personal y las bondades que desde la experiencia les otorgaba.

Poco a poco esta parte de la clase tomaba importancia y el desarrollo de la técnica se iba consolidando dentro del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, donde el maestro Zamarripa tenía participación docente directa, acompañado de colaboradores que le apoyaban en el desempeño y desarrollo de cada ejercicio.

Las clases con la agrupación se convirtieron en el momento creativo para el desarrollo de este sistema y cada año se consolidaron ejercicios que fueron formando la base de un lenguaje nuevo, entonces conocido como «los ejercicios del maestro» o «la clase de técnica de zapateado de Rafael Zamarripa», por

2 Consúltense Jakobson, Román (1973) «El folklore como forma específica de creación».

lo que surgió la necesidad de nombrarla de otro modo; entonces la abreviaron como RaZa, por las letras iniciales del nombre de su creador.

Los años posteriores comenzaron a dar un reflejo de los estudiantes quienes la recibieron de forma positiva, al grado de que liderados por el maestro Zamarripa, año con año en Muestras Escénicas, se llevaba a cabo un gran montaje con la totalidad de los estudiantes del programa, en donde las primeras exploraciones, consideraban una muestra técnica de los elementos y secuencias fundamentales, sin embargo, como parte de la naturaleza creativa del maestro continuaron las exploraciones y se comenzaron a visualizar los primeros procesos creativos a partir de esta técnica. Es así que, apoyado por el claustro de profesores, RaZa comienza a incorporarse en los cuerpos, pero también en las mentes creativas.

No es sino hasta el año 2017 que tras la reestructuración del programa de estudios de Licenciatura en Danza Escénica de la Universidad de Colima, avallada por el Consejo para la Acreditación de la Educación Superior de las Artes (CAESA), se logra incorporar la asignatura de técnica RaZa, a través de cuatro semestres obligatorios de formación seriada y dos como materias optativas, una con perfil hacia la didáctica de su enseñanza y otra para el desarrollo de procesos creativos a partir de la misma.

El surgimiento, su conformación y hasta su consolidación dieron oportunidad de configurar su sistematización, a través de la cual se encausó una metodología para su transmisión. Dicha metodología se ha podido desarrollar a partir del dominio que su creador y sus colaboradores más cercanos han podido lograr, tomando en cuenta su propia investigación y aplicación. Todo sistema requiere de formas identificables para poder evaluar los avances en el dominio del tema en cuestión en un tiempo determinado.

Estamos hablando de una técnica que, como tal, es formativa y de entrenamiento físico, en este caso diseñada para coadyuvar en el aprendizaje de la danza folclórica mexicana, en la que el zapateado requiere especial atención. Sin embargo, ha sido digno de análisis el hecho de que en su casa cuna, la técnica RaZa, tenga un desarrollo más allá de la misión que toda técnica aporta, pues, por un lado, en sí misma es un reto para el estudiantado por la integración que hace del tiempo, el espacio y la dinámica, y, por otro, hay una exploración particular como lenguaje.

Es así como, a través de este sistema, se mantiene latente la búsqueda de la expresividad total del cuerpo, un desarrollo integral que le permite a cada

estudiante o creador escénico adueñarse de su propia manifestación dancística, además de brindarle un soporte escénico que aporta a su desempeño mayor seguridad y certeza.

Dentro de la Licenciatura en Danza Escénica de la Universidad de Colima, donde este patrimonio se preserva y desarrolla, existe un genuino sentido identitario a partir de la técnica RaZa. Su creador sentó las bases, diseñó las estructuras, pasos, pisadas, zapateados y secuencias, pero también trazó muy claramente la posibilidad creativa, misma que inició con muestras técnicas en las que se vinculan otras corrientes dancísticas en la búsqueda de cubrir una necesidad expresiva.

Figura 9. Segunda posición natural de brazos.



Fuente: Rafael Zamarripa Castañeda (2008).

Algunos elementos fundamentales de la técnica RaZa y su aplicación en la licenciatura

Hoy esta técnica se vale de códigos propios, tal como si fueran sílabas que se fusionan para construir palabras; a su vez, esas palabras forman frases y estas se unirán armónicamente para presentar el texto completo, hilvanado con los mismos principios de un lenguaje. Esta planeación progresiva no puede ser más que una metodología, y RaZa se desarrolla y se articula como si fuera una oración que adquiere sentido a partir de la vinculación de dichos códigos.

Para comprender un poco mejor el sistema, explicaremos que las partes del pie se desglosan por su anatomía en punta, metatarso, talón o tacón y planta, pero también por el sonido que se produce con cada una de ellas con el zapato o zapatilla específico para esta categoría dancística: tuc, ti, ca o co (de-

pendiendo de cómo se ejecute el movimiento) y pa, respectivamente, es decir la técnica se basa en la articulación de las diversas partes del cuerpo, pero específicamente para los pies se vinculan con la producción de un sonido determinado que resulta de un movimiento con características particulares.

Por poner un ejemplo: la asociación «ti-ca» corresponde al sonido emitido por la articulación del movimiento del metatarso y el tacón de un solo pie, de tal forma que el sonido da el nombre al tipo de movimiento que se espera. De este modo, el sonido que es producido al ejecutar el ejercicio estimula al bailarín a que sea ese y no otro el que debe producir con los pies. En consecuencia, a la vez que se está enseñando la coordinación, fuerza, dinámica, resistencia y espacialidad, también se va aprendiendo a controlar el sonido del zapateado o lo que se conoce como «pulir» o «matizar» el zapateado.

Otra de las características fundamentales y que marca una diferencia importante con otras metodologías de la enseñanza de la técnica para la danza folclórica mexicana es que, desde el calentamiento del cuerpo y durante el de-

Figura 10. Clase de Técnica RaZa en diagonal, LDE.



Fuente: Fotografía de Edgar Valdivia (2018). Acervo personal Perla Damara Cruz Reyes.

sarrollo de una clase regular, se incorporan las diversas partes de este de forma simultánea, lo que ayuda a comprender que, para la ejecución de esta categoría dancística, es importante el trabajo del cuerpo de forma integral y no segmentado. Parecería una condición obvia de la danza; sin embargo, para su enseñanza, normalmente esta situación no sucede y se enfatiza únicamente el tren inferior en la mayoría de los ejercicios.

Por otra parte, la estructura y desarrollo de los ejercicios durante clases se ha diseñado para emplear diversos elementos espaciales y secuencias que motivan a que el estudiantado tenga una concentración en su propio desempeño y no siga a quien tiene enfrente o a lado, pero que a la vez comprenda el trabajo colectivo y la importancia de su rol para con los demás.

Todos estos elementos y muchos más impulsaron la incorporación de la técnica RaZa en el currículo de la Licenciatura en Danza Escénica, bajo el entendido de que, además, hoy forma parte de un legado que es particular de este programa educativo, que es importante salvaguardar y darle continuidad desde casa, pues ya se imparte también en otros currículos e incluso es compartido por particulares que, al no tener claridad en los elementos que la conforman, la tergiversan.

Gracias a la conciencia sobre su valor, se pudieron desarrollar los programas sintéticos y analíticos de cada una de las asignaturas de técnica RaZa en la licenciatura, tomando en cuenta que la formación y entrenamiento es progresivo; se inicia con los ejercicios más sencillos que ayuden a la preparación del cuerpo, pasando por distintas partes y poco a poco va incrementándose el grado de dificultad, hasta llegar al punto de máxima expresión en una clase de esta técnica, «la diagonal».

La estructura que propone en relación a los contenidos son: precalentamiento, calentamiento o preparación específica, barra, diagonales y centro, que corresponden al uso de los diversos espacios del salón, y los contenidos dentro de su sistema se agrupan de la siguiente manera: movimientos y sonidos básicos, braceos, pisadas básicas, combinaciones básicas, secuencias regulares, variaciones, estas últimas con uso significativo y completo del espacio y las dinámicas de grupo.

Mientras se adoctrina al cuerpo, la mente hace lo propio también en sus procesos de reflexión, se refuerza la idea de que la inclusión de técnicas de danza contemporánea y de zapateado han propiciado el crecimiento en el lenguaje corporal de los bailarines de danza folclórica, con ello conocen su cuerpo y sus

Figura 11. Clase de Técnica RaZa en la barra, LDE.



Fotografía de Edgar Valdivia (2018). Acervo personal Perla Damara Cruz Reyes.

capacidades, las desarrollan y logran una mayor proyección en su desempeño escénico y en su calidad de vida como profesionales, recordando que toda presentación dancística consiste en cuerpos humanos capacitados para bailar, dueños de sus habilidades y sus objetivos, que se expresan por medio de un lenguaje dancístico definido y que a la par que ofrecen su danza la van construyendo al vivirla.

El lenguaje que adquiere un bailarín a través de su formación y entrenamiento, inevitablemente se ve reflejado en el escenario, es como agregar nuevas palabras al vocabulario, ya que estas poco a poco se van incluyendo en la manera de expresarse; conforme sea la preparación será el resultado que logre verse, y el artista forzosamente requiere de ese espacio-tiempo al que Zamarripa llama taller, que no es más que las horas que se dedican a prepararse, para ejercitar el oficio «...la preparación te lleva al oficio, y no puede haber artistas sin oficio» (Zamarripa, 2011).

La diversidad de secuencias que se constituyen a partir de elementos básicos, las formas, diseños, pasos, variaciones, células, etc., ha dado pie a descubrir una técnica, sí, pero también con ello se ha evidenciado un lenguaje auténtico de la danza, que surgió de la necesidad de un artista para ver nacer a otros artistas. Aprender la técnica RaZa te obliga también a desaprenderla para poderla manipular a conciencia, con creatividad y con decisión, respetando sus principios, sus fundamentos, su origen y la razón que la hace ser. El proceso formativo en la Licenciatura en Danza Escénica es una oportunidad para vivirla desde diferentes aristas, en su aplicación técnica, en su proceso de formación, en su entrenamiento y, por supuesto, en la exploración creativa.

La Universidad de Colima, su Departamento de Danza del Instituto Universitario de Bellas Artes, su Ballet Folklórico y particularmente su programa de licenciatura, vio el surgimiento, desarrollo y consolidación de lo que hoy conforma un legado genuino e identitario para el campo de la danza en México. Su creador sentó las bases, diseñó las estructuras, pero también trazó muy claramente la posibilidad creativa con muestras técnicas en las que se vinculan otras corrientes dancísticas en la búsqueda de cubrir una necesidad expresiva integrando a estudiantes de todos los semestres, lo que evidenció que, a partir de los elementos fundamentales de este sistema, se hace posible la integración transversal.

Desde los primeros semestres del programa educativo, dentro de la asignatura de Técnica RaZa se inician ejercicios de exploración a partir de los elementos básicos de la misma, es decir, a la par que los estudiantes se adentran en la tarea de la apropiación y habilitación práctica, encuentran la posibilidad de expresar sus propias propuestas creativas a través de este lenguaje.

Los elementos que la conforman, desde la filosofía de trabajo hasta el reto que representa su aprendizaje y ejecución, con todo lo que la hace nombrarse técnica, generan una energía creciente en el momento en el que se ejecuta, de ahí que el propio estudiantado normalmente se compromete y busca en ella un motivo para expresar ideas y hablar en colectivo.

Se han llevado a escena diferentes posibilidades, fusiones de corrientes dancísticas, de estilos, de géneros, con acompañamientos musicales desde lo más formal como *Carmina Burana* hasta temas de la música popular como de *Juan Gabriel*, pero también algunas veces se han dado a la tarea de diseñar su propio ambiente sonoro y tener música en vivo, lo que agrega un extra al desarrollo del proceso de enseñanza- aprendizaje en lo técnico y lo creativo.

La técnica RaZa ha permitido, dentro de la licenciatura, la creación de distintos trabajos en los que convergen ideas, momentos, energía, aspiraciones, ilusiones y admiraciones que los jóvenes tienen hacia momentos, elementos, culturas o personas. El trabajo colectivo genera en los jóvenes la posibilidad de intercambiar ideas, de construir y de observar que el proceso puede ser único y productivo.

El punto en el que se condensa y sintetiza todo ese trabajo articulatorio es el acto creativo; es el instante en que da comienzo la creación (es el instante de inspiración, dirían algunos) y, al mismo tiempo, el punto de partida y un resultado. El acto creativo es el momento deleble en que da inicio el trabajo, pero es también una síntesis, una construcción, una búsqueda, un acontecimiento, un acto fundador y una secuela. Punto de condensación que hace visible toda la experiencia creativa que hay detrás de una obra destinada a cobrar vida. (Pérez, 2016)

Cada año se exponen en las Muestras Escénicas diversos trabajos que los estudiantes realizan. Elaboran las secuencias de movimiento, los trazos en el espacio y lo visten con aquello que sintetiza el concepto. Es un estímulo a la creación que facilita el proceso, pues el punto de partida son las secuencias básicas de la técnica. El límite es el tiempo y todo ello coadyuva al sentido de pertenencia. Más allá de saberse dentro de una misma institución o dentro de la misma carrera, la creación de estos trabajos, específicamente de la técnica RaZa, genera identidad en nuestros estudiantes.

En cada trabajo la técnica cobra vida; como bien lo comenta Pérez anteriormente, el ensayo y la conciencia de lograr un ejercicio coreográfico digno envuelven la práctica y al cuerpo que se impregna de ella.

La técnica se apodera del cuerpo y el cuerpo de la técnica. En ese sentido podríamos decir que:

No cabe duda de que el movimiento es parte fundamental en la construcción del cuerpo puesto que forma parte de lo que lo hace estar vivo a la vez que constitutivo de su expresión; en este sentido, todo movimiento es significativo o, por lo menos, hace sentido; sin embargo, habrá que plantear en qué consiste el movimiento y cómo es que hace sentido o es significativo —aunque no todos los movimientos son del mismo tipo; por ende, su sentido o significación se produce de distintas maneras— hasta llegar al momento en el que una serie de mo-

vimientos se torna gestualidad o puede crear un discurso complejo como una danza. (Guzmán, 2016, págs. 125-126)

Dentro de los principios que el maestro Zamarripa ha sentado en la licenciatura en Danza Escénica para que un proceso creativo sea confiable y se logre una obra artística que realmente cumpla con la necesidad expresiva, así como que posibilite la apropiación de la técnica y la calidad interpretativa, se encuentran:

1. Investigación profunda
2. Pertinencia
3. Factibilidad
4. Claridad en el lenguaje
5. Digna representación

Si bien no profundizaremos en cada uno, resulta evidente la aportación que cada aspecto otorga a la obra. Cuando se habla de investigación profunda, se piensa en los elementos básicos conceptuales y epistemológicos que la obra requiere para ser comprendida, no por el espectador, sino por el mismo agente creativo. Mientras más claridad se tenga de lo que se quiere expresar, más fácilmente se realizará la obra y se tendrán los elementos técnicos e interpretativos para lograrla.

En el segundo aspecto tenemos la pertinencia, que, si bien dentro del arte es un concepto cuestionable, el maestro la sugiere como parte del proceso formativo en el que el estudiantado deberá cuestionarse sobre si en ese momento su obra es oportuna o no y, a partir de ello, tomar la decisión de seguir o modificar la idea sin negar la necesidad expresiva, sino canalizarla desde otro enfoque.

La factibilidad responde a la posibilidad de desarrollar la obra tal y como se tiene conceptualizada, esto es, que se tengan los elementos para poder desarrollarla en el momento en el que se está planeando llevarla a cabo; o de otra forma se quedará únicamente en idea y no se llegará a materializar.

La claridad en el lenguaje incorpora la técnica; es aquí donde RaZa forma parte de una de las posibilidades o herramientas a través de las cuales se desarrollará el lenguaje para externar el mensaje o lo que se conoce como necesidad creativa.

La digna representación nuevamente se liga a la técnica, pero también donde cabe la posibilidad de despojarse de ella, partiendo de los fundamentos que se hayan trabajado anteriormente para lograr una calidad interpretativa acorde a la necesidad, al respeto tanto a la obra como al creador y al público. En este aspecto es importante considerar que dar solución a cada fundamento requiere tiempo.

Conforme la experiencia y la práctica avanza en los semestres que se cursan de manera obligatoria u optativa, los estudiantes cobran confianza y se atreven, proponen, logran el conocimiento y comprensión necesario para una vez aprendido poder desprenderse de la técnica, manipularla de manera particular y a conveniencia de sus diferentes necesidades, y entonces se ve surgir un concepto al que hemos nombrado *contra-técnica* y que viene a englobar todo el proceso antes mencionado pero con la posibilidad de trabajar en el mismo cuerpo técnica y no técnica.

Procuraremos explicar. Nos resulta interesante observar en cada trabajo esa posibilidad creativa de la que hemos hablado a partir de la técnica RaZa, la apropiación de ella por el cuerpo y el sentido de pertenencia que esta genera en cada generación. Sin embargo, en el último trabajo presentado en las Muestras Escénicas 2024, observamos que el 2.º semestre logró, sin darse cuenta, un fenómeno interesante, mediante el cual sucedió el despojo de la técnica y, a la vez, mediante el mismo cuerpo, su ejecución.

En la intención de interpretar bajo la temática de «Las momias de Guajalajara» a estos personajes inertes, el tren inferior del cuerpo mantuvo los elementos técnicos que posibilitan identificar cada pisada, cada secuencia básica y su diseño en el espacio, sin embargo, el tren superior logró despojarse de forma simultánea durante todo el ejercicio coreográfico, cada cuerpo apropiado y despojado de la técnica de forma paralela, una situación que no se había dado antes y que pone a la vista un precedente interesante. Es a este fenómeno que hemos llamado *contra-técnica*. No con la intención de negarla, sino de observar desde el sistema de los opuestos su simultaneidad en el mismo concepto y en el mismo cuerpo.

Lo importante es que los mismos elementos que conforman la técnica RaZa permitieron al estudiantado el dominio y apropiación de esta en un segmento de su cuerpo, y a la vez eliminarlos de otro segmento, no por el olvido, sino por la capacidad que han desarrollado sobre el control del cuerpo y el movimiento a partir del aprendizaje de esta.

En realidad, los alcances que ha tenido RaZa, no solamente a nivel nacional, sino en el extranjero, no son tan recientes como podría parecer. Aun antes de consolidarse dentro del programa educativo en la Universidad de Colima, de manera paulatina se ha aceptado e incluido en muchos otros programas, grupos y compañías, como se mencionó anteriormente. De manera oficial, la Universidad Autónoma de Baja California, a iniciativa del profesor Raúl Valdovinos García, para su programa educativo de la Licenciatura en Danza de la Facultad de Artes, incorporó una asignatura optativa de técnica RaZa en el año 2010, lo que favoreció la credibilidad en el medio académico de la danza en México. Hoy en día, otros espacios formativos de la danza más allá de nuestras fronteras trabajan para su incorporación.

A manera de conclusión

La técnica RaZa es una herramienta que dota a los bailarines de los elementos para desarrollar habilidades tanto del zapateado como del cuerpo y sus posibilidades expresivas, a partir de la coordinación, ritmo, espacialidad, fuerza, dinámica, equilibrio, entre otras cualidades, que posibilitan el control del cuerpo y la confianza en la ejecución para lograr claridad en el lenguaje corporal. De ahí que el estudiantado de la Licenciatura en Danza Escénica que cursa las asignaturas seriadas de Técnica RaZa del I al IV adquiera los principios básicos para desarrollar el cuerpo, pero también la mente, pues forma parte de la filosofía de trabajo de su creador, el maestro Rafel Zamarripa Castañeda.

Sabemos que el desarrollo de la técnica y los procesos creativos seguirá su curso y formará parte de nuevas generaciones, posibilitando su apropiación en el cuerpo, la expresividad y el desarrollo de un lenguaje que cubra su necesidad comunicativa.

La evolución genuina de este sistema de formación y entrenamiento en pro de la danza folclórica mexicana que se dio en el marco del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, tuvo eco dentro de las diversas áreas de desarrollo de la danza del Instituto Universitario de Bellas Artes, y este eco traspasó los muros universitarios y está forjando nuevas propuestas a partir de sus códigos.

Sin duda, la Licenciatura en Danza Escénica seguirá siendo el nicho de desarrollo y evolución del lenguaje de la técnica RaZa, así como el lugar en el que se le salvaguarde como el legado que el maestro Zamarripa ha dejado no

solo a la comunidad dancística de Colima, sino de la danza folclórica mexicana, en el país y más allá de sus fronteras.

Referencias

- Behr, S. (2000). *Expresionismo*. Ediciones Encuentro.
- Cruz Reyes, P. (2012). *La técnica RaZa como entrenamiento para los bailarines del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, México* [Tesis de maestría inédita]. Instituto Superior de Arte.
- Cruz Reyes, P. D., & Rendón Garduño, I. (2019). La investigación como elemento fundamental del proceso creativo. *Estudios sobre Arte Actual*, (7).
- Dallal, A. (2008). *El Ballet Folklórico de la Universidad de Colima*. Universidad de Colima.
- Guzmán, A. (2016). *Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto*. Secretaría de Cultura; Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Jakobson, R. (1973). El folklóre como forma específica de creación. En *Ensayos de poética*. Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Cortés, F. (2016). *El acto creativo. Raíces de la acción creadora*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Universidad de Colima. (2017). *Documento curricular. Licenciatura en Danza Escénica*.
- Zamarripa, R. (2002). Entrevista realizada por I. Rendón Garduño [Comunicación personal]. Departamento de Danza, Universidad de Colima.
- Zamarripa, R. (2008). *Manual de técnica de zapateado "RaZa" en apoyo a la danza tradicional mexicana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Zamarripa, R. (2011). Entrevista realizada por P. D. Cruz Reyes [Comunicación personal]. Departamento de Danza, Universidad de Colima.



Tercera parte:
Investigación y producción de arte
desde la inter y transdisciplina





Futuros (im)posibles. Posibilidades oníricas y políticas para construir un nuevo «nosotrxs»

Natalia Calderón García
E. Eréndira Gómez Espinosa
Zaira Eréndira Espíritu Contreras¹

El objetivo de este capítulo es compartir la experiencia colectiva desarrollada a lo largo de nueve meses, entre 2023 y 2024, en el Seminario Permanente de Investigación Artística (SPIA) de la Universidad Veracruzana. Nuestro propósito es dar cuenta de las exploraciones, prácticas artísticas y hallazgos que, desde una perspectiva de las *narrativas especulativas*, como las denomina Donna Haraway, nos condujeron a preguntarnos qué podemos soñar como ensayo común de otros futuros (im)posibles.

El concepto de «narrativas especulativas» en el pensamiento de Donna Haraway hace referencia a relatos que, mediante la imaginación y la especulación, posibilitan la exploración de futuros alternativos y realidades distintas a las que dictan los sistemas hegemónicos, como el capitalismo y el antropocentrismo. Estas historias no pretenden predecir el futuro dentro de una ló-

gica lineal y progresista; más bien, buscan plantear interrogantes y fomentar reflexiones sobre maneras de habitar el mundo desde perspectivas cíclicas, promoviendo relaciones más equitativas y sostenibles, y propiciando la coexistencia entre humanos y entidades *másquehumanxs*.

Trasladar este gesto especulativo al terreno de la práctica implica un desplazamiento cuidadoso, pues no se trata únicamente de imaginar otros mundos, sino de ensayar modos concretos de relación, creación e investigación que sostengan esos imaginarios. En este sentido, aplicar el enfoque posthumano en las prácticas artísticas constituye un reto complejo. Este paradigma nos invita a desmontar las formas tradicionales de actuar, imaginar y crear, proponiendo alternativas que replanteen nuestra relación con el mundo. Para quienes cuestionan los modelos investigativos convencionales, el posthumanismo podría ofrecer una perspectiva que permite abordar problemáticas derivadas tanto de los avances tecnológicos como de las transformaciones ecológicas, sin reinstalar la centralidad humana como medida de lo viviente. Las dicotomías cartesianas que separan lo humano de la naturaleza complican nuestra comprensión de las crisis contemporáneas, lo que subraya la necesidad de replantear tanto los problemas como las posibles soluciones desde un enfoque más dinámico, relacional y multiespecie.

Sin embargo, este mismo campo también ha requerido revisiones críticas desde su interior, precisamente para evitar nuevas formas de abstracción o trascendencia desancladas de lo material y lo situado. Es en este punto donde el pensamiento de Donna Haraway introduce un giro decisivo para el entendimiento académico. Tras un extenso recorrido teórico vinculado al posthumanismo, la autora marca una toma de posición explícita que radicaliza y, a la vez, reorienta su pensamiento. En contextos de crisis, señala, es frecuente abordar los problemas con el objetivo de asegurar futuros controlados, simplificando el presente y el pasado para garantizar un porvenir estable y predecible. Frente a esta lógica, Haraway propone una ética distinta: *seguir con el problema*, lo que implica habitar plenamente el presente, asumir su complejidad y resistir la tentación de proyectar soluciones totalizantes o futuros prediseñados.

Desde esta postura, Haraway afirma contundente: «Soy una compostista, no posthumanista: todos somos compost, no posthumanos» (Haraway, 2019, p. 157). Esta imagen desplaza tanto la fantasía transhumanista de un sujeto optimizado o aumentado tecnológicamente como aquellas versiones del posthumanismo que celebran la superación de las limitaciones biológicas. En su lugar,

propone una comprensión terrestre, humilde y situada de la existencia: somos materia en procesos continuos de descomposición y recomposición. Con esta formulación, enfatiza la co-constitución material: estamos hechos de y con otros, la muerte entendida como transformación generativa y no como final, la mezcla irreversible entre especies y el *devenir-con* como condición ontológica. No existe aquí un ser individual, autónomo o autosuficiente, sino entramados de transformación mutua entre seres interdependientes, donde vivir implica siempre hacerlo en relación, en contaminación y en cohabitación.

Del mismo modo, prefiere hablar de «posthumanidades», un campo que descentra lo humano, pero sin borrar su responsabilidad ética y relacional de los tiempos que habitamos. Deja claro que no quiere posicionarse como una «teórica del posthumanismo», sino como alguien que trabaja en las humanidades en un momento posthumanista, donde las fronteras humano/*másquehumanx* ya no son sostenibles. No es un rechazo al posthumanismo, sino un desplazamiento hacia enfoques más situados y relacionales. Esta perspectiva invita a reconsiderar nuestras respuestas ante los desafíos ambientales, sociales y tecnológicos, desarrollando prácticas que eviten prácticas preestablecidas. Así, surge la necesidad de preguntarnos cómo podemos «permanecer con el problema» al diseñar enfoques pedagógicos y de investigación artística que enfrenten los cambios digitales y ecológicos, y valoren espacios reflexivos. Desde esta urgencia, se abre un horizonte de nuevas afectividades que nos permita habitar preguntas transformadoras. Este horizonte no se construye de manera inmediata ni lineal: requiere procesos de consolidación, formas de ensayar, reactivar, narrar y afinar nuestras rutas colectivas. En este sentido, los procesos ecológicos y neurobiológicos de los seres *másquehumanxs* no aparecen como metáforas externas, sino como territorios de aprendizaje que ofrecen claves sobre cómo ensayar juntos otros modos de orientación en contextos de incertidumbre.

En diálogo con estas búsquedas, la neurociencia contemporánea ha documentado que algunas aves migratorias presentan formas de descanso y sueño en pleno vuelo. Estos estados, que no interrumpen el desplazamiento, sino que lo sostienen, han sido interpretados como formas de simulación neurobiológica del desplazamiento, donde el sueño no interrumpe la ruta, la afina. Este fenómeno resuena con lo que Sidarta Ribeiro (2021) ha descrito como una función central del sueño: la capacidad de proyectar futuros posibles a partir de la experiencia vivida, no como predicción, sino como simulación adaptativa.

En este sentido, ciertas aves migratorias como las fragatas han desarrollado una capacidad extraordinaria: durante sus periodos de descanso en pleno vuelo, activan patrones cerebrales asociados al propio acto de volar. Estas activaciones funcionan como ensayos internos de la ruta migratoria y, en algunas especies, estos ensayos se articulan con formas especializadas de descanso, como el sueño unihemisférico, en el que un hemisferio cerebral duerme mientras el otro permanece en estado de alerta. En este sentido, desplazamiento, así, no se opone al reposo, sino que se sostiene gracias a él.

En el Seminario Permanente de Investigación Artística nos propusimos tejer lo íntimo y lo político no como esferas separadas, sino como dimensiones inseparables de los procesos de creación colectiva. Tomamos como guía este horizonte neuroafectivo, inspirado en las formas de desplazamiento y descanso de estas aves migratorias, para ensayar modos de atención situados, capaces de sostener el movimiento sin exigir resolución inmediata.

En este marco, comenzamos a explorar un campo de posibilidades donde se entrelazan los procesos neurobiológicos, la manera en que nuestros cerebros procesan, consolidan y reactivan la experiencia con las dimensiones afectivas que nos orientan en el mundo: emociones, deseos, vínculos y disposiciones hacia otros cuerpos y territorios. Hablamos de horizonte porque no se trata de un modelo ni de un punto fijo, sino de un límite móvil de orientación, que se ajusta, se afina y se expande a través de la experiencia compartida, del ensayo colectivo y de la permanencia en preguntas que no buscan un término.

Así como las aves consolidan sus mapas espaciales y su motivación migratoria mediante estas dinámicas oníricas, literalmente soñando el vuelo mientras vuelan, exploramos cómo los sueños colectivos pueden operar como una reactivación compartida de experiencias. Esta reactivación afinó nuestra sensibilidad, recorrió nuestros trayectos simbólicos y moduló la disposición afectiva hacia lo que está por venir.

A estas prácticas de creación las nombramos dispositivos de ensoñación especulativa. En resonancia con los procesos neurobiológicos de las aves migratorias, nos permitieron delinear nuevos horizontes ontoepistemológicos, tanto micro como macro, que se apartan de las lógicas antropocéntricas, positivistas y competitivas. Como en las narrativas especulativas de Haraway, los sueños se vuelven aquí un territorio donde imaginar mundos *másquehumanos* y trazar futuros posibles, donde se abren posibilidades oníricas y materiales para la construcción de un nuevo «nosotrxs».

A través de reuniones quincenales, buscamos ensayar formas alternativas de habitar y coexistir en un mundo atravesado por múltiples crisis. Exploramos, imaginamos y resistimos frente a los sistemas que restringen nuestra capacidad de cohabitación, sosteniendo espacios de pensamiento y creación colectiva. Soñar juntas que volamos, como las aves que, incluso en su descanso, sueñan con migrar, se vuelve así un gesto neuroafectivo y político: una práctica corporeizada de preparación colectiva para otros modos de movimiento y de cuidado.

Entendemos la exploración de otros horizontes *ontoepistemológicos* a partir de la configuración de prácticas artísticas vivas que, en su propio proceso de construcción, nos permiten indagar no solo cómo producimos conocimiento, sino también cómo nos situamos en el mundo como seres sensibles, relacionales y creativos. En este sentido, el conocimiento no antecede a la práctica, sino que emerge con ella, a través de gestos, cuerpos, materiales, afectos y temporalidades compartidas.

En las prácticas artísticas que orquestamos, donde el proceso de creación colectiva fue central, estos horizontes se amplían, ya que el acto de crear en comunidad activa transformaciones recíprocas entre las personas, los entornos y los agentes *másquehumanos* involucrados. El arte se configura así como un espacio de intersección y fricción, donde las experiencias individuales y colectivas dialogan, se desestabilizan y se rearticulan continuamente.

Desde este marco, comenzaron a emerger preguntas que atraviesan transversalmente el proceso: ¿qué formas de conocimiento se activan cuando escuchamos antes de interpretar?, ¿qué sucede cuando el sonido y no la palabra organiza la experiencia?, ¿qué paisajes sonoros quedan anulados o silenciados en regímenes de producción que privilegian la eficiencia, la velocidad y la acumulación? La escucha atenta se volvió entonces una herramienta crítica para interrogar no solo los territorios acústicos, sino también las condiciones materiales y políticas que los configuran.

Asimismo, la aparición de prácticas oraculares dentro del proceso creativo abrió un campo de reflexión sobre el porvenir. Lejos de entender el oráculo como un dispositivo de predicción, lo abordamos como una tecnología especulativa de escucha y orientación, capaz de articular incertidumbre, deseo y memoria colectiva. También nos preguntamos: ¿qué futuros son posibles de imaginar cuando el presente está marcado por la precarización del trabajo creativo y reproductivo?, ¿qué formas de tiempo pueden ensayarse cuando

el descanso, el ocio y la reflexión se vuelven privilegios cada vez más escasos?, ¿qué saberes quedan excluidos cuando el valor del trabajo se mide únicamente en términos de productividad?

En este contexto, el proceso creativo se desplegó tanto como una exploración de múltiples ontologías como una práctica epistemológica en sí misma, donde el conocimiento se construye y se reconfigura a través de la colaboración, la interacción y el cuidado mutuo. Crear juntxs implicó también interrogar las condiciones bajo las cuales el arte, el pensamiento y la imaginación pueden sostenerse en medio de economías que precarizan los cuerpos y fragmentan los tiempos de vida.

Así, entendemos la colaboración y la co-construcción artística no solo como un método, sino como un acto dialógico y político: un modo de constituir mundo al mismo tiempo que nos constituimos en él, ensayando formas de relación, escucha y producción de sentido que resisten la lógica extractiva del presente y abren la posibilidad de otros modos de habitar, crear y cuidar lo común.

De esta manera, nos introducimos a una *ecopoética másquehumanx* para ensayar antiguas tecnologías de vuelo y formas más allá de lo humano que han ensayado diferentes formas de trabajo colectivo por millones de años. Encontrarnos en el camino la inestabilidad de un vuelo conjunto. Nos preguntamos, ¿cómo es que el lenguaje humano llegó a ser considerado más confiable que cualquier otra forma de comunicación? ¿Por qué se le atribuye agencia e historicidad al lenguaje y la cultura humana, mientras que las materialidades mínimas del canto de las aves, su vuelo o su sueño biológico son vistas como pasivas e inmutables o, en el mejor de los casos, como algo que solo puede cambiar gracias al lenguaje y la cultura humana? Este cuestionamiento surge de una crítica al dominio de la textualidad (y otras formas representacionistas) que, aunque han sido muy útiles para examinar las dinámicas de poder centradas en los humanos, a menudo terminan silenciando a las materialidades de una biodiversidad que posee el planeta que habitamos. En el pasado de la cultura occidental, se han tratado estas materialidades como si fueran simplemente objetos inscritos en el lenguaje, en lugar de reconocer su capacidad inherente de agencia. En nuestras reuniones nos permitimos desafiar la visión *humanocéntrica* que percibe a la materia como pasiva, al introducir la noción de performatividad, la cual se opone a la tendencia posmoderna de reducir todo al lenguaje y el discurso.

En este texto que estamos tejiendo, hablamos desde una voz común, *performática* y polifónica sobre lo desarrollado en las sesiones presenciales y virtuales del Seminario Permanente de Investigación Artística, SPIA. La dimensión performática, por su parte, convierte a estas prácticas en actos vivos y dinámicos, donde la creación ocurre en el aquí y el ahora, adaptándose a los contextos y a las relaciones que se generan en el momento. La performatividad y la voz común son herramientas para cuestionar jerarquías y estructuras preestablecidas, abriendo espacios para la experimentación, la diversidad y la co-creación, donde el proceso se prioriza tanto como el resultado final.

Las sesiones del SPIA nos llevaron a ensayar el ensamblaje de diferentes proyectos prácticos que se tejieron junto con nociones teóricas como la ficción especulativa, la indisciplina, el pensamiento en común y los saberes vivos. Compartir los procesos que condujeron a las propuestas desarrolladas dentro del SPIA nos permite reflexionar sobre los ejes que sirvieron de guía en este camino. Entre ellos, podemos mencionar: descolonizar el inconsciente, ecologías de saberes y su desjerarquización, afectar y dejarse afectar, inaugurar nuevos mundos con la palabra, la imaginación como herramienta política, el análisis de cómo el lenguaje moldea nuestra percepción del mundo y nuestra identidad cultural, y los lenguajes como medios para entender y relacionarnos con nuestro entorno.

La investigación artística y sus prácticas experimentales nos ofrecieron un espacio único para ensayar formas de descolonizar el inconsciente, actuando desde lo metafórico y la imaginación. A través de la práctica artística investigativa nos fue posible explorar y cuestionar algunas estructuras de poder, imaginarios colectivos y saberes dominantes que han moldeado nuestras formas de pensar y sentir. Desde las ecologías de saberes, estas prácticas nos invitaron a integrar múltiples formas de conocimiento, ancestral, científico, popular, intuitivo, creando un entorno donde los saberes coexisten sin jerarquías. En este sentido, los proyectos de investigación artística se convirtieron en laboratorios para desjerarquizar las formas de conocer, permitiendo que lo invisible, lo marginal y lo olvidado ocupen un lugar central en los procesos creativos.

Siguiendo la invitación de Suely Rolnik, practicamos con la creación de cinco proyectos de investigación artística las posibilidades de «imaginar colectivamente nuevas formas de resistir» (2019, p. 11). Estos proyectos fueron tomando vida a través de las sesiones de trabajo común e intercambio en las que fuimos descubriendo en colectivo aquello que nos afecta. A partir de la metá-

fora, construimos microacciones que abrieran pequeñas fisuras a través de las cuales, desde la imaginación, practicamos formas emancipatorias de relacionarnos con las estructuras hegemónicas.

Actos Sinérgicos

A partir de las sesiones quincenales compartidas por nueve meses en el SPIA, organizamos una presentación en la que compartimos públicamente los resultados, en La Otra, un lugar que conjuga cultura y pulque en el centro de Xalapa. La intención fue trabajar en un espacio de la vida cotidiana y no en un recinto artístico o académico. Presentamos cinco actos como muestra del trabajo colectivo:

1. Intentamos resistir al juicio desde el cuerpo y la voz con el proyecto *Tropieza tu lengua*, en el que creamos una canción, la interpretamos y reflexionamos desde una sonoridad acuerpada.
2. Articulamos un *Paisaje sonoro vivo* con la suma de escuchas colectivas que nos permitieron poner más atención a nuestro entorno y percibir las sonoridades de la diversidad biocultural e imaginar los sonidos del futuro.
3. Buscamos darle espacio al error, abrazar lo incompleto y la frustración con la creación del *Sindicato de Futurxs (im)posibles*.
4. El *Collage vivo* nos permitió ensayar otras formas de relacionarnos con lo conceptual, ligando ideas a través del azar y las imágenes.
5. Y desde el *Oráculo SPIA: magia colectiva* nos aproximamos a ideas y mensajes que, al dislocarse de su sentido original —nutridas por la mística que atraviesa a los oráculos—, nos colocan frente a otras maneras de acercarnos a los saberes y a nuestras intuiciones.

Tropieza tu lengua

Tropieza tu lengua se planteó como un primer gesto metodológico y epistemológico dentro del seminario, destinado a problematizar las condiciones desde las cuales producimos conocimiento, sentido y vínculo. Más que una práctica

Figura 12. Imagen de Actos Sinérgicos. Tropieza tu lengua



expresiva, este acto funcionó como un dispositivo de desestabilización del lenguaje académico y de sus regímenes de inteligibilidad, interrogando la centralidad del logos como fundamento exclusivo de verdad, coherencia y validación.

La pieza fue concebida por Natalia Calderón y Eréndira Gómez y fue cantada por sus autoras. La canción fue compuesta a partir de frases producidas colectivamente durante las sesiones. No con el objetivo de preservar su significado original, sino de someterlas a un proceso de fragmentación y recombinación mediante un mezclador de texto. Esta operación buscó suspender la sintaxis racional y la linealidad semántica propias del discurso humano normativo, produciendo una pérdida deliberada de sentido. Lejos de constituir un vacío, esta suspensión permitió desplazar el énfasis del significado hacia la materialidad del lenguaje: el sonido, el ritmo, la repetición, la intensidad y la vibración corporal.

A continuación presentamos la letra de la canción:

No hay tiempo

no hay tiempo
no hay tiempo para estar juntas

Afecta
afecta
afecta
afecta
afecta
afecta

afana
afecta
afana
afecta

Abanicarse

Usa una sola o
o
oooooooooooooooooooooooooooooooo
oooooooooooooooooooooooooooooooo

Usa una sola o
oo

Las provoca
un repensar
omm
omm

pensando
hhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh
pensando
hhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh

pensando

y regocíjate

Golpéalas las caderas
para tropezar

tropieza tu lengua
con nuestra lengua
escuchar

tropieza tu lengua
y luego
con tu lengua
has de escuchar

tropieza tu lengua
y con tu misma lengua
has de escuchar

Con tu lengua has de escuchar

golpéala
sí

golpea
tu lengua

¿qué nos dice el cómo?

Afecta
ja ja ja ja
ha ha ha

afecta
afecta
afecta

afecta el orden

afecta el orden

grrr

ra

grrr

ragrrr

ragrrr

grrr

ragrrr

ragrrr

ra

grrrrr

ra

Afecto

creación

sin presión

La pieza *Tropieza tu lengua* cuestiona el carácter antropocéntrico y jerárquico del lenguaje académico, históricamente vinculado a proyectos de ordenamiento, clasificación y control del mundo. Al abandonar momentáneamente la exigencia de claridad argumentativa, coherencia discursiva y productividad discursiva, la práctica habilitó un espacio donde el lenguaje dejó de operar como una herramienta de dominación para devenir un campo relacional y afectivo, abierto a la indeterminación. En este desplazamiento, *Tropieza tu lengua* propone otras maneras de escuchar, no centradas exclusivamente en la comprensión racional del significado, sino en la atención a las vibraciones, los ritmos, las resonancias y las afecciones que emergen cuando el sentido tropieza. Escuchar desde otros lugares implicó así una forma de descentrar al sujeto humano como medida única del sentido y abrir la escucha a modos de relación más que humanos, encarnados y situados.

Este gesto se inscribe en debates contemporáneos que critican el logocentrismo como una de las matrices centrales de producción de conocimiento moderno. En este marco, el sinsentido, el balbuceo y el tropiezo no son entendidos como fallas comunicativas, sino como estrategias críticas que permiten interrumpir los automatismos del pensamiento racionalizado y abrir la posibilidad de otras formas de conocer, sentir y relacionarse. El conocimiento deja así de concebirse como representación fiel del mundo y comienza a pensarse como un proceso situado, corporal y afectivo.

En el plano metodológico, *Tropieza tu lengua* operó como un ejercicio de desaprendizaje epistémico, orientado a erosionar las jerarquías implícitas que regulan quién puede hablar, cómo y desde dónde. Al no existir una voz central ni un significado que descifrar, la práctica promovió una forma de escucha no extractiva, basada en la atención compartida y la afección mutua. Esta reorganización de la escucha permitió ensayar modos de coordinación colectiva que no dependen de la comprensión inmediata, sino de la co-presencia y el ritmo.

Desde esta perspectiva, el tropiezo no fue únicamente lingüístico, sino también epistemológico. Al perder momentáneamente el suelo del sentido estable, experimentamos un desplazamiento desde modelos de conocimiento competitivos y acumulativos hacia formas de saber relacionales. *Tropieza tu lengua* preparó así el terreno para las presentaciones de las prácticas posteriores, al generar una condición de posibilidad, donde el conocimiento ya no precede a la experiencia, sino que emerge de ella.

En este sentido, la práctica no buscó producir nuevos conceptos de manera inmediata, sino alterar las condiciones mismas bajo las cuales esos conceptos pueden surgir. Al descentrar el lenguaje humano como eje exclusivo de la producción de conocimiento, *Tropieza tu lengua* habilitó un espacio desde el cual imaginar epistemologías *másquehumanxs*, donde pensar, sentir y crear no aparecen como operaciones separadas, sino como procesos simultáneos y entrelazados.

Paisaje sonoro vivo

La grabación y articulación de diversas experiencias sonoras se desarrolló de manera colectiva (Ivonne Vázquez Portilla, Zaira Espíritu, Magnolia Paz, Claudia Catelli y Wendolyn Cruz) a través de la creación de un *Paisaje sonoro vivo*,

concebido como un dispositivo de escucha situada. Este ejercicio partió de una serie de preguntas que orientaron el proceso: ¿qué entendemos por escuchar?, ¿la escucha se limita al oído o involucra al cuerpo en su totalidad?, ¿qué configura un paisaje sonoro y desde qué relaciones de poder se produce y se percibe?

La práctica de escuchar atentamente y de dialogar colectivamente sobre cómo, desde dónde y con quién escuchamos permitió evidenciar los desequilibrios acústicos que atraviesan nuestros entornos cotidianos. En particular, analizamos cómo los sonidos humanos, industriales, urbanos, mecánicos, tienden a imponerse sobre los sonidos producidos por otros seres y agentes, alterando los ecosistemas audibles y desplazando formas de vida que dependen de la vibración sonora para orientarse, comunicarse y habitar el territorio. La escucha se reveló así como una práctica profundamente política, capaz de hacer audibles relaciones de dominación que suelen pasar desapercibidas en el régimen visual dominante, así como hay un olvido de determinados sonidos.

Este proceso nos condujo a realizar caminatas, derivas y recorridos de escucha, en los cuales el acto de desplazarnos por distintos espacios se convirtió en una forma de investigación sensible. Estas prácticas permitieron reconsiderar los paisajes sonoros que nos rodean no como fondos neutros, sino como tramas vivas, compuestas por capas temporales, presencias humanas y más-que-humanas, resonancias, silencios y ausencias. El territorio comenzó a percibirse como un campo de vibraciones en el que cuerpos, materiales y atmósferas se afectan mutuamente.

La recopilación de estas grabaciones no tuvo como objetivo principal la acumulación de sonidos, sino la creación de un registro auditivo que activa una escucha expandida. Una escucha que no se limita al oído, sino que involucra la respiración, la postura, el movimiento y la atención corporal. Escuchar, en este marco, dejó de ser un acto pasivo de percepción para convertirse en un gesto de *acuerpamiento* del territorio: una forma de habitar los paisajes sonoros abrazando tanto entornos urbanos como naturales, y estableciendo con ellos relaciones más holísticas, afectivas y responsables.

Esta aproximación se vinculó directamente con la práctica de *escucha profunda* desarrollada por Pauline Oliveros (2005), entendida como una disciplina de atención que integra sonido, cuerpo y conciencia. A través de este tipo de escucha, los cuerpos sonoros emergieron no como objetos aislados, sino como manifestaciones relacionales, resultado de una implicación sostenida con el entorno acústico.

De esta experiencia surgieron reflexiones en torno a los sonidos que ya no están: sonidos olvidados, desplazados o extinguidos, cuya ausencia revela procesos más amplios de transformación ecológica, social y cultural. El *Paisaje sonoro vivo* se configuró así como un espacio para pensar la memoria acústica de los territorios y para interrogar los futuros audibles que estamos produciendo. Escuchar aquello que ha desaparecido, o está en riesgo de hacerlo, abrió una dimensión ética de la escucha, donde atender al sonido se volvió también una forma de cuidado y de responsabilidad compartida con los mundos más-que-humanos.

Sindicato de Futurxs (im)posibles

El *Sindicato de Futurxs (im)posibles* (creación colectiva del SPIA con Eréndira Gómez como su representante) se origina en una reflexión en torno a la imaginación política como potencia transformadora, que plantea Jacques Rancière; la imaginación no constituye un mero ejercicio especulativo, sino una fuerza política capaz de reconfigurar lo sensible y de abrir la posibilidad de procesos emancipatorios. Desde esta perspectiva, imaginar implica intervenir en la distribución de lo posible, desbordando los límites de lo que se presenta como dado o inevitable.

En este marco, la creación del sindicato opera como un gesto instituyente: una práctica que no se limita a criticar las condiciones actuales de producción y organización de la vida, sino que ensaya formas concretas de transformación. El *Sindicato de Futurxs (im)posibles* se plantea como una herramienta para desanudar las telarañas heredadas del pasado, económicas, laborales y simbólicas, que han contribuido a configurar el presente desde lógicas extractivas, competitivas y excluyentes.

La reapropiación de la figura del sindicato no es casual. Históricamente, esta ha estado atravesada por tensiones, desgastes y procesos de deslegitimación que han limitado su eficacia y generado una percepción negativa en amplios sectores sociales. Frente a ello, el Sindicato de Futurxs (im)posibles propone una relectura crítica y experimental de lo sindical, desplazándolo de su anclaje exclusivo en la negociación salarial y el trabajo formal hacia una práctica orientada a la producción de lo común y al cuidado de los cuerpos.

En términos operativos, el Sindicato se articula a través de bancos de tiempo y economías de intercambio que posibilitan el trueque de saberes, servicios y cuidados entre artistas y personas pertenecientes a la clase trabajadora, al margen de la lógica del capital. Estas formas de intercambio buscan sustraer el trabajo creativo y reproductivo de los circuitos de la valorización económica tradicional, afirmando el tiempo, y en particular el tiempo de descanso, ocio y reflexión, como un bien colectivo.

Figura 13. Imagen de Actos Sinérgicos. Sindicato de Futurxs (im)posibles



El Sindicato, presentado públicamente en el marco de *Actos Sinérgicos*, propone así la economía del regalo como una vía para redistribuir no solo recursos, sino también posibilidades de existencia. Regalar tiempo se convierte aquí en un acto político: una forma de resistencia frente al desgaste sistemático de los cuerpos que caracteriza al capitalismo contemporáneo.

Más allá de su dimensión práctica, el *Sindicato de Futurxs (im)posibles* plantea una interrogación profunda sobre los modos de producción artística y de conocimiento. Al proponer estrategias que operan fuera de los marcos de validación capitalista y académica, el Sindicato ensaya caminos hacia la generación de bienes comunes que no requieren legitimación institucional para existir. De este modo, se configura como un espacio de experimentación donde la creación, la reflexión y el cuidado pueden desplegarse sin estar subordinados a la lógica de la productividad, abriendo así la posibilidad de futuros (im)posibles que se construyen desde el presente.

En la primera parte del *performance*, se leían en voz alta los derechos y obligaciones de quienes deseaban afiliarse al sindicato, activando un gesto colectivo de consentimiento y pertenencia. A partir de esta lectura, se iba conformando una base de datos viva, en la que cada persona registraba aquello que podía ofrecer desde su tiempo, sus saberes, sus afectos, su cuerpo o su experiencia situada. Este acto de afiliación no buscaba cuantificar capacidades bajo criterios de eficiencia, sino visibilizar formas de aporte no homologables al trabajo productivo, desplazando el valor hacia la disponibilidad, el cuidado y la interdependencia. La lista resultante funcionó así como un archivo performativo de potencias compartidas, donde el futuro se imaginaba no como promesa abstracta, sino como una práctica colectiva en acto.

Collage vivo

Dentro del acto titulado *Collage vivo* creado por Atzin Salazar, Natalia Calderón, Eréndira Gómez, Claudia Catelli y Mariana Flores, se activó un agenciamiento material y simbólico del lenguaje, en el cual las palabras adquirieron cuerpo a través del uso de acetatos, proyección de luz y juego con agua. Fragmentos textuales, provenientes de las notas del Seminario, fueron proyectados y desplazados de manera no lineal, desorganizándose y recombinándose en una coreografía inestable donde el lenguaje dejó de operar como registro fi-

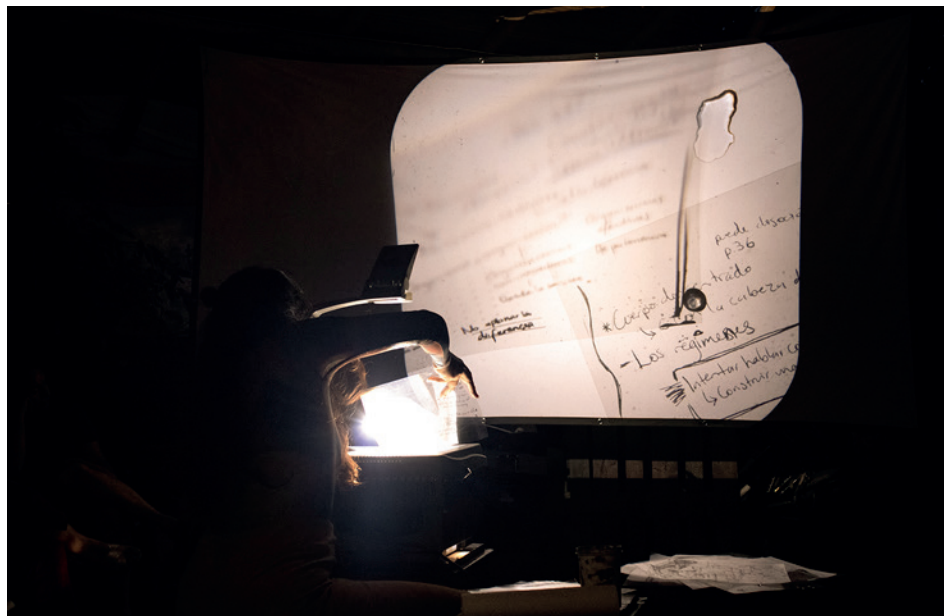
Figura 14. Imagen de Actos Sinérgicos. Collage Vivo.



jo para devenir materia en movimiento. Las palabras, mezcladas con las gotas de agua y la refracción de la luz, comenzaron a producir un régimen expresivo distinto, ajeno a la lógica sintáctica del texto escrito.

Las proyecciones funcionaron como una primera señal de desplazamiento epistemológico: nuestras propias notas iniciaban un proceso de migración para conformar un campo común de sentido en transformación constante. En este proceso, el *collage* no se presentó como suma de fragmentos, sino como

Figuras 15. Imagen de Actos Sinérgicos. Collage Vivo.



un cuerpo colectivo, donde capas de palabras, laberintos de agua y vibraciones lumínicas se entrelazaban sin jerarquía, produciendo un lenguaje que ya no pertenecía a nadie en particular.

El *Collage vivo* operó así como una telaraña de sentidos, acompañada por sonoridades no humanas, en particular, registros de murciélagos, que intensificaron la desestabilización del lenguaje dado. La presencia de estas resonancias más-que-humanas tensionó el carácter representacional de las notas escritas, forzándolas a reconfigurarse en contacto con el agua, entendida no como fondo escénico, sino como agente relacional. Un agua atravesada por múltiples formas de vida, que materializa la noción de *cuerpos continuados* propuesta por Marina Garcés (2013), donde lo viviente no se concibe como entidad aislada, sino como trama compartida.

Desde esta perspectiva, el *collage* abrió un espacio para pensar los futuros como entrelazamientos sensibles capaces de activar nuevas potencias creativas. Telarañas donde puedan coexistir cuerpos humanos y más-que-humanos, no desde la inclusión simbólica, sino desde la co-implicación material.

Sin embargo, reconocer los límites culturales de nuestra imaginación nos condujo a problematizar los marcos desde los cuales pensamos lo posible. En este punto, el *Collage vivo* se vincula con la noción de pensamiento complejo y recursividad dialógica (Calderón y Hernández, 2019), proponiendo una temporalidad no homogénea, donde se siembran y germinan, en tiempos superpuestos, pulsiones embrionarias provenientes de una diversidad de saberes, incluidos aquellos de especies no humanas. Estas pulsiones abren vías para imaginar alternativas que desbordan los métodos normativos y las concepciones acotadas del ser y del hacer humano, en consonancia con los planteamientos de Suely Rolnik (2019).

Escuchar los afectos y los efectos que las fuerzas atmosféricas del entorno produjeron en el cuerpo, las turbulencias, las vibraciones, las modulaciones sensoriales, se tradujo en una experiencia de desterritorialización de las lógicas humanas dominantes. En esta fecundación sensible comenzaron a emerger mundos larvarios, aún informes, guiados por el agua y por una escucha ampliada del paisaje sonoro.

Oráculo SPIA: magia colectiva

El *Oráculo SPIA: magia colectiva* surgió, dentro de la edición *Futuros (Im)posibles* del SPIA, como una práctica de investigación-creación orientada a explorar modos alternativos de producción de conocimiento desde la imaginación especulativa y la experiencia encarnada. Concebido y desarrollado por Emma Baizabal, Zaira Espíritu, Eréndira Gómez y Mariana Flores, este dispositivo permite acceder a respuestas que, al emerger de un proceso de creación colectiva, diluye la autoría individual y configura una forma de inteligencia distribuida, en la que lo teórico, la experiencia, la magia y lo lúdico se entrelazan. Su construcción se nutrió de un amplio repertorio de saberes compartidos, resultado de la socialización de textos teóricos, exploraciones corporales, discusiones metodológicas y experimentaciones sensibles realizadas durante el periodo de nueve meses de trabajo común desplegado durante esta etapa del Seminario.

El proceso consistió en reunir fragmentos de ideas y bitácoras de las sesiones que llevamos cada una de las personas que desarrollamos el oráculo, así como de la compilación de instrucciones corporales, notas conceptuales, sensaciones escritas e imágenes generadas o derivadas de nuestros encuentros de

Figuras 16. Imagen de Actos Sinérgicos. Oráculo. Magia colectiva.



trabajo —fotografías, dibujos y esquemas que luego intervenimos con texto o dibujando sobre ellas, las cuales dieron forma a las imágenes o cartas digitales que conforman el oráculo—.

Todos los materiales reunidos se mezclaron y dislocaron mediante procedimientos azarosos y juegos que nos condujeron a combinar imagen y texto. A partir de estas operaciones, el grupo configuró un agente *másquehumanx*, ante el cual es posible vulnerarse y formular preguntas sobre un presente opaco o un futuro incierto, especialmente en un contexto de crisis donde lo porvenir suele aparecer incompleto y cargado de ansiedad (Haraway, 2019; Despret, 2022).

La activación del oráculo se ensayó inicialmente dentro del propio colectivo, probando cómo la combinación entre imagen y frase producía desplazamientos interpretativos basados en la intuición, la sensación y la lectura corporal, más que en la racionalidad lineal. Así, «la voz del texto» se vuelve cuerpo, y en la enunciación de una pregunta y la lectura de su respuesta se accionan formas de saber-cuerpo (Ribeiro, 2021) que amplían la comprensión hacia zonas no codificadas por el lenguaje racional o narrativo.

Figuras 17. Imagen de Actos Sinérgicos. Oráculo. Magia colectiva.



Desde su lanzamiento público en la primera presentación de *Actos Sinérgicos* en el espacio La Otra, el oráculo ha respondido a más de cincuenta consultas vinculadas con procesos creativos, decisiones estéticas, cuestiones sobre el amor, futuros profesionales y otras preguntas relacionadas con las múltiples dimensiones de la vida. Algunas de las frases que lo constituyen, como: «En el hacer vamos creando mundo»; «Dirige la mirada hacia tus pies y escucha los tiempos por los que te han llevado»; «Encuentra una piedra y nárrale

tu secreto»; «Coescribe con un agente no humano», operan como instrucciones poéticas que permiten interpretar la imagen elegida desde la intuición o la sensación. De este modo, las intuiciones de un futuro posible se transforman en preguntas que hallan su resonancia en la imagen seleccionada y en los múltiples textos que acompañan al dispositivo, produciendo relaciones abiertas y polisémicas entre cuerpo, pensamiento, vivencia y afecto.

Con el propósito de ampliar su circulación y mantener su carácter performativo, el *Oráculo SPIA* se difundió mediante la entrega de cartas de una baraja española intervenida, distribuidas a lxs asistentes durante las presentaciones públicas de los proyectos del SPIA. Cada carta incorpora un código QR que conduce al oráculo virtual, permitiendo que la experiencia de consulta se despliegue en otros contextos cotidianos. Este gesto de circulación expandida refuerza la vocación lúdica y accesible del dispositivo, al tiempo que prolonga su potencia especulativa más allá del espacio del seminario.

En su conjunto, el *Oráculo SPIA* se convierte en un método experimental que desestabiliza jerarquías epistémicas, habilita afectividades colectivas y ensaya formas no hegemónicas de imaginar mundos en común. Su presencia dialoga con una práctica *ontoepistemológica* que no busca predecir el futuro, sino abrirlo, permanecer con el problema (Haraway, 2019) y activar modos de pensamiento que emergen de la cocreación, la imaginación y lo lúdico. Si deseas consultar al *Oráculo SPIA* puedes ir a este sitio y hacerle tu pregunta: <https://662fdcb95811c.site123.me/>

Consideraciones finales

Cada uno de los proyectos de Actos Sinérgicos buscó diluir o poner en tensión la ficticia oposición entre práctica y teoría, poética y política, representación y acción, lo personal y lo colectivo. Utilizamos la práctica artística, parafraseando a Suely Rolnik (2019), como una forma siempre experimental, apelando a la transformación de la sensibilidad y de la representación, inventando en cada caso los protocolos necesarios que permiten renombrar, sentir y percibir el mundo.

¿Qué tipos de interrupciones en el tiempo, fuera de él, ya sean bien o mal sincronizadas, nos proporcionaron un respiro, una pausa en tiempo ordinario; qué pudo ayudarnos a imaginar un futuro colectivo? ¿Qué necesitábamos

ensamblar, cortar o reorganizar para reconstruir el *collage* de este ecosistema que somos? ¿Cómo se fueron acumulando estos tiempos de distintos cuerpos reunidos durante nuestras reuniones?

¿Cómo llegamos a ser concebidas dentro de la red que ahora formamos? Antes de intentar mirar desde adentro, estábamos dispersas, refractadas a través de múltiples diferencias. ¿En qué momento nos volvimos parte de estos paisajes sonoros, canciones, sindicatos, *collages* y oráculos vivientes, fluyendo y retrocediendo con las palabras y las cosas?

Dimos voz a un ecosistema de enredos entre materia y significado, y apareció un ritmo peculiar en el cuál nos fuimos organizando. Nos fuimos entrelazando a través del conocimiento compartido y los conceptos que emergen del aire común, aire que pudo retractarse de manera diferente a través de la práctica, la *performance* y el pensamiento artístico, para afrontar nuestras nuevas formas de ver y sentir.

La investigación artística nos sirvió como espacio de encuentro para, a través del contacto, dibujar entre nuestros cuerpos nuevas geografías. Nos tocamos con el bosque mesófilo entre Xalapa y Coatepec, en la virtualidad con distintos estados de la república, con el aula del Instituto de Artes Plásticas donde se celebra el seminario. Trazamos nuevos horizontes y confeccionamos un nuevo mundo para ser, poética y políticamente, un nuevo nosotros.

Ensayamos abordar todas estas interrogantes a través de proyectos de investigación artística que nos permitieran crear una especie de metáforas emancipatorias para imaginar otros futuros posibles. Ello nos permitió pensar más allá de los límites del lenguaje literal y las estructuras convencionales. A través de estas metáforas, pudimos explorar nuevas formas de entender el mundo, ya que nos invitan a ver conexiones y relaciones inesperadas entre ideas, experiencias, conceptos o fenómenos aparentemente inconexos. Al romper con las narrativas lineales y los marcos de pensamiento establecidos, la práctica artística, la metáfora y la utopía abren espacios para la creatividad y la especulación, haciéndonos imaginar realidades alternativas que no están condicionadas por las restricciones de modelos hegemónicos.

En este sentido, pensar desde prácticas artísticas investigativas, como lo hace el SPIA, nos ayuda a visualizar futuros transformadores, en los que los problemas actuales pueden resolverse de maneras que todavía no hemos concebido. Las metáforas no solo describen el mundo; también lo crean, ofreciendo nuevas perspectivas sobre cómo podríamos convivir, organizarnos o enfren-

tar los desafíos sociales, políticos y ecológicos. Así, la práctica artística como metáfora de otros mundos posibles se convierte en una invitación a imaginar lo imposible y a ensayar futuros más equitativos, sostenibles y justos, al ofrecer una forma de pensar más flexible, emocional y simbólica sobre los desafíos que enfrentamos. Al conectar lo abstracto con lo concreto, las prácticas artístico-investigativas nos ayudan a darle sentido a lo desconocido, habilitando el cambio y la posibilidad de nuevas formas de ser y de convivir.

Referencias

- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- Calderón, N., & Hernández, F. (2019). *La investigación artística: Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y la universidad*. Octaedro.
- Castillo, Y. K. (2021). Política de la imaginación: ficción, disenso y el tiempo de la emancipación en Jacques Rancière. *En-claves del pensamiento*, 15(29), 86-104.
- Despret, V. (2022). *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación* (Vol. 27). Consonni.
- Gerber Bicecci, V. (2021). *En una orilla brumosa*. Gris Tormenta.
- Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Le Guin, U. K. (2021). La teoría de la ficción como bolsa transportadora. *Cuadernos materialistas*, (5), 12-15.
- Luna, T., & Valverde, I. (Dir.). (2015). *Paisaje y emoción: El resurgir de las geografías emocionales*. Observatori del Paisatge de Catalunya; Universitat Pompeu Fabra.
- Ribeiro, S. (2021). *El oráculo de la noche: Historia y ciencia de los sueños*. Debate.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.

Paso fronterizo: entre la razón artística y la imaginación teórica

Zaira Eréndira Espíritu Contreras¹

Introducción

¿De qué manera los procesos de investigación artística invitan a repensar la relación entre práctica y teoría? Lo hacen al proponer una postura crítica y multimedial que ofrece una comprensión más dinámica, vivencial y sensible de la realidad a través de postulados teóricos ya existentes, pero también al incorporar estructuras de pensamiento multiculturales y saberes no exclusivamente académicos.

Para este recorrido fronterizo, comenzaré por situarme y delinear el contexto desde el que me aproximo a la noción de investigación artística y del que emerge mi necesidad de repensar lo teórico. He transitado por diversos espacios de formación académica: comunicación social, ciencias antropológicas, antro-

¹ Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

pología del arte, gestión cultural; a lo que también se suma el acompañar, colaborar y participar en diversos proyectos artísticos. Asimismo, hay que añadir los saberes herbolarios de mi abuela y los conocimientos que nos transmitieron las bisabuelas a las mujeres de mi familia, para protegernos energéticamente: curar el mal de ojo y leer las cartas. Mi formación es predominantemente académica, pero siempre me he acercado a las prácticas artísticas como medios que permiten dar vida a los conceptos teóricos y abordarlos desde otras perspectivas.

El interés por estudiar el campo de la investigación artística comenzó cuando, hace 14 años, me pidieron impartir un curso de metodología de la investigación en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Observé que teoría y práctica artística estaban separadas, incluso a nivel curricular. Ante esta escisión, comencé a explorar cómo la producción artística como investigación se articula como un tercer espacio en el que práctica y teoría están unidas, en el que la práctica artística es en sí misma un dispositivo de indagación de múltiples fenómenos, acontecimientos y misterios del mundo.

¿Cómo nos aproximan las prácticas artísticas a la teoría en comparación con las formas en que lo suele hacer la investigación académica convencional? ¿Por qué hoy parece cada vez más necesario, no solo para el campo del arte, sino para diversas disciplinas académicas, recurrir a las prácticas artísticas como espacios de reflexión que permiten ensayar otras formas de construir y socializar el conocimiento? Esta necesidad responde a la capacidad de las prácticas artísticas de abrir espacios de experimentación y sensibilidad, donde el conocimiento se construye desde la experiencia directa, lo corporal y lo emocional, en contraste con el enfoque más racional y estructurado de la investigación académica convencional. Al integrar estos enfoques, se amplían las posibilidades de comprensión y expresión, al permitir que disciplinas diversas encuentren en el arte un campo fértil para cuestionar, transformar y expandir sus propios límites teóricos y metodológicos. Así, las prácticas artísticas se consolidan como vehículos que no solo enriquecen el conocimiento, sino que también promueven formas más inclusivas y dinámicas de entender y representar el mundo.

La teoría en el modelo hegemónico de investigación

La investigación académica tradicionalmente ha generado teorías a partir de observaciones, experimentaciones y análisis sistemáticos para reconocer, analizar datos constantes y ofrecer explicaciones lógicas y racionales para interpretar la realidad. Digamos que, ante grandes preguntas, las teorías occidentales intentan crear grandes respuestas que apuntan hacia la necesidad de configurar verdades universales y objetivas. Paradójicamente, dichas explicaciones a los misterios que inquietan principalmente a Occidente, están sesgadas por el gran relato que se construye exclusivamente sobre ese mundo que intenta describir.

Ese sesgo también está relacionado con las delimitaciones creadas por cada campo de conocimiento que se fue configurando para explorar la realidad de forma fragmentada o disciplinar. Ello trajo como consecuencia la configuración de unas determinadas herramientas —o podríamos decir mirillas— para ver el mundo. Estas solo permiten ver los fenómenos que acontecen a través de un enfoque, de un cristal o lente, por ejemplo, el cristal del darwinismo, de una escuela de antropología o una determinada teoría económica.

A medida que las disciplinas académicas se volvieron más especializadas, las teorías comenzaron a desarrollarse en contextos aislados, cada vez más lejos de su realidad y de otras realidades, pues hay que recordar que la academia se fundó sobre una estructura institucional marcadamente occidental, antropocéntrica y masculina. En este sentido, la teoría tendió a centrarse en aspectos abstractos o ideales sin considerar realidades particulares, complejas y multifacéticas que no siempre se ajustan a estos modelos.

El contexto en el que por lo regular se desarrollan las teorías académicas occidentales —en un entorno controlado, como un laboratorio o una simulación— a menudo es distinto del contexto en el que se aplican o de los fenómenos que intentan explicar. Esta desvinculación entre teoría y práctica refleja la complejidad del mundo real, la hiperespecialización, el ensimismamiento académico y la diferencia de contextos y objetivos entre quienes desarrollan teorías y quienes configuran saberes y conocimientos desde otras prácticas y concepciones del mundo. Al respecto, Claire Colebrook (2020, p. 58) apunta:

[...] la filosofía kantiana define la «teoría» como lo que es dado a un sujeto presupuesto, podríamos decir que estos gestos son teóricos en la medida en que

comienzan a partir de lo que no está inmediatamente presente para un sujeto de acción.

Y con estos apuntes no se pretende descartar todo el conocimiento construido, sino apuntar cómo las prácticas artísticas investigativas y creativas pueden ser una oportunidad para ensayar otras maneras de dotar de sentido a los conceptos, ponerlos en tensión, sacarlos de su ensimismamiento, indagar formas diferentes de construir saberes y conocimientos que sumen a transformar mundos al mirar y hacer desde conocimientos cargados de contexto, experiencia y vivencia.

Prácticas artísticas investigativas: entre lo académico y lo creativo

Para continuar con este recorrido, que ya se convirtió en deriva, habría que reflexionar más sobre qué entiendo por investigación artística, investigación basada en las artes, a través de las artes o investigación-creación.

La investigación artística, retomando a Gilles Deleuze, se encuentra en una especie de «pliegue»² entre el campo académico y el artístico. Esta forma de investigación, que comenzó a cobrar fuerza en la década de los 90, impulsada en parte por las políticas derivadas del tratado de Bolonia de 1999³ (González Virgen, 2021), pero también por las transformaciones en los procesos artísticos que le permitieron ganar más libertad, se sitúa en un espacio problemático —pero también lleno de posibilidades— por encontrarse en una especie de *cruce fronterizo epistemológico*.

2 La noción de «pliegue», retomada de Gilles Deleuze, en palabras de Ricardo Espinoza Lolas se refiere a «[...] ese plano de consistencia o inmanencia, de sensaciones, de materialidad, de cuerpo sin órganos que acontece y se abre creativamente. La materia, las cosas son compuestos siempre en movimiento de repliegue y despliegue; de un constante estar en pliegue, pliegue de pliegue de pliegue; la materia es, de suyo, barroca, se despliega al infinito; y las almas al ser simples se nos muestran como pliegues en ella, singularidades que abren puntos de vistas, perspectivas» (2009, p. 131).

3 El Tratado de Bolonia o proceso de Bolonia es un acuerdo firmado por los ministros de Educación en Bolonia, Italia en 1999, con la finalidad de crear el Espacio Europeo de Educación Superior (EEES). Esta reforma tiene como intención que los programas de estudios de educación superior sean iguales en todos los países dentro del EEES, permitiendo que el intercambio estudiantil entre estos países sea más efectivo, siendo más fácil la validación de materias por parte de las Universidades de cualquier país integrante. También permite que al graduarse, los estudiantes puedan trabajar en cualquier país que forme parte de la EEES, porque al unificar la educación, el grado académico de las personas es válido para desempeñarse en cualquier empresa dentro de este espacio.

Christopher Frayling en 1993 desarrolló la noción de «investigación a través del arte y el diseño» (Frayling, 1993/4, p. 5), para referirse a aquellos artefactos artísticos que encarnan en sí mismos procesos de investigación en los que se articulan creación, acción, experiencia, teoría y reflexión. Para el autor:

En este tipo de investigación, el pensamiento se encuentra, por así decirlo, incorporado en el artefacto, y la meta no es principalmente la comunicación verbal del conocimiento, sino la comunicación visual, icónica o imaginística.⁴

La presencia de la investigación artística en entornos académicos y universitarios nos ofrece perspectivas alternativas a los modelos hegemónicos de investigación. En este marco, las prácticas artísticas investigativas tienen el potencial de visibilizar aspectos que no han sido abordados por teorías que emergen de una tradición predominantemente occidental. Esto porque la acción-reflexión articula perspectivas múltiples para aproximarse a diversos fenómenos desde experiencias particulares y situadas. Apuntando hacia la importancia de, parafraseando a Donna Haraway, «reflexionar sobre desde qué ideas pensamos otras ideas» (2019, p. 38).

Para Haraway, la teoría es una herramienta política que puede ayudar a cuestionar y deconstruir las narrativas dominantes, especialmente aquellas que perpetúan jerarquías de poder y opresión. Para esta autora, la teoría no es simplemente un ejercicio académico o abstracto, sino una intervención en las prácticas sociales, culturales y científicas. En su ensayo «Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial» (1995), Haraway cuestiona la idea de que el conocimiento puede ser completamente objetivo o universal. En lugar de eso, propone el concepto de «conocimientos situados», que sostiene que todo conocimiento está contextualizado y que depende del lugar, tiempo y perspectiva desde el que se produce.

Este enfoque cuestiona la noción tradicional de una ciencia «neutral» y «desinteresada», mostrando que las personas que producen conocimiento siempre están posicionadas en una red compleja de poder, género, historia

4 «Research where the end product is an artefact-where the thinking is, so to speak, embodied in the artefact, where the goal is not primarily communicable knowledge in the sense of verbal communication, but in the sense of visual or iconic or imagistic communication» (Frayling, 1993/4, p. 5) Traducción de la autora.

y tecnología. Para Haraway, la teoría debe reconocer estas limitaciones y ser consciente de su propio contexto y subjetividad.

Donna Haraway también ha defendido el uso de la ciencia ficción como un medio para desarrollar nuevas teorías. Concibe la ciencia ficción no solo como un género literario, sino como una forma de pensar y especular sobre futuros alternativos y oportunidades éticas (Haraway, 2019, p. 32). Aquí encontramos esa posibilidad de las prácticas artísticas investigativas para combinar la reflexión teórica con la especulación imaginativa. Desde esta perspectiva, la teoría no solo se reduce a un ejercicio intelectual, sino que puede convertirse en una herramienta de resistencia y transformación. Esto porque se configura desde procesos y formas de hacer por los que es posible cuestionar las categorías normativas que estructuran el pensamiento, como las dicotomías entre lo humano y lo no humano, lo natural y lo tecnológico, lo masculino y lo femenino.

La investigación a través de las artes, al desarrollar procesos práctico-reflexivos, fluye a través de un ciclo continuo de imaginación-acción-pensamiento-contexto que se renueva a través de un constante diálogo entre la experiencia práctica y el análisis teórico. A diferencia del ámbito académico, la investigación artística coloca a la teoría o la configura desde contextos situados, la disloca, la tensa y la pone en juego a través de acciones imaginativas y metáforas emancipatorias.

La teoría a través de la investigación artística

Si en lo académico la teoría es lo presupuesto, ¿qué lugar ocupa la teoría en la práctica artística como investigación? ¿Cómo interactúan las prácticas artísticas como investigación con la reflexión teórica? ¿De qué forma la práctica artística puede desestabilizar algunas aproximaciones teóricas disciplinares?

La relativa libertad de la que goza el arte tiene un eco en la investigación artística, ya que le posibilita indagar y actuar desde los márgenes, al permitir explorar aspectos de la realidad que, por lo general, quedan fuera del campo de visión de los estudios estrictamente académicos.

Las indagaciones artísticas se producen desde aquellos vacíos que los modelos hegemónicos de investigación no alcanzan a llenar. Frente a esos vacíos, las prácticas artísticas se valen de lo poético, lo metafórico, lo lúdico, lo azaroso, de

la imaginación y la inventiva, para abordar situaciones que están aconteciendo y para las cuales quizá aún no hay conceptos que las alcancen a explicar. (Espíritu y Suter, 2023, p. 3)

Asimismo, ofrecen la posibilidad de conocer aspectos singulares de múltiples realidades cuyas transformaciones son más rápidas que los postulados teóricos que intentan explicarlas. En este sentido, las prácticas artísticas como investigación no ilustran teorías; pero tampoco la teoría es solo una explicación o medio para justificar un cuerpo de obra, sino que la teoría está incorporada, encarnada y opera a través del arte. De esa manera, la indagación artística explora —no sobre lo que es constante e invariable en un hecho—, sino respecto a aquello en continuo movimiento y transformación.

Al respecto, Claire Colebrook (2014), sobre la teoría, destaca la importancia de que esta sea dinámica, experimental y guarde relación con la práctica. La autora considera que la teoría no debe entenderse como algo cerrado o fijo, sino como un proceso continuo de interrogación y producción de conceptos que desafíen las formas tradicionales de entender el mundo. Para ella, la teoría no es una herramienta que simplemente se aplica a la realidad, sino una forma de pensar que transforma la percepción de la realidad y nuestras prácticas (Colebrook, 2014).

Colebrook apunta que la teoría forma parte de la vida misma, al moldear cómo experimentamos el mundo, esto porque las narrativas teóricas afectan nuestras formas de ver, sentir y actuar. También destaca cómo las narrativas están especialmente centradas en el ser humano (antropoceno), por lo que apunta la importancia de que la teoría descentre al ser humano y reconozca las múltiples formas de vida y agencia no humanas (Colebrook, 2014).

La investigación artística replantea la forma en que interactuamos con la reflexión teórica. En principio, porque, por lo regular, los proyectos de esta naturaleza plantean una postura crítica y multimedial para abordar fenómenos singulares. Invitándonos a reflexionar desde contextos bioculturales y saberes múltiples.

Es paradójico que me encuentre reflexionando sobre la teoría desde la teoría. Sin embargo, cuando la teoría se piensa a sí misma de forma crítica, se abren grietas desde las que es posible cuestionar a las teorías como formas de pensamiento inamovibles; para, desde esas fisuras, comenzar a concebirlas y analizarlas en función de si estas nos permiten o no usarlas creativamente.

Aperturas que conducen a preguntarnos si ellas son lo suficientemente flexibles para, retomando las palabras del artista-pedagogo Taniel Morales, «permitirnos modificar nuestras prácticas» (2024).

Para mí, por ejemplo, acercarme al pensamiento-acción de personas como Claire Colebrook, Donna Haraway, Suely Rolnik, Taniel Morales, Iván Illich, por mencionar algunas, ha provocado un ejercicio de autorreflexión que me ha permitido darme permiso para participar-crear prácticas artísticas especulativas e indagatorias con otras y otros, desde las que mis procesos de investigación se han ampliado hacia el indagar desde el cuerpo, la intuición y la colaboración.

Esta aproximación implica recurrir a las teorías como «herramientas convivenciales». Acudo a la noción de «convivencialidad» —desarrollada por Iván Illich y retomada por Taniel Morales para hablar de teorías convivenciales en el «arte no formal»—, refiriéndose a estas como «aquellas en las que la creatividad está en el uso que provoca la herramienta (teórica) para crear espacios creativos y modificar la práctica» (Morales, 2024).

La convivencialidad, como Iván Illich la plantea (1978), invita a repensar cómo las personas podemos organizar nuestra vida en común de manera más libre, igualitaria y sostenible, liberándonos de las dependencias que las estructuras modernas han generado. Este concepto ofrece una crítica a la forma en que se construyen teorías y se aproximan al conocimiento, planteando un modo diferente de interactuar con el mundo y generar saber. Illich sostiene que en las sociedades modernas, las herramientas —entendidas en sentido amplio, como las tecnologías y las instituciones— han pasado de ser medios al servicio de las personas a convertirse en fines en sí mismas. La convivencialidad analiza los modos en que las teorías modernas, especialmente las que emergen de instituciones hegemónicas, están diseñadas para perpetuar relaciones de dependencia, poder y jerarquía.

Las teorías de la modernidad tienden a centralizarse en instituciones como las universidades o los centros de investigación. Este sistema genera una división entre los que producen saber: los expertos; y los que lo consumen: sujetos no especializados. Illich promueve una forma de construir conocimiento donde las personas tengan la posibilidad de participar en la creación y transmisión del saber. La convivencialidad implica que las teorías deben ser construidas de manera colectiva, a partir de la participación activa de las personas en sus propios contextos. En lugar de adoptar un modelo de teoría que se impone desde arriba o desde fuera, la convivencialidad apunta hacia la necesi-

dad de que las teorías emerjan de la colaboración y el diálogo, para construir teorías que sean sostenibles no solo en términos ecológicos, sino también sociales y cognitivos, y teorizar de manera más colectiva, contextual y práctica (Illich, 1978).

Construir teoría desde la práctica artística

Más que cuestionar la teoría en sí misma, propongo una reflexión sobre cómo y desde dónde está construida y configurada cada teoría en particular, entendida como una forma de aproximación a los misterios del mundo. Se plantea una perspectiva en la que la práctica artística nos permita participar activamente en dicha construcción, no desde la experticia, sino desde la experiencia, mediada por el contexto. Así, observar, indagar o explorar un fenómeno a través de estas prácticas se convierte en el medio por el cual la teoría cobra vida, ampliando nuestra relación con el mundo en función de cómo se sitúa en un contexto, de quiénes participan en su conformación, de su intencionalidad y de las metodologías empleadas para explorar un fenómeno.⁵

La teoría, cuando emerge o se aborda a través de la práctica artística, no busca tanto explicar un aspecto general del mundo, sino crear dispositivos creativos que faciliten la interacción, el diálogo y la indagación colectiva, a partir de los cuales surgen microteorías. Estas microteorías operan como formas lúdicas, desjerarquizadas, afectivas y sensibles de imaginar colectivamente nuevas maneras de comprender y relacionarnos con el mundo. Son teorías que nacen en el transcurso de la práctica, a través de derivas que permiten romper o desestabilizar discursos que damos por verdaderos.

Un ejemplo de ello es el proyecto *Nocturna*, coordinado por Ámbar Luna Quintanar, en el que diversas mujeres, en distintas ciudades de México, son invitadas a caminar juntas por la noche. Esta experiencia colectiva no solo crea una nueva relación con el espacio público, sino que también genera una narrativa distinta, desde el cuerpo, respecto a cómo las mujeres ocupamos el espacio público nocturno. La noche, un tiempo y lugar que históricamente nos ha sido negado a las mujeres debido a la inseguridad, el machismo y la violencia sis-

5 La RAE define fenómeno como: «Toda manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción».

temática contra nuestros cuerpos, se resignifica a través del caminar conjunto, desde el cuerpo colectivo. Ámbar describe este proyecto de la siguiente manera:

NOCTURNA es una propuesta de coreografía colectiva con mujeres para caminar la noche de manera cuidada, acompañada y gozosa.

Consiste en caminatas de noche por una zona o barrio específico de la ciudad, con mujeres de edades diversas. Durante las caminatas se proponen acciones corporales a manera de detonadores de juego, contemplación y encuentro, que permiten ensayar formas de relación y ocupación del espacio público.

NOCTURNA explora las nociones de cuerpo, territorio, coreografía y afectos, buscando trazar una línea entre el pensamiento coreográfico y la acción urbana.⁶

Otro ejemplo sobre cómo la práctica artística investigativa en sí misma es reflexión y teoría, así como medio para abrir diálogos y crear conocimiento en colectivo desde otras perspectivas, es el *Museo animista del lago de Texcoco*,⁷ proyecto dirigido por la artista-investigadora Adriana Salazar Vélez. Este proyecto de arte vivo ofrece una reinterpretación de la historia y el estado actual del lago de Texcoco, presentándolo como un ente vivo que ha sido progresivamente aniquilado por prácticas modernas de explotación y desecación. En lugar de ver al lago como un espacio meramente físico y estático, este proyecto nos invita a verlo como un ser que, a través de su desaparición, revela dinámicas profundas entre lo vivo y lo inanimado, lo humano y lo no humano. Aquí, se retoma la noción de «animismo», que en su origen buscaba catalogar saberes y prácticas que no encajaban en la visión moderna del mundo, uniendo lo vivo y lo no vivo bajo un mismo orden. El proyecto desafía la separación radical entre estas dos categorías, que ha permitido justificar la explotación de lo que la modernidad considera «inanimado».

El proyecto articula una postura crítica frente al paradigma moderno que establece una división clara entre lo vivo y lo inanimado, y en esa línea dialoga profundamente con los postulados de Donna Haraway, en especial su crítica al antropocentrismo y su propuesta de pensar en términos de relaciones entre

6 <https://ambarluna.com/nocturna>

7 El *Museo animista* es parte de un proyecto más amplio titulado *All Things Living, All Things Dead / Todo lo vivo, todo lo muerto*, dirigido por la artista-investigadora Adriana Salazar Vélez, el cual puede consultarse en el siguiente sitio web: <https://www.allthingslivingallthingsdead.com/museo>

humanos y no humanos. El *Museo animista del lago de Texcoco* aborda la desecación del lago como un fenómeno en el cual el pasado y el presente se entrelazan, y lo que se consideraba inanimado (como los escombros, los suelos o el propio cuerpo de agua) toma vida y agencia en el relato de su desaparición. En esta relectura, el lago de Texcoco no es solo una víctima del avance moderno y urbano, sino un ente que, aunque ha sido despojado, conserva una presencia activa en el imaginario cultural y ecológico.

A través de esta narrativa animista, el proyecto se convierte en un espacio donde saberes ancestrales que no hacían esta separación tan rígida entre lo vivo y lo inanimado resurgen y se actualizan. En términos teóricos, se trata de un desplazamiento desde una mirada colonial y extractivista hacia una mirada relacional y reparadora, donde se abre espacio para nuevas formas de conocimiento que respeten y reconozcan al lago como un ser en transformación constante, interconectado con todas y todos las y los que habitan su entorno. El proyecto propone una aproximación práctico-teórica que conduce a pensar en maneras más éticas y responsables de habitar el lago de Texcoco. La teoría que surge de esta práctica artística no es un conjunto de principios abstractos, sino una invitación a repensar nuestras relaciones con el entorno desde una perspectiva que valore la interdependencia, la coexistencia y la capacidad de lo que creemos inanimado para animarse y actuar en el mundo.

Conclusiones

Las prácticas artísticas como investigación desafían los métodos convencionales de investigación académica y epistemológica desde los que se construye teoría, que suelen privilegiar la racionalidad, la objetividad y la separación entre sujeto y objeto, características centrales del pensamiento occidental moderno. En contraste, estas prácticas valoran formas de conocimiento que trascienden el lenguaje, la lógica y la teoría abstracta, priorizando los procesos de configuración del saber, lo sensorial, lo intuitivo y lo emocional. Reconocen que la experiencia del mundo no se limita a lo que puede ser explicado de manera racional, sino que el cuerpo, las emociones y las relaciones también son fuentes de saber. De este modo, las prácticas artísticas abren nuevas vías para entender el mundo, integrando aquellos aspectos que han sido históricamente marginados por teorías centradas en el logos.

La práctica artística, al adoptar metodologías singulares e híbridas que a menudo cruzan fronteras entre disciplinas —combinando arte, ciencia, tecnología, filosofía y otros campos—, explora formas no lineales y abiertas de investigación, donde el proceso creativo es tan o más importante que la búsqueda de un resultado o producto final. Esta multi y transdisciplinariedad desafía la fragmentación del conocimiento en compartimentos especializados y promueve un enfoque más holístico que también comprende prácticas y enfoques epistémicos vinculados con saberes mágicos, en relación con la tierra, la comunidad y la experiencia cotidiana.

Mientras que las teorías occidentales han privilegiado el lenguaje como herramienta principal del conocimiento, la investigación artística propone medios alternativos de expresión, como la imagen, el sonido, la *performance*, lo corporal y otras acciones, que se enuncian desde la práctica misma, permitiéndonos acceder a conocimientos no verbales y discursivos para cuestionar la idea de que el conocimiento debe ser siempre comunicado a través del lenguaje lógico.

Las prácticas artísticas como investigación suman a los procesos de descolonización del conocimiento, buscando resistir y cuestionar la hegemonía epistémica occidental. Estas prácticas, al centrarse en variadas formas de expresión, hacen visible la multiplicidad de epistemologías de quienes participan de y en ellas.

Las prácticas artísticas contemporáneas tienen el potencial de articular narrativas complejas provenientes de distintos campos del saber, en los que la teoría está integrada en los dispositivos artísticos. Esto nos invita a reflexionar continuamente sobre si estas prácticas deben adaptarse o traducirse a los marcos conceptuales y metodológicos de otras ciencias para ser validadas, o cómo pueden ganar independencia para resistir y configurar su propia identidad.

Este reto nos convoca a repensar en conjunto los marcos evaluativos y estructurales que permiten incorporar y valorar la investigación artística desde sus particularidades. Para cerrar, me gustaría citar a Claire Colebrook (2020, p. 50), quien, al reflexionar sobre el papel de la teoría en el mundo actual, apunta que:

El mundo que habitamos se está convirtiendo, cada vez más, en algo imposible de imaginar y conocer. El segundo sentido en el cual la teoría falla ocurre con su aparente triunfo. Hoy, si la teoría ha cobrado un arraigo institucional, lo ha

logrado a costa de sí misma. En varias modalidades de la teoría después de la teoría, en las que hemos vuelto a la vida, a los afectos o a lo «vivido», la teoría no siente más remordimiento por los límites de la imaginación. De hecho, la teoría como imaginación «nos» permite afirmar a la humanidad, lo vivido, el sentido, la comunidad, el futuro y la vida.

Las prácticas artísticas como dispositivos de indagación no solo desafían, sino que también reconfiguran nuestras formas de acercarnos al mundo. Cuestionan o amplían paradigmas establecidos y abren caminos para reconfigurar el conocimiento, integrando la reflexión teórico-conceptual, la imaginación, la experiencia viva y lo inefable.

Referencias

- Colebrook, C. (2014). *Death of the posthuman: Essays on extinction* (Vol. 1). Open Humanities Press.
- Colebrook, C. (2020). La extinción de la teoría (*Extinct theory*; J. Chávez de Murga, trad.). *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana*, 51(146), 44-69. <https://doi.org/10.48102/rdf.v51i146.4>
- Espinoza Lolas, R. (2009). Deleuze: Leibniz... en torno a los pliegues. *Revista de Filosofía*, 21(28), 125-139. <https://periodicos.pucpr.br/aurora/article/view/1153/1078>
- Espíritu Contreras, Z. E., & Suter Latour, G. (2023). La investigación artística en el entorno académico. *Arte e Investigación*, (23), eo98. <https://doi.org/10.24215/24691488eo98>
- Frayling, C. (1993-1994). Research in art and design [Investigación en arte y diseño]. *Royal College of Art Research Papers*, 1(1). https://researchonline.rca.ac.uk/384/9/frayling_research_in_art_and_design_1993_OCR.pdf
- González Virgen, M. A. (2021). *Investigación artística y vanguardias: Paradigmas y estrategias actuales*. Universidad Autónoma de Nuevo León; CEI-IDA.
- Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. *Trabajos de Prehistoria*, 52, 313-346. <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/comeduc2/wp-content/>

- uploads/sites/197/2021/05/7_haraway_-_conocimientos_situados_compressed_compressed_compressed_1.pdf
- Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni. https://www.consonni.org/sites/default/files/2020-12/seguir-con-el-problema_haraway_capii.pdf
- Illich, I. (1978). *La convivencialidad*. <https://www.ivanillich.org.mx/convivencial.pdf>
- Luna, A. (s. f.). *Nocturna*. <https://ambarluna.com/nocturna>
- Morales, T. (2024, 14 de octubre). *Conversamos #5: Arte no formal y transformación cultural con Taniel Morales* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EZsG64>
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente* (C. Palmeiro, M. Cabrera, & D. Kraus, trads.). Tinta Limón.
- Salazar Vélez, A. (s. f.). Museo animista del lago de Texcoco. En *All Things Living, All Things Dead*. <https://www.allthingslivingallthingsdead.com/museo>

Entre zapateros, doncellas y lobos te veas: universo léxico asociado a seres humanos en el español aguascalentense virreinal

*Blanca Elena Sanz Martín
José Alberto García Ventura*

Introducción

Las lenguas naturales humanas muchas veces organizan contenidos léxicos y estructuras gramaticales a partir de la llamada escala de animacidad (Aissen, 2003), la cual radica en la siguiente jerarquización:

humano > animado > inanimado

De acuerdo con la escala propuesta, estructuras gramaticales que involucren un referente de tal o cual naturaleza merecerán una codificación distinta según se rompa la jerarquía de dicha escala; es decir, se asume que hay un «orden natural» detrás que licencia que seres de una naturaleza operen sobre los que están por debajo de ellos; por el contrario, cuando un elemento inanimado opere sobre uno animado, como en el ejem-

plo de (1b), perteneciente al navajo (Comrie, 1989, p. 193), la sintaxis ordena una codificación especial:

- (1)
- a. *Az'éd nimasi yi'diitid.*
«niña» «papa» «quemó»
La niña quemó la papa
 - b. *At'eed nimasi bi-diiid.*
«niña» «papa» «quemó»
La papa quemó a la niña

En ese sentido, (1b) representa una construcción sintáctica donde se transgrede la escala de animacidad propuesta, en tanto que un referente animado (la niña) está afectado directamente por un referente inanimado (la papa).

En español, la manifestación de la jerarquía de animacidad se puede encontrar, entre otros fenómenos, en la marcación diferenciada del objeto directo, conocido por las siglas DOM en la teoría especializada en inglés, tal como se puede ver en los ejemplos de (2).

- (2)
- a. Juan vio **a** María en el cine.
 - b. Juan vio la película en el cine.

Así pues, como se puede apreciar, el español diferencia objetos directos humanos de objetos directos no humanos, tal como ha sido estudiado previamente (v. Sanz Martín, 2021). En otras palabras, entiéndase que el objeto visual de un ser humano que tiene la capacidad de ver, por lo general, es una entidad no humana, pero, cuando esta generalización se rompe (es decir, cuando otro ser humano es su objeto de visión), se marca de forma especial; a saber, con la preposición *a*.

En el plano de la selección léxico-gramatical, también podemos ver que algunas jerarquías se manifiestan en español, como en los ejemplos de (3), estructuras todas que dan cuenta del uso de los llamados zoomorfismos.

(3)

- a. Juan es un **perro** con su familia.
- b. María es bien **puerca** cuando come.
- c. Pedro es toda una **víbora** en la oficina.

El mecanismo cognitivo que se encuentra detrás de todos estos usos recae en lo que llamamos «la gran cadena del ser⁸», de modo que los seres más cercanos a los seres humanos son los animales, lo que implica que, al ser las lenguas esencialmente antropocéntricas, terminemos por asignarles propiedades prototípicas morales, puramente humanas, a los animales (Sanz Martín, 2015). Ulteriormente, de acuerdo con esta idea, los perros resultan ser animales esencialmente agresivos; los cerdos, seres sucios; las víboras, seres traicioneros, todo lo cual licencia los usos de (3).

Así pues, a lo largo de las siguientes páginas, analizaremos algunos elementos léxicos que rodean entidades humanas que, en la colonia, se presentaron ante la justicia novohispana, ya sea para denunciar un crimen, como testigos de un proceso judicial o civil, como presuntos culpables de estos o como las autoridades encargadas del proceso. Adicionalmente, estos seres humanos están afectados por la gran escala del ser, y la evidencia que tenemos para tal aseveración es la asociación de ciertos elementos léxicos con estos seres humanos. Los datos que conforman la base de nuestro análisis se obtuvieron del *Corpus del español virreinal agascalentense*, un corpus donde se curaron, paleografiaron y notaron filológicamente documentos judiciales, civiles y privados escritos durante el periodo virreinal en el actual territorio que conforma el estado de Aguascalientes, y que se encuentra en la última fase de su publicación. En ese tenor, es importante resaltar el hecho de que analizaremos un fenómeno sociocultural colonial desde un entramado colonial, sin traer a colación herramientas de análisis decolonizadoras, de las cuales reconocemos su importancia y relevancia en los estudios socioculturales actuales.

8 Humanos > animales > plantas > objetos complejos > cosas naturales físicas. (Lakoff & Turner, 1989, p. 171)

Análisis

1. Los animales y las calidades novohispanas

Comúnmente, se menciona que el Imperio Español, al establecer sus colonias en América, impuso un sistema de castas para todos los habitantes de los territorios de ultramar. Solange Alberro y Pilar Gonzalbo, sin embargo, son más cautas en esta afirmación y recomiendan, antes que hablar de «castas», usar el término más apropiado de «calidad», en tanto que la Nueva España, por ejemplo, no contaba con tribunales, leyes o prerrogativas que estuvieran diferenciados por casta; incluso, mencionan que no existía ninguna ley, ya fuera civil o canónica, que prohibiera los matrimonios entre personas de distintas calidades (Alberro & Gonzalbo, 2014, p. 32). Así pues, argumentan que no hubo una verdadera segregación de calidades en la colonia durante los dos primeros siglos de esta; no fue sino hasta el siglo XVIII, aseguran, cuando surge una genuina preocupación de las autoridades novohispanas por las calidades de las personas, toda vez que el mestizaje, ya para ese entonces, era una realidad para la mayoría de las familias (Alberro & Gonzalbo, 2014, p. 34). Al respecto, es también necesario aclarar que la zona norte del país, en comparación con la zona sur, dio cuenta, desde años tempranos de la colonia, de un mestizaje generalizado (González Esparza, 2024), contrario a lo que se podría pensar. Culturalmente, sin embargo, no podemos dejar de resaltar el hecho de que la colonia novohispana pasó por un proceso de mestizaje de razas, pero siempre con la idea de que los españoles «mejoraban» la raza de aquellos con los que se mezclaban, resultado que era el ideal para la mezcla; es decir, como se ha señalado, se buscaba la españolización de los indios, y no la indigenización de los españoles (Gutiérrez, 2018, p. 440).

En el plano de la justicia colonial, la mención de la calidad de las personas solo cobraba relevancia en el orden de expedientes judiciales o criminales, pero rara vez en otro tipo de procedimientos, tales como civiles, administrativos o protocolos notariales (Alberro & Gonzalbo, 2014, p. 29).

Con este panorama en mente, cobran relevancia los ejemplos de (4), fragmentos todos que obtuvimos del corpus antes mencionado y que presentamos para este trabajo en una versión plenamente modernizada, según las pautas actuales del código escrito de la lengua española.

(4)

- a. [...] no hallé rastro de cosa; sin embargo, prendí a toda la gente de servicio que allí hallé, que fueron a Silvestre **mulato** esclavo caporal, y a Sebastián **mulato** y a Juan Redondo **indio** y a Lorencillo **indio** y a Pedro **mestizo**; y habiendo remudado, me fui al puesto del Mezquite y prendí a Juan García y a Jacinto García y a otros dos mozos que allí hallé. (D16F2R)
- b. [...] y preguntándole si conocía a Juan Antonio de Esparza (alias El Tomatino) respondió que lo conoce desde muchacho y diciéndole al que declara que si también conoció a sus padres, dijo que no; y asimismo si sabía si era indio o de otra calidad, dijo que no lo sabía; pero que a él le parecía ser **lobo** y que esta es la verdad [...]. (D89F38oV)
- c. Consecutivamente, el señor alcalde ordinario más antiguo y encargado de la subdelegación hizo comparecer a José Anastasio de Silva, de calidad **coyote** y vecino del rancho de Cobos de esta jurisdicción. (D115F9R)

En (4a), nos encontramos con una de las tantas castas que había en la Nueva España, o tal vez con la más importante de ellas, la de *mulato*, que es una mezcla de dos razas: un español con un negro⁹. El ítem léxico comparte étimo con la palabra *mula* (Corominas, 1987), la cual significa «hijo de burro y yegua» (RAE). Es decir, en tanto que *mula* significa por sí misma una mezcla de especies animales distintas, *mulato* siguió el mismo camino, y resalta el hecho de que la mula es un animal que se usa para trabajos físicos que exigen vigor. En el mismo ejemplo, podemos observar también la mención de la calidad *mestizo*, del latín tardío *mixticus* «mixto, mezclado» (RAE), mezcla racial entre español e indio.

En (4b), por su parte, podemos ver que se nombra una de las castas a través de un zoomorfismo: la de *lobo*. El DRAE, en su acepción número ocho, reconoce un significado en desuso de la palabra: «Embriaguez, borrachera». El *Diccionario de autoridades*, a su vez, define el comportamiento de este animal como «mui cruel, astuto y cauteloso, y arremete a todo género de ganado: y ha-

9 Las descripciones de las castas las debemos a una glosa colonial que se encuentra expuesta en la parroquia de Nuestra Señora de Belén, en el municipio de Asientos, y que es un pedazo de papel donde un sacerdote, creemos, escribió las castas y las mezclas raciales detrás de tales denominaciones.

llándose hambriento no perdona los hombres». Así pues, podemos imaginar que el significado de embriaguez y borrachera parte de un zoomorfismo anacrónico asignado al lobo: el de ser cruel y malicioso (Lakoff & Turner, 1989, p. 194). Todo esto, a su vez, permitió que la casta, que es una mezcla de mulato e indio, se nombrara de dicha forma, seguramente por un arquetipo moral de que los individuos de dicha casta eran propensos a las borracheras. De nuevo, debemos hacer hincapié en que la sociedad novohispana no asignaba muchas veces estas denominaciones únicamente por razones de fenotipo, como a veces se argumenta, sino, justamente, por arquetipos, de modo que «El mestizo próspero pasaba a ser tenido por español y el mismo, arruinado, fugitivo y miserable, se convertía en mulato, lobo o coyote» (Alberro & Gonzalbo, 2014, p. 114). El mismo ejemplo pone de relieve esto, pues el declarante no asegura que la persona *tenga* tal calidad, sino que expresa que, de acuerdo con su percepción visual y cultural, puede pertenecer a esta.

En (4c), asimismo, encontramos otra calidad novohispana: la de *coyote*, que es una mezcla de mestizo e indio. Esta palabra viene del náhuatl *coyotl* (RAE) y, en su acepción básica, se refiere al canino salvaje, endémico de América, muy parecido físicamente al lobo. La motivación detrás de este zoomorfismo no queda clara, pero podemos imaginar que se debe al símil con el lobo. A manera de hipótesis, encontramos dos mexicanismos referidos a *coyote* que pueden ser la fuente de la nomenclatura: «bebida hecha con aguardiente y jugo de algún cítrico», «siesta breve» —al menos en su forma diminutiva *coyotito*— e «intermediario, ya sea de bienes o trámites, que pide dinero a cambio de su ayuda, sin garantizar el éxito de la transacción» (Academia Mexicana de la Lengua, 2022, p. 247-248). Por consiguiente, podríamos hipotetizar que el nombre de la calidad responde a una de estas características morales, aunque, por supuesto, el conjunto de las tres puede formar un arquetipo moral: la de una persona aprovechada y perezosa que tiende al estado de ebriedad.

Por último, también en (4a), encontramos otra denominación antropológica novohispana: la de aborígen del continente americano; es decir, *indio*. Al respecto, es importante señalar que, pese a lo que se puede pensar, los indios no eran un grupo social marginado en la Nueva España, ya que, tras la colonización, la Corona Española se tomó muy en serio la tarea de preservar los linajes de nobleza de los indígenas y, asimismo, preservar su «pureza» (Alberro & Gonzalbo, 2014), lo que terminó en un rol paternal y condescendiente de los españoles hacia los indios (Márquez Algara, 2011), de modo que se les

permitió fundar sus propios pueblos y regirse bajo sus propias normas sociales, al tiempo que no podían ser objeto de la jurisdicción de la Santa Inquisición (Márquez Algara, 2011).

Con esa idea en mente, surge otro ítem léxico que se relaciona con esta noción del «indio noble y bueno» que puede llegar a ser pervertido por el mal europeo, como se observa en los ejemplos de (5).

(5)

- a. Preguntado por su nombre, calidad, estado, naturaleza, vecindad, oficio y edad, dijo llamarse José Antonio Ventura, **indio ladino** en el idioma castellano, en el que dijo se halla instruido [...]. (D93F7V-8R)
- b. En la hacienda de los Micos, en siete días del mes de abril de mil seiscientos y setenta y seis años, Vicente de Saldívar, teniente de alcalde mayor y de la santa hermandad de esta jurisdicción del Monte Grande, [...] mandé tomar y tomé declaración a un **indio ladino** en el idioma castellano, sirviente de los herederos del capitán don Melchor Martínez en la hacienda de Juan de Trancoso. (D18F2R)

El adjetivo *ladino*, en realidad, es una variante de *latino* (Corominas, 1987, p. 351) y se refería, en español medieval, a los moros que sabían hablar castellano; por extensión, en el español colonial, se usó para designar a indígenas que sabían hablar la lengua española, como se evidencia en los dos ejemplos anteriores. Con el tiempo, el adjetivo no solo refirió a la capacidad lingüística, sino a un comportamiento social que un indígena ha tomado prestado, por lo menos, de un mestizo, como lo evidencia su descripción lexicográfica (Academia Mexicana de la Lengua, 2022, p. 433). Pragmáticamente, insistimos, es interesante que detrás del uso del adjetivo esté la noción de pureza y nobleza implícitas de los indígenas, las que se podían ver manchadas por la intromisión de los españoles colonizadores.

Por último, en los ejemplos de (6), podemos encontrar usos lingüísticos, en principio relacionados con descripción anatómica animal, que se refieren a descripción de calidades antropológicas.

(6)

- a. [...] y habiéndoles preguntado que qué ruido era el que andaba fuera, le respondieron que era un hombre que andaba en un caballo rocino lazando una perra, que a este mismo tiempo le dijo al que declara su mujer Sebastiana Romana que si no había oído llorar la **perra prieta** que le nombraban la Carretera. (D104F2R-2V)
- b. [...] dijo que había tenido noticia de cómo Miguel de los Reyes **indio prieto** se halla en jurisdicción de Zacatecas, al cual le tenía hecho causas: que siendo casado, con poco temor de Dios y de la real justicia, había hurtado en este real a una india casada muy a [ilegible] de cuerpo acoyotado llamada Pascuala. (D38F1V)
- c. [...] y que a pocos días pasó el que declara por la casa de una **mujer vieja de color quebrado**, casada con un marido llamado vulgarmente Chepe el Cojo, pobre mendigo, y su dicha mujer, llamada también vulgarmente la Muda, la que viendo pasar al que declara, le llamó, y le dijo para que me den unas naguas y una camisa. (D66F364R)
- d. [...] dijo: que habiendo reconocido a Vicente Viquitán, le halló dos heridas. Una en el hueso frontal de la cabeza y la otra en la nariz, que le rompió el hueso de la **ternilla** y era peligrosa; y a el ministro de vara, Juan Manuel Villalpando, una herida en la muñeca de la mano derecha que considera no ser de necesidad mortal; y todas ellas dadas con instrumento cortante y punzante. (D199F2R)

En los dos primeros ejemplos, podemos ver el uso del adjetivo *prieto* o su variante femenina. De nuevo, tenemos que hacer algunas aclaraciones antes de abordar este uso y analizarlo. Para empezar, es menester mencionar que la apreciación de los individuos en la sociedad novohispana no estaba únicamente determinada por su color de piel o por su fenotipo, sino también por su propio comportamiento en la sociedad (Alberro & Gonzalbo, 2014, p. 15), como ya hemos visto. Ahora bien, para términos de identificación de los actores de un acto criminal, ya sea de corte civil, penal o religioso, estos debían describirse para que las autoridades actuaran en consecuencia, de ahí la importancia de resaltar el color de piel del indígena acusado en el juicio. Lo que resulta interesante

de estos usos, sin embargo, es que *prieto*, como se puede ver en el ejemplo de (6a), corresponde a descripción animal; es decir, se usaba como sinónimo de *negro*, pero aplicado a animales. En (6b), justamente, podemos ver el desplazamiento distributivo del ítem léxico, ahora aplicado a seres humanos, aunque no de cualquier calidad, sino específicamente a los indios, lo que, con el tiempo, resultaría en un cierto matiz despectivo del adjetivo¹⁰. Para argumentar que *prieto* no era la única palabra que podía describir la realidad extralingüística de un color de piel no blanco, contrástese (6c) con los demás ejemplos, donde se usó el término «color quebrado» para denotar una persona con un color de piel no blanco, toda vez que, en teoría del color, se distinguen dos colores: luminosos y quebrados. Ya por último, en (6d), vemos un uso de un término de anatomía animal (*ternilla*, que es sinónimo de cartílago) aplicado para escribir la anatomía de un indio, como después se especifica que Vicente Viquitán lo es. Es decir, la descripción anatómica de los indígenas utilizaba los términos animales existentes, tal vez como en la actualidad se usa de forma «grosera» una expresión como «baja las **patas** del sillón» en lugar de «baja los **pies** del sillón».

En resumen, es de especial atención que la nomenclatura de las calidades coloniales en la Nueva España recaiga, en cuanto a las castas, en zoomorfismos, además de usos como el adjetivo *prieto*, especializado, en un inicio, en descripción animal, usado después para seres humanos. Todo ello parte de una idea cultural de aprecio hacia ciertos individuos, en la que los españoles y los indios eran las calidades más apreciadas, en tanto puras, mientras que los individuos con mezclas raciales se trataban como inferiores. Así pues, para dejar más clara la distinción de calidades, se usaron estos términos peyorativos para establecer escalas de superioridad en la colonia (Alberro & Gonzalbo, 2014, p. 170).

En lo que respecta a los indios, si bien había una aparente «apreciación» hacia ellos por parte de la Corona y la sociedad novohispana, también queda

10 Al respecto, es necesario aclarar que se buscó en dos diccionarios de mexicanismos (el *DEM* y el de la Academia Mexicana de la Lengua) y en ninguno se hace notar que *prieto* tenga matices despectivos. Sin embargo, tras una pequeña elicitación aplicada a hablantes nativos del español de México, resulta interesante que casi todos reconocieron en *prieto* una distribución despectiva o, al menos, políticamente incorrecta, aunque esta se puede neutralizar según la relación que medie entre dos personas. Es decir, a más confianza con un hablante, el ítem léxico va perdiendo su matiz despectivo. Tan solo piénsese en las acusaciones por racismo que recibió la actriz Bárbara de Regil cuando, en la pandemia por COVID-19, en una transmisión en vivo por Instagram, comentó: «ay, qué prieta. ¡No, qué feo!» después de aplicar un filtro digital que hizo que su piel se viera más morena. De no contar con un matiz despectivo, los comentarios negativos a la reacción de la actriz no habrían tenido lugar. No obstante, seguimos resaltando, este matiz no se acredita en ninguna obra lexicográfica del español de México.

claro que había una actitud de corte paternalista-condescendiente hacia ellos, gracias a la cual surgió la idea de que era mejor dejarlos en su pureza y en su inocencia innatas, actitud manifestada en el uso del término *ladino*.

2. Las mujeres novohispanas y su castidad

Ya en un trabajo anterior, hemos abordado la cuestión de los roles de género y las funciones a las que las mujeres estaban sometidas en la Nueva España (Sanz Martín & García Ventura, 2024), al menos en el discurso. Por supuesto, la situación es un tanto distinta para las mujeres que para las calidades. Como ya hemos discutido, la asignación de estas tenía que ver con arquetipos morales y, en realidad, la Corona no trataba diferenciadamente las distintas calidades, salvo la de indios, para la cual sí había tribunales especiales, o la situación jurídica de «personas miserables», que fue una figura legislativa especial según la cual ciertas personas, por considerarse que tenían desventajas estructurales, tenían algunas prerrogativas para la impartición de justicia¹¹ (González Esparza, 2020).

Para empezar, por herencia de los usos y costumbres precolombinos, la mujer era severamente castigada si se le demostraba haber cometido adulterio (Baena Ramírez, 2013, p. 264). Lo anterior debido a que la familia era considerada como la célula espiritual y social de la Nueva España (Turiso Sebastián, 2010, p. 483), por lo que los atentados contra esta, como el adulterio, estaban gravemente sancionados, aunque, por supuesto, si los cometía una mujer, el escándalo y el escarnio eran mayores.

En ese sentido, resultan interesantes los adjetivos que rodean las figuras de las mujeres en los ejemplos de (7).

(7)

- a. [...] dijo que, estando su merced en las casas de su morada, como a las diez horas del día, se le dio noticia que un hombre de oficio arriero coyote, que había parado en casa de Nicolás Merino, había hurtado a una de sus hijas nombrada **Juana Merino doncella**, que iba en el barrio de San Juan de Dios (D42F1R).

11 Canónicamente, entraban en este grupo las viudas, los huérfanos y los enfermos. En Nueva España, se incluirían también los indios.

- b. [...] la declaración hecha por Bartolomé de Villalobos mi tío, quien en un todo niega el ser yo hija de Josefa de Villalobos su hermana, faltando en ella a la verdad, sin reflejo del cargo del juramento, valiéndose para ello el decir que dicha mi madre se enterró con palma y corona, y que esto a mí me había oído decir que era mi madre; no dudo se enterrara así, pues aunque dicho mi tío sabía su **fragilidad** y toda la hacienda de él, muchos del pueblo donde se enterró la ignorarían, **teniéndola por doncella**, y así por no descubrirlo, razón era si se ejecutara. (D73F5R)
- c. [...] en el asunto de que se le imputa, de haber tenido el vicio de estuprar, y **perder otras doncellas**, respondieron unánimes, y conformes que sí, que antes de ahora ha estado reprendido, y castigado por la república por este vicio. (D109F13R)
- d. [...] con cuyo motivo entró al cuarto del mencionado religioso, que estaba acostado en su cama, e inmediatamente se levantó y, tomándola de la mano, la llevó así a su cama, en donde se sentó a instancia del padre, en donde inmediatamente quiso besarla y, resistiéndose, le dijo que no podía hacer eso con un cristo de la tierra y entonces le preguntó el mismo padre: ¿pues que eres **niña doncella**? Y le respondió que no. Y el padre le replicó: ¿pues cómo con otros lo haces? (D108F295R)

La palabra *doncella* viene del latín *dōminus* (Corominas, 1987, p. 222) y se refiere al estado de una «mujer virgen» (RAE). Así pues, como podemos deducir de (7a), el crimen de secuestro, por ejemplo, se podía agravar si se llegaba a cometer en contra de una mujer virgen. En (7b), por el contrario, se pone de manifiesto que una mujer fue considerada toda su vida como virgen dentro de la comunidad en la que vivía, cuando en realidad había dado a luz a una niña, que es quien pide su respectiva herencia en el juicio. En (7c), muy parecido al primer ejemplo, encontramos una agravante delictiva cuando un hombre es conocido por corromper mujeres vírgenes. Ya por último, en (7d), vemos que un sacerdote justifica su propio acoso sexual contra una mujer al pensar que esta ya no es virgen, por lo que su falta no es, a sus ojos, tan «grave».

La idea de limpieza moral, obligada fuertemente para las mujeres, se puede ver de forma más clara en el ejemplo de (8), el cual pertenece al mismo documento que (7c), aunque, ahora, veremos la declaración de la madre de la

mujer que inició el proceso al demandar a Felipe de Luna por mantener relaciones sexuales con ella y no querer responderle con las obligaciones alimentarias y sociales que el acto tuvo como resultado: un hijo.

(8)

[...] fue el año pasado de noventa y dos que había visto que su hija María Luisa en el paraje que llaman la Precita, que queda al frente de la casa de su morada, en compañía de Felipe de Luna, se fue para allá. Y luego que Luna la vio, se fue y, preguntándole a su hija que qué hacía allí con aquel hombre, le respondió que nomás le había preguntado por su hermano Joaquín, y le dijo que estaba en Guadalajara, a lo que le dijo la que declara: «**puerca cochina**, estos son cuentos. Vendrías con él a hacer alguna **maldad**, pues no sabes que este ha sido su vicio (andar **perdiendo doncellas**), ¿a eso vendrías tú aquí?». A lo que su hija no le contestó y, dándole dos cachetadas, se la llevó para su casa. (D109F6V-7R)

Nótese cómo la madre de la afectada, al increparla sobre sus relaciones extramaritales con el acusado, se refiere a ella como «puerca cochina», uniendo, justamente, un zoomorfismo con una idea de pureza innata femenina que, en este caso, se ha visto manchada por su propio comportamiento. El *Diccionario del español de México* reconoce la siguiente acepción para el ítem *cochino*: «Que es o está sucio, o carece de limpieza; que se comporta indebidamente, con falta de honradez o lealtad» (2024). Es decir, como zoomorfismo, el español de México asigna al cerdo una falta de pulcritud, en general, que después se extiende de lo físico a lo moral, por lo que las personas con un comportamiento sexual fuera de la norma, es decir, sucio, ante los ojos de la sociedad, pueden también tildarse de *puercos* o *cochinos*, como comúnmente se hace. Asimismo, resaltan los ítems *maldad* y *perder*, todo lo cual encuadra el comportamiento que debían mantener las mujeres entonces: limpio, bueno y riguroso. En ese sentido, en (7c), recuérdese que una propia hija tilda de «frágil» el comportamiento no canónico de su madre.

En resumen, como podemos observar claramente, la conducta de las mujeres estaba constantemente bajo escrutinio del ojo público, en tanto que la sociedad novohispana valoraba mucho el núcleo familiar y un actuar «sucio, descuidado, frágil o malvado» por parte de las mujeres podía resultar en hijos

ilegítimos o adulterio, fallas morales que la sociedad novohispana, según parece, no toleraba.

3. Los oficios en la Colonia

Por último, un aspecto que nos interesa resaltar de los documentos que componen el corpus de análisis es que también, muchas veces, los declarantes tenían que incluir en sus generales qué oficio ejercían o a qué se dedicaban. Parece ser un detalle menor proporcionar a una autoridad ante la cual se iba a denunciar un crimen o aportar una declaración, pero la ocupación cobra importancia no solo para determinar la funcionalidad de una persona dentro del entramado social colonial, sino que también se podía volver un indicio sobre su inocencia o culpabilidad, toda vez que una persona útil para la sociedad podía estar menos propensa a cometer un crimen en comparación con el individuo ocioso. Lingüísticamente, este tipo de ítems léxicos, que hacen referencia a una profesión u ocupación, reciben la etiqueta tipológica de *ergónimos* (v. Jordà Mathiasen, 2012).

Así pues, para ofrecer un panorama de uso de ergónimos en la Nueva España, véanse los ejemplos de (9).

(9)

- a. Incontinenti, ante mí, dicho juez receptor para el cumplimiento de la información que pretende dar don Andrés de Villalobos, presentó por tercer testigo a José Ambrosio García, oficial de **obrajero** asistente en la vaquería. (D92F8R-8V)
- b. En la villa de Aguascalientes en trece días del mes de abril de mil setecientos y veintidós años, Melchor de los Reyes, indio ladino, **zapatero** de oficio y vecino de dicha villa, pareció ante el señor doctor don Juan de Casasola, cura beneficiado por su majestad, vicario y juez eclesiástico en ella y su jurisdicción, y comisario del Santo Oficio de la Inquisición. (D58.3F598R)
- c. [...] llamarse Timoteo Vasques, soltero, calidad indio, de quince años su edad, según representa **vaquero**, vecino de esta jurisdicción, que ha estado preso por tres ocasiones. (D118F13V)

El primer ítem léxico, presentado en (9a), puede resultar extraño para los ojos modernos, pero, en el mundo de la colonia, constituía una profesión extendida y lucrativa en la Nueva España: la de confeccionador de textiles. De hecho, para el caso específico de Aguascalientes, se reconoce que, durante el siglo XVIII, el territorio se convirtió en uno de los más grandes productores de la materia prima del ramo textil, materializado en la crianza de ovejas que tenía lugar en la hacienda de Ciénaga de Mata (Miño Grijalva, 1998, p. 208). En cuanto a (9b), se ha hecho la precisión historiográfica de que la elaboración de zapatos fue una industria introducida por los españoles en la colonia, pues los indígenas americanos solían calzar sus pies con sandalias de pita de maguey (Carrera Stampa, 1954, p. 254). El mismo historiador menciona que los indígenas, que ya tenían técnicas de elaboración de muchos artefactos útiles, no solo zapatos, pudieron mejorar sus técnicas cambiando utensilios y materiales propios por los europeos, hecho que, de forma ulterior, los convertiría en hábiles y valiosos artesanos (Carrera Stampa, 1954, p. 254). Por último, en (9c), encontramos el ítem léxico de *vaquero*; fuera de folclores o ideas hoy cuasi fantásticas que se le pueden atribuir al vaquero, es importante resaltar el hecho de que estos se dedicaban, simplemente, a cuidar los ganados (Montiel, 2005, p. 150). Creemos pertinente hacer la observación de que los tres ergónimos rescatados en (9) representan, como se puede ver, trabajos físicos o manuales que hoy en día etiquetaríamos bajo el nombre de *oficios* y no tanto de *profesiones*. En ese sentido, para ergónimos mucho más concordantes con esta idea del trabajo intelectual y valorado, véanse ahora los ejemplos de (10).

(10)

- a. Recibida en el Santo Oficio de la Inquisición de México en veinte y nueve días del mes de noviembre de mil seiscientos y sesenta y siete años, por el señor inquisidor **licenciado** don Juan de Ortega Montañés, asistiendo solo en audiencia de la mañana (D10F501R).
- b. Cura ilustrísimo **bachiller** don Cesario López de Nava. Muy señor mío y [ilegible] estos achaques y los trasiegos que me ha ocasionado el incendio del día 8 de que a vuestra merced le son constantes, no me han permitido hasta ahora tiempo bastante para registrar papeles y resolver sobre los asuntos que el santo tribunal de la Inquisición dirige a vuestra merced (D110F170R).

- c. En dicho día y presente el notario, en vistas de lo mandado por su merced, dicho señor **vicario** entregó de manifiesto a Santiago Murillo y Peralta todos los bienes muebles contenidos en el antecedente inventario, quien dijo obedecía dicho auto y se constituía depositario de los referidos bienes y los recibía en forma de depósito, obligándose a tenerlos siempre de manifiesto. (D61F6R)

En (10), a diferencia de los ejemplos de (9), se observa una serie de ergónimos que se relacionan con el sistema eclesiástico de la Nueva España, tales como *licenciado*, *bachiller* y *vicario*. En lo que respecta a (10a), resalta el hecho de algo que la historiografía colonial ha dejado en claro: los inquisidores, como el del ejemplo, debían ser bachilleres en teología o licenciados en derecho canónico (Márquez Algara, 2011, p. 275). Este requisito garantizaba el mérito académico de quienes querían ejercer tal puesto, aunque no era el único, pues se destacan otros más de naturaleza distinta, tales como la de ser temeroso de Dios y que tuvieran buen carácter (Márquez Algara, 2011, p. 275). En (10b), en ese sentido, podemos ver un ergónimo que se relaciona con una formación académica óptima que debían cumplir los religiosos para ocupar un cargo en la Santa Inquisición. De naturaleza distinta es el ítem léxico de (10c), donde este no hace referencia a una carrera académica, sino más bien a un puesto eclesiástico en específico: el de vicario; o sea, «juez eclesiástico nombrado y elegido por los prelados para que ejerza sobre sus súbditos la jurisdicción ordinaria» (RAE). Sobre estos ergónimos, su uso y la naturaleza que encarnaban, es importante mencionar que la administración colonial, con el paso de los años, va a dar preferencia al clero secular por encima del clero regular; es decir, pasará de dar preferencia a religiosos formados en conventos, pertenecientes a ciertas órdenes y que estaban apartados del resto de la sociedad, a religiosos que se formaban en obispados y que hacían carrera sin apartarse de la sociedad y con miras a subir en una jerarquía diseñada para tal (v. Aguirre, 2015).

Por supuesto, los anteriores no fueron los únicos ergónimos encontrados a lo largo del corpus, sino simplemente una pequeña muestra ilustrativa que nos sirve para hablar de los ítems léxicos que rodeaban a los seres humanos mencionados en los juicios y procesos que lo conformaron.

Conclusiones

A manera de conclusiones, queremos ofrecer la idea de que la sociedad novohispana, como cualquier otra sociedad humana, se guiaba por medio de estereotipos que asignaba a los distintos miembros que la integraban, si bien no llegó a establecer sistemas de impartición de justicia diferenciados o segregación entre sus miembros, tal como se podría pensar. Sin embargo, estos estereotipos encuadraban la vida de los habitantes de la colonia y, seguramente, muchas veces terminarían por limitar su libre desarrollo. En lo que respecta a las calidades de mezcla en la Nueva España, sobresale el hecho de que su denominación se debe, en muchos casos, a zoomorfismos que surgían de comportamientos morales asociados a ciertos animales. Lo anterior, con el fin de diferenciar la calidad superior y más apreciada —la de los españoles— del resto. En cuanto al estatus de las mujeres, el estereotipo consiste en una pureza innata que debían salvaguardar hasta el matrimonio y reservar únicamente para sus legítimos esposos. En caso contrario, resultaban expuestas al estigma social. Por último, en lo que respecta a los oficios, estos, al menos con los datos analizados, se dividían en dos: trabajos manuales y puestos clericales. Todo lo anterior, por supuesto, es una ventana a la sociedad novohispana que nos ofrece solo una vista rápida de cómo pudo haberse formado su tejido social desde un punto de vista puramente descriptivo de un sistema colonial.

Referencias

- Academia Mexicana de la Lengua. (2022). *Diccionario de mexicanismos. Propios y compartidos*. Espasa.
- Aguirre, R. (2015). El clero secular del arzobispado de México: oficios y ocupaciones en la primera mitad del siglo xvii. *Letras Históricas E-ISSN: 2448-8372*, 0(1). <https://letrashistoricas.cucsh.udg.mx/index.php/LH/article/view/1737>
- Aissen, J. (2003). Differential Object Marking: Iconicity vs. Economy. *Natural Language & Linguistic Theory*, 21(3), 435-483. <https://doi.org/10.1023/A:1024109008573>
- Alberro, S., & Gonzalbo, P. (2014). *La sociedad novohispana: estereotipos y realidades*. El Colegio de Mexico. <https://elibro.net/es/lc/uaa/titulos/193716>

- Baena Ramírez, A. (2013). El concepto de adulterio en el México antiguo a partir de algunas fuentes del siglo XVI y XVII. En M. Ordóñez Aguilar (Ed.), *Ensayos sobre historiografía: del Renacimiento a la Ilustración* (pp. 254-270). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Carrera Stampa, M. (1954). *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España 1521-1861* [Tesis de doctorado inédita]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Comrie, B. (1989). *Language Universals and Linguistic Typology. Syntax and Morphology*. The University of Chicago Press.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos.
- González Esparza, V. M. (2020). *Valiéndome del derecho natural. La lucha de mujeres esclavas por sus derechos en la Nueva Galicia, siglo XVIII*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- González Esparza, V. M. (2024). *Resignificar el mestizaje tierra adentro: Aguascalientes, Nueva Galicia, siglos XVII y XVIII*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. <https://doi.org/10.33064/UAA/978-607-8972-32-6>
- Gutiérrez, M. E. V. (2018). Calidades, castas y razas en el México virreinal: el uso de categorías y clasificaciones de las poblaciones de origen africano. *Estudios Ibero-Americanos*, 44(3), 435. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2018.3.32762>
- Jordà Mathiasen, E. (2012). *Lexicografía y género: un estudio comparativo de las diez ediciones del Diccionario de Términos Jurídicos (Inglés-Español/Spanish-English) de Enrique Alcaraz Varó y Brian Hughes* [Tesis doctoral inédita]. Universitat de València.
- Lakoff, G., & Turner, M. (1989). *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. The University of Chicago Press.
- Márquez Algara, M. G. (2011). *Administración de Justicia Colonial en Aguascalientes*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Miño Grijalva, M. (1998). *Obrajes y tejedores de Nueva España 1700-1810: la industria urbana y rural en una economía colonial*. El Colegio de México.
- Montiel, L. M. M. (2005). Trabajo esclavo en América. La Nueva España. *Revista del CESLA*, 7, 135-150. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243320976007>
- RAE. (s/f). *Diccionario de la lengua española*, 23.a ed., [versión 23.7 en línea].

- Sanz Martin, B. E. (2015). Las Metáforas Zoomorfas desde el Punto de Vista Cognitivo. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 20(3). <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v20n3a06>
- Sanz Martin, B. E. (2021). Variación dialectal en el uso del complemento directo preposicional con referente humano en el español del virreinato de la Nueva España. En B. Garrido Martín, Ma. del C. Moral del Hoyo, & M. Raab (Eds.), *Variación diatópica y morfosintaxis en la historia del español* (pp. 73-96). Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- Sanz Martin, B. E., & García Ventura, J. A. (2024). Análisis del discurso de tres documentos judiciales de Aguascalientes durante el Virreinato. Roles asignados a la mujer. *Revista Arte, Imagen y Sonido*, 4(7), 80-95.
- Turiso Sebastián, J. (2010). Ordenamiento y ruptura de la civilidad sexual en la Nueva España. *Thémata. Revista de Filosofía*, 43, 463-490.

Aproximaciones interpretativas en el posgrado
Historia, pedagogías y perspectivas transdisciplinarias
para la investigación y la producción de arte

Primera edición 2026
(versión electrónica)

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.